

T.C.  
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
(RESİM ANASANAT DALI)

1914 ÇALLI KUŞAĞINDAN GÜNÜMÜZE PORTRE RESMİNDE  
KARAKTER ÇÖZÜMLEMELERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nilüfer USTA

Balıkesir, 2015

T.C.  
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
(RESİM ANASANAT DALI)

1914 ÇALLI KUŞAĞINDAN GÜNÜMÜZE PORTRE RESMİNDE  
KARAKTER ÇÖZÜMLEMELERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nilüfer USTA

201112543002

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Nuray GÜMÜŞTEKİN

Balıkesir, 2015

T.C.  
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 201112543002 numaralı Nilüfer USTA'nın hazırladığı "1914 Çallı Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlerinin İncelenmesi" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca .05.01.2015... tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/ ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

Başkan

Üye (Danışman)

Doç. Dr. Nurgay Gümüştekin

Üye

Prof. Dr. Halil İbrahim

Üye

Doç. Dr. Ferit AKGÜN YÜKSEKİ

Üye

Üye

Üye

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylım.

27.01.2015

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Zübeyde Güneş YAĞCI  
MÜDÜR

## ÖNSÖZ

Portre resim, sanat tarihinin farklı dönemlerinde sanatçıların farklı ifade biçimleri ile var olmuş günümüz resim sanatında da çağdaş yaklaşımlarla yorumlanmaya devam edilmekte olan bir resim türüdür. Fransızca kökenli bir kelime olarak Portre, benzetme amacı güdülerek resmi yapılan kişinin karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmak olarak tanımlanabilir. Kişinin karakterini içinde bulunduğu ruh halini yansıtan yüzüdür.

Bu araştırma ile 1914 Çallı kuşağından günümüze kadar olan süreçte Türk ve Batı'lı sanatçıların portre resmini ele alış nedenleri, yöntemleri, sanatçıların portre resmini yaptığı kişilerin "karakter" özelliklerini nasıl ortaya koyduklarının incelenmesi amaçlanmaktadır. 1914 Çallı Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlemelerinin İncelenmesi başlıklı bu araştırma iletişim kavramı çerçevesinde insanları, insan davranışlarının temeli olan karakterlerin incelenmesini temel alarak, Türk resim sanatında yeni bir döneme geçiş anlamında önemli bir yeri olan 1914 kuşağının ve günümüz sanatçılarının portre resimlerinin araştırılmasını, ilgili portre resimlerde, üretildiği dönemin ve sanatçısının özelliklerine dayanılarak karakter analizlerinin yapılmasını amaç edinmektedir.

Bu araştırmada Portre resminin tanımı yapılmakta ardından gelişim süreci içerisinde Batı'da ve Türkiye'de portre resminin yeri çeşitli örnekler verilerek açıklanmaya çalışılmakta, karakter kelimesinin anlamı tanımlanarak Batı'dan ve Türkiye'den farklı sanatçıların eserleri hakkında gerekli açıklamalar tarihsel bir sıra gözetilerek yapılmaktadır. Daha sonra 1914 yılından günümüze olan süreçte, Türk Resim Sanatı çeşitli alt başlıklara ayrılarak, Batı ve Türk resim sanatından tarihsel bir sıra çerçevesinde akım, eğilim ve üsluplardan çeşitli örnekler verilerek, portre resminde karakteri veren özellikler incelenmeye çalışılmıştır.

1914 Çallı Kuşağı'nın Türk resim sanatı tarihindeki önemi, neredeyse her sanatçının kendisinin ve çevresinde bulunan kişilerin portre resim çalışmasını yapmış olması, plastik sanatlarla uğraşan sanatçıların portre resmine yaklaşımı ve portre resmine olan ilgim bu konuyu araştırmamda etkili olmuştur.



Araştırma kapsamında 1914 allı kuşağından günümüze kadar olan süreçte, Türk ve Batılı portre resim sanatçılarının portre resim çalışmalarındaki karakter özellikleri incelenerek, sanatçıların çalışmalarının amacı ve günümüz portre resim sanatçılarının portre resmini ele alış biçimleri ve amaçları araştırılmıştır. Bu araştırma sonucunda, portre resminin geçmişten günümüze kadar olan tarihsel süreçte geçirdiği aşama doğrultusunda, günümüzdeki konumu yorumlanarak, gelecek süreçteki varlığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak yukarıda belirtilen açıklamalar doğrultusunda hazırlanan “1914 allı Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter zmlerinin İncelenmesi” başlıklı tez Türk ve Batı sanatı tarihinde önemli bir yeri olan Portre resmini inceleyen bir araştırma olarak diğer araştırmalar arasında yer almayı ve bir kaynak oluşturmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmamda bana yol gösteren değerli danışmanım Nuray GÜMÜŞTEKİN’e ve her zaman yanımda olan annem Nilgün, babam Hasan Ali USTA’ ya teşekkür ederim.

Nilüfer USTA

## ÖZET

### 1914 ÇALLI KUŞAĞINDAN GÜNÜMÜZE PORTR E RESMİNDE KARAKTER ÇÖZÜMLEMELERİNİN İNCELENMESİ

**USTA, Nilüfer**  
**Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı**  
**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nuray Gümüştekin**  
**2015, 237 Sayfa**

Portre resim, kimliği belli olan bir kişinin karakter özelliklerinden ya da dış görünümünden yola çıkılarak, o kimsenin kişisel özelliklerini betimlemeye ve anlık varoluşunu daimileştirmeye çalışan, bunu yaparken de karakalem, yağlıboya, fotoğraf, baskı ya da heykel gibi resim tekniklerinden yararlanan bir resim türüdür.

Bu çalışmanın araştırma problemi, 1914 Çallı Kuşığı'ndan günümüze kadar gelen tarihsel süreçte yapılan portre resimlerinde, karakter özelliklerini ortaya çıkaran durumların incelenmesi ve değerlendirilmesi yönündeki sorulara yanıt aramaktır.

Araştırmanın amacı, 1914 yılından günümüze Türk resim sanatçılarının portre resim çalışmalarında karakter özelliklerini nasıl verdiklerini çeşitli örneklerle incelemek ve sanat tarihi araştırmaları içerisinde bir yer edinmektir. Sanat tarihi içerisinde toplumların yaşadığı ekonomik, sosyal ve politik gelişmeler doğrultusunda birtakım üsluplar ortaya çıkmıştır. Bu nedenle konu, çeşitli başlıklar doğrultusunda incelenmiştir. Bunlar; 1914-1923 Çallı Kuşığı, 1923-1950 Yeni Eğilimler, 1950-2000 Soyuttan Toplumcu-Eleştirel-Gerçekçilik ve 2000'den Günümüze Türk Resim Sanatında Portre adlı başlıklardır.

Araştırmanın içeriğinde 1914 Çallı Kuşığı'nda Türk resim sanatı "izlenimcilik" sanat üslubu ile tanışmış ve bu anlayışta çalışmalar yapmış olan sanatçılardan, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail ve Mehmet Ruhi Arel incelenmiştir. 1923-1950 arası dönemde ortaya çıkan yeni sanat eğilimleri Batı'da aynı zaman diliminde yapılan portre resimleri ile karşılaştırılarak incelenmiştir. 1950-2000 arası dönemde soyut resim üzerine açıklama yapılmış ve bu alandaki örnekler

incelenerek, aynı zamanda bu dönemde yapılan portre resim çalışmaları önceki başlıklarda olduğu gibi dünyada aynı zaman diliminde yapılan çalışmalar ile karşılaştırılarak yıllara göre sıralanarak incelenmiştir.

Bu inceleme sırasında portre kelimesinin tanımı yapılmış, ardından karakter, kişilik ve fizyonomi kelimelerinin açıklamalarına yer verilmiştir. Karakter, bir canlıyı diğer canlılardan ayırt etme yarayan özellik olarak tanımlanabilir. Sanat tarihine bakıldığında birçok sanatçının portre/otopotre resmi yaptığı görülmektedir. Sanatçının portre/otopotre resmi yapmaya yönelmesi kendini yada çevresini daha yakından tanımak istemesine ve empati kurma ihtiyacına bağlanabilir. Sanatçının portre/otopotre resmi yaptığıda karşılaştığı en büyük sorunun aslı ile sureti arasındaki benzerlik olduğu düşünülebilir. Sanatçının bu nedenle hep bir arayış içinde olduğu söylenebilir. Bir tür olarak portre resim, Rönesans'ın hümanist anlayışı ve bireye yönelmesi ile önemli bir gelişme göstermiş, Robert Campin ve Jan Van Eyck bireysel portre yapmaya yönelmiştir. Dönemin sanat anlayışı gereği modeli gözlemleyerek, modelin fizyonomisini gerçekçi bir anlayışla yansıtmışlardır. Sanat tarihinin her döneminde sanatçılar, o dönemin sanat anlayışı doğrultusunda çalışmalar yapmışlardır. Dürer, gözlem gücüne dayanarak natüralist bir anlayışla, Botticelli ise kişileri idealleştirerek yapmıştır portre resim çalışmalarını. Rembrandt'a bakıldığında, sanatçının portre resim çalışmalarında varlığının özünü aramaya çalıştığı bunu yaparken, ışığın etkisini kullandığı bilinmektedir. Araştırma sırasında tarihsel bir sıra ile portre resim türünde yapılan çalışmalar dönemin sanat anlayışı doğrultusunda incelenmeye çalışılmıştır.

Tarih boyunca birçok düşünür yüz hakkında çeşitli sözler söylemiştir. Örneğin Sokrates'in bir gence "konuşma ki seni görebileyim" dediği bilinmektedir. Bir kişinin kaş, göz, ağız ve burun yapısından, yüz hatlarından ve mimiklerinden, onun, karakter özellikleri hakkında az da olsa bilgi sahibi olunabilir. Yüz, kısa bir an karşıdadır ve belli bir süre sonra uzaklaşır ve akılda onunla ilgili dikkati çeken bir şeyler olur ki, sanatçı ona yönelir ve onu resmetmek ister. Picasso'nun bir sahne direktörü olan Olga Kokhlova'ya yönelmesinin ve onun çok sayıda portre resmini yapmasının nedeninin bu olduğu düşünülebilir.

Batı sanatında bir resim türü olan portreye olan yaklaşım, tarihin erken dönemlerinde bir statü, konum gösterme amacıyla yapılmıştır. Bunun için üst konumdaki kişiler portre resimlerinin sahip oldukları madalya ve mücevherler ile resmedilmesini istemiş, ancak tarihin ilerleyen dönemlerinde bu durum toplumundaki

bir takım değişimler sonucunda günümüze kadar olan süreçte insanın fizyonomisini dikkate alarak, gözlem gücüne dayanarak, çeşitli teknik ve yöntemlerin kullanımı ile kişinin karakterine yönelmeye başlamıştır.

Türkiye’de portre resmine olan ilgi XIX. yüzyılda ülkeye gelen yabancı sanatçılar aracılığıyla başlamıştır. Zaman içinde toplumsal yapıda meydana gelen birtakım değişimler sonucunda resim sanatındaki yeni teknikler ile günümüzdeki haline ulaşmıştır. Neşe Erdok ve Nuri İyem köyden kente göçün toplumun sosyal yapısında meydana getirdiği bir takım değişikleri resimlerinde bir anlatım aracı olarak kullanmışlardır. Nuri İyem, Türk toplumunun yapısını Anadolu kadının gözleri aracılığı ile anlatmayı tercih etmiştir. Neşe Erdok ise 1960’lı yıllarda meydana gelen bir takım değişimleri, göç olgusunu, göç olgusunun ekonomide ve kişilerde oluşturduğu durumları figüratif anlayışla yaptığı portre çalışmalarında aktarmaya çalışmıştır. Sanatçı, birçok portre resim çalışması yapmıştır. Erdok, portre resim çalışmalarında kendini genellikle atölye ortamında resmetmiş ve toplumdaki üretim ilişkileri içinde bir sanatçı olarak bulunduğu konumu bildiğini belirterek, çalışmalarında sanatçı kimliğini vurgulamaya çalışmıştır. Araştırma kapsamında sanatçılar ve eserleri hakkında bilgi verilmiş, sanatçıları yaşadıkları dönemde portre resmi yapmaya yönlendiren nedenler açıklanarak eserleri incelenmeye çalışılmıştır.

Son olarak günümüzde portre resim türünde çalışmalar yapmış isimlerden birkaç örnek verilerek, sanatçıları portre resim yapmaya yönlendiren nedenler ve portrelerinde ifade etmek istedikleri özellikler açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma yapılırken portre alanında çalışma yapmış sanatçıların eserleri incelenmiş, araştırma konusu için uygun olan sanatçılar ve eserler belirlenmiştir. Konu ile ilgili kaynaklar araştırılmış, portre konusunu içeren, sanat kitaplarından, dergilerden, makalelerden, ansiklopedilerden ve internet kaynaklarından yararlanılmıştır.

Bu araştırma ile geçmişten günümüze kadar olan süreçte portre resim türünde farklı sanatsal anlayışlar çerçevesinde sanatçıların kendi özgün yaklaşımlarına uygun üretimlerde bulunduğu, diğer resim türlerinin yanı sıra insanı ve insanın ruhsal yapısını incelemeye dayalı portre resmin özel bir yerinin olduğu belirlenmiştir. Bu belirleme sanatın ve sanatı üreten insanın önce kendisini sonra çevresini inceleyen ve sorgulayan daha sonrada üretimlerine yansıtan tavrının portre resim türünde özellikle ön plana çıktığı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Portre, Karakter, allı Kuşaağı.

## **ABSTRACT**

### **INTERPRETING ANALYSES OF CHARACTERS IN THE PORTRAIT PAINTING ART FROM THE 1914 'CALLI' PERIOD TO NOW**

**USTA, Nilüfer**  
**Post-Graduate, Department of Painting**  
**Thesis Supervisor: Assist. Prof. Dr. Nuray Gümüstekin**  
**2015, 237 Pages**

Portraiture is a theme in art, in which the intent is to depict a subject's personal features and perpetually record his/her instant existence by observing his/her personality or appearance, created by using artistic techniques such as drawing, oil painting, photography, printmaking or sculpture.

The research question of this study is to seek answers for the questions on reviewing and assessing certain situations forming the characteristic features in portrait paintings created in a historical period ranging from the 1914 'Calli' Period to now.

The study aims to analyze how the Turkish painting artists from the year 1914 to date depicted their subjects' characteristic features in their portrait paintings, by setting several examples in portrait art, and to take a place in studies on the history of art of Turkey and of the world. It has been emerged a number of artistic manners in parallel with the economical, social and political developments in societies throughout the art history. The research, therefore, has been examined as four major topics, and they include: Callı Period (1914-1923), New Tendencies (1923-1950), The Period ranging from Abstractionism to Social-Critical Realism (1950-2000), and Portrait in Turkish Painting Art from 2000 to date.

Ibrahim Callı, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık Ismail and Mehmet Ruhi Arel, the major figures who introduced the Turkish Painting Art to the artistic manner of 'Impressionism', and produced works on this manner have been discussed in the content of the study. New artistic tendencies emerged in the period between the years 1923 and 1950 have been examined by making comparisons with the portrait paintings created in the same time period in the West. In the period between 1950

and 2000, an explanation on the abstract art has been made, and the works on this manner have been examined. At the same time, the portrait paintings created in this period have been assessed by arranging them in a chronological order and by comparing them with the works from the same period of time, as in the previous topics.

The word 'portrait' has been defined, and later, included the definitions of the words 'character', 'personality' and 'physiognomy' in this study. Character can be defined as a feature that helps us to distinguish a living from another. Considering the art history, it is seen that a great majority of artists created works of portrait art. The fact that artists heads towards to paint a portrait/self-portrait can be attributed to their urges to get to know themselves or the people around their environment better, and be related to their need to establish empathy. It is quite possible to think that the biggest problem that an artist confronts when creating a work of portrait/self-portrait art is the resemblance between the real image and the depiction of the subject. It, therefore, can be plainly stated that the artist is in pursuit all the time. Portrait art, as a genre, has made a significant progress due to the Renaissance's humanist understanding and orienting to the individual, resulting that Robert Cambin and Jan Van Eyck turned their heads towards portraits of people. By making observations on their models in the line of the artistic understanding of that period, both artists reflected their models' physiognomies with a realistic manner. In each period of the art history, artists created works of art in parallel with the artistic perceptions of the periods they lived. Durer made his works of portrait art with a naturalistic manner based on his ability to make observations while Boticelli idealized his subjects in his works. When examining the works by Rembrandt, it is clearly seen that the artist tried to seek the essence of the existence in his portraits, and flawlessly used the vigour of the light and the chiaroscuro for this specific purpose. During this study, it has been aimed to discuss the works produced in the portraiture genre with a chronological order and in accordance with the artistic perceptions of the periods.

Throughout the history, many thinkers had said many words concerning face. It is known, for instance, that Socrates said to a young man: "Speak so that I can see you". We can get, at the least, some information about one's characteristic features on a basis of their eyebrows, eyes, mouths and noses, facial structures and expressions. Face is transiently within sight, and then disappears; hence, what the artists tend and desire to paint on their canvases is the remarkable things that remains in the mind about it. It is most likely to suppose that this may be the reason

why Picasso picked the stage director Olga Kokhlova, as a model, and he painted her in many of his portrait works.

The aim of the approach to portrait art as a painting genre in the Western Art was parading a status and position in the early periods of the history. For that, high-ranking people had desired to be depicted their portrayals along with the medals and jewelries they had possessed. However, in the forthcoming periods of the history, this attitude has changed as a result of a number of alterations in societies, and artists has begun to depict the subject's characteristics by taking human physiognomy into consideration, by using the ability to make observations, and with the use of several techniques and methods.

In Turkey, the interest to portrait art has started via foreigner artists who visited the country in the 19th century. It has reached its recent shape with the new techniques in the art of painting and as a result of several changes that occurred in the social structure in time. The artists Nese Erdok and Nuri Iyem used the changes and impacts that occurred in the social structure as a result of immigration to the cities from the villages of the country, as a means of expression in their paintings. Nuri Iyem preferred to depict the structure of the Turkish society through the Anatolian woman's eyes. In her portrait paintings created through a figurative manner, Nese Erdok, on the other hand, attempted to describe some transitions occurred in the 1960s, the immigration phenomenon, and the impacts of the immigration on the economy and individuals. The artist made numerous portrait paintings. Erdok usually pictured herself in her studio in the paintings, and tried to emphasize her identity as an artist by pointing out that she knew very well her position where she stood at the production-based relations in the society as an artist. In the extent of the study, it has been given information on the artists and their works of art, and examined the works by making some explanations of the reasons that pushed the artists to make portrait paintings in their periods.

At the final topic, it has been aimed to explain what the reasons that lead the artists to create a portrait are and what the characteristic features that they desire to express in their portraits are, by setting some examples among the important names who studied in the portrait art today.



During the research, the works by those artists who studied in the field of portraiture have been analyzed, and the artists and works, which are appropriate for this research, have been determined. It has been sought for resources on this subject, and utilized art books, magazines, articles, encyclopedias and the Internet-based sources that bear information on the theme of portraiture.

As a result of this study, it has been concluded that, in the portrait art from its past to the present, the artists produced works accordant with their own unique approaches within the scope of diverse artistic perceptions, and that the portrait art, which is based on analyzing human and his psychological nature, has a special place among all the other artistic themes. It has been resulted, in the light of this assessment, that the pose of the art itself and of the person who creates it, which, by this pose, both of these subjects question and examine firstly themselves and then their environments, and later reflect what they observe on their creations, particularly takes the stage in the portrait art.

**Key Words:** Portraiture, Character, The Callı Period.

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	ix
İÇİNDEKİLER .....	xiii
RESİM LİSTESİ .....	xv
KISALTMALAR LİSTESİ .....	xxi
<b>1. BÖLÜM</b>	
<b>GİRİŞ</b> .....	1
1.1. Amaç.....	1
1.2. Yöntem.....	2
<b>2. BÖLÜM</b>	
<b>PORTRE VE PORTRE RESİM</b> .....	3
2.1. Bir Kavram Olarak Portre Ve Portre Resimde Karakteri Veren Unsurlar.....	3
<b>3. BÖLÜM</b>	
<b>GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE BATI'DA VE TÜRKİYE'DE</b>	
<b>PORTRE RESMİ</b> .....	19
<b>4. BÖLÜM</b>	
<b>1914 ÇALLI KUŞAĞINDAN GÜNÜMÜZE BATI'DA VE TÜRKİYE'DE</b>	
<b>PORTRE RESMİNİN GELİŞİMİNİN KARŞILAŞTIRMALI</b>	
<b>OLARAK İNCELENMESİ</b> .....	38
4.1. 1914-1923 Çallı Kuşağı .....	38
4.2. 1914 Kuşağı Sanatçılarının Portre Resimlerinin İncelenmesi ve	
Jawlensky Örneği .....	47
4.2.1. İbrahim Çallı .....	47
4.2.2. Feyhaman Duran .....	51
4.2.3. Namık İsmail .....	55
4.2.4. Hüseyin Avni Lifij .....	59
4.2.5. Mehmet Ruhi Arel .....	63
4.3. 1923-1950 Yeni Eğilimler .....	70
4.4. 1950-2000 Soyuttan Toplumcu-Eleştirel Gerçekçiliğe .....	125

<b>5. BÖLÜM</b>	
<b>2000'DEN GÜNÜMÜZ'E TÜRK RESİM SANATINDA PORTRÉ</b> .....	199
<b>6. BÖLÜM</b>	
<b>DEĞERLENDİRME VE SONUÇ</b> .....	226
<b>KAYNAKLAR</b> .....	230

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1	Picasso, “Yaşlı Adam” .....	11
Resim 2	Picasso, “Paltolu Kendi Portresi” .....	12
Resim 3	Picasso, “Kendi Portresi” .....	13
Resim 4	Picasso, “Kargalı Kadın” .....	14
Resim 5	Picasso, “Olga’nın Sandalyede Portresi” .....	15
Resim 6	Picasso, “Sarı Kazak” .....	16
Resim 7	“Fayyum Portresi” .....	20
Resim 8	“Fayyum Portresi” .....	20
Resim 9	Trentius Neo İsimli Bir Erkek ve Eşini Gösteren Ünlü Fresko.....	22
Resim 10	Gentile Bellini, “II. Mehmet’in Portresi” .....	24
Resim 11	Nakkaş Sinan Bey, “II. Mehmet’in Gül Koklarken Portresi” .....	25
Resim 12	Nigari, “Barbaros Hayrettin Paşa’ın Yaşlılık Dönemi Portresi”.....	26
Resim 13	Antonio Del Pollaiuolo, “Genç Bir Kadının Profili” .....	27
Resim 14	Albrecht Dürer, “Otoportre” .....	28
Resim 15	Boticelli, “Genç Kadın Portresi” .....	29
Resim 16	Cristofano Dell’altissimo, “Kanuni Sultan Süleyman” .....	30
Resim 17	Cristofano Dell’altissimo, “Mihrimah Sultan” .....	31
Resim 18	Francisco Goya, “Duchess Of Alba” .....	33
Resim 19	Francisco Goya, “Çıplak Maya” .....	33
Resim 20	Gustave Courbert, “Umutsuz Adam”.....	34
Resim 21	Osman Hamdi Bey, “Mimozalı Kadın” .....	35
Resim 22	Osman Hamdi Bey, “Naile Hanım Portresi” .....	35
Resim 23	Oscar Kokoschka, “Adolf Loos” .....	41
Resim 24	Ernst Ludwig Kirchner, “Otoportre” .....	43
Resim 25	Amedeo Modigliani, “Jeanne Hebuterne’in Portresi” .....	44
Resim 26	Amadeo Modigliani, “Jeanne Habuterne” .....	45
Resim 27	İbrahim Çallı, “Ahmed Refik Altınay” .....	48
Resim 28	İbrahim Çallı, “Ahmed Refik Altınay” .....	48
Resim 29	İbrahim Çallı, “Yahya Kemal Beyatlı” .....	49
Resim 30	Tekezade Sait, “İbrahim Çallı” .....	50
Resim 31	Feyhaman Duran, “Akil Muhtar Özden” .....	52

Resim 32	Feyhaman Duran, “Hoca Ali Rıza” .....	53
Resim 33	Feyhaman Duran, “Prof. Dr. Mustafa Şekip Tunç” .....	54
Resim 34	Namık İsmail, “Yusuf Akçura” .....	56
Resim 35	Namık İsmail, “Ahmed Haşim” .....	57
Resim 36	Namık İsmail, “Ahmed Haşim” .....	58
Resim 37	Namık İsmail, “Mehmet Mahir Tomruk” .....	59
Resim 38	Avni Lifij, “Otoportre” .....	60
Resim 39	Avni Lifij, “Otoportre” .....	61
Resim 40	Hüseyin Avni Lifij, Sigaralı “Otoportre” .....	62
Resim 41	Mehmet Ruhi Arel.....	63
Resim 42	“Kadın Başı” .....	64
Resim 43	Alexej von Jawlensky, “Der Buchel” .....	65
Resim 44	Alexej von Jawlensky, “Selbstbildnis” .....	65
Resim 45	Alexej von Jawlensky, “Barbarendürstin” .....	66
Resim 46	Alexej Jawlensky, “Bayan Slutzkaja” .....	66
Resim 47	Jawlensky, “Meditation” .....	67
Resim 48	Jawlensky, “Meditation” .....	67
Resim 49	“Alexander Sacharoff’un Portresi” .....	68
Resim 50	Otto Dix, “Sanatçının Anne ve Babası” .....	71
Resim 51	Nuri İyem .....	75
Resim 52	Nuri İyem .....	76
Resim 53	Şeref Akdik.....	78
Resim 54	Cevat Dereli .....	79
Resim 55	Hale Asaf, “Portre”.....	82
Resim 56	Mihri Rasim (Müşfik), “Kadın Portresi” .....	82
Resim 57	Hale Asaf, “Paletli Otoportre” .....	84
Resim 58	Paul Klee, “Bir Artistin Portresi” .....	85
Resim 59	George Grosz, “Otoportre” .....	86
Resim 60	“İsmail Hakkı Oygur Portresi” .....	87
Resim 61	Tamara de Lempicka, “Erkek Portresi” .....	88
Resim 62	Tamara de Lempicka, “Yeşil Bugatti’ de Tamara” (Otoportre).....	89
Resim 63	“Otoportre” .....	90
Resim 64	“Portre/Mavi Elbiseli Kadın” .....	91
Resim 65	“Kedili Kız Portresi” .....	92
Resim 66	Amedeo Modigliani.....	93
Resim 67	Hale Asaf, “Genç Kız Portresi” .....	94
Resim 68	“Babasının Portresi” .....	95

Resim 69	“Babasının Portresi” .....	96
Resim 70	Cemal Tollu .....	97
Resim 71	Zeki Faik İzer.....	98
Resim 72	Frida Kahlo, “Kolyeli Otoportre” .....	100
Resim 73	Pablo Picasso, “Marie-Therese Walter’in Portresi” .....	101
Resim 74	Picasso, “Ağlayan Kadın” .....	102
Resim 75	Roland Penrose, “Kanatlı Maske” .....	102
Resim 76	Frida Kahlo, “İki Frida” .....	103
Resim 77	Abidin Elderoğlu, “Portrem” .....	104
Resim 78	“Nermin Başağa Portresi” .....	105
Resim 79	Frida Kahlo, “Tehuana Olarak Otoportre ya da Düşüncelerimde Diego” .....	106
Resim 80	“Natasha Gelman’ın Portresi” .....	107
Resim 81	“Nermin Başağa Portresi” .....	108
Resim 82	Ferruh Başağa .....	109
Resim 83	Fahrennisa Zeid, “Emir Zeid’in Portresi” .....	112
Resim 84	Fahrünnissa Zeid, “Madam Caron” .....	113
Resim 85	Eren Eyüboğlu.....	114
Resim 86	Abidin Dino.....	115
Resim 87	Abidin Dino.....	116
Resim 88	Abidin Dino.....	116
Resim 89	Abidin Dino.....	117
Resim 90	Sabri Berkel.....	118
Resim 91	“İkiz Portre”.....	120
Resim 92	“Gül’ün Portresi” .....	120
Resim 93	“Nermin Başağa Portresi” .....	122
Resim 94	“Nermin Başağa Portresi” .....	122
Resim 95	Orhan Peker.....	123
Resim 96	Jackson Pollock, “Portre/Rüya” .....	126
Resim 97	Richard Hamiltan “Bugünün Evlerini Bu Kadar Değişik Bu Kadar Çekici Yapan Tam Olarak Nedir?” .....	127
Resim 98	Andy Warhol, “Marilyn Monroe” .....	128
Resim 99	Andy Warhol, “Pop Kültürünün Unutulmaz İkonası: Marilyn” .....	128
Resim 100	Andy Warhol, “Elizabeth Taylor” .....	129
Resim 101	“Kırmızı Portre” .....	133
Resim 102	Maurits Cornelius Escher, “Portreler” .....	137
Resim 103	Mehmet Güteryüz.....	138

Resim 104	Hanefi Yeter .....	140
Resim 105	Gino Severini, "Otoportre" .....	141
Resim 106	Neşe Erdok, "Anneanne" .....	144
Resim 107	Neşe Erdok, "Anneanne" .....	145
Resim 108	Neşe Erdok, "Anneanne" .....	146
Resim 109	Neşe Erdok, "Otoportre" .....	146
Resim 110	Nuri İyem .....	148
Resim 111	Nuri İyem .....	149
Resim 112	Andy Warhol, "Vurulmuş Mavi Marilyn" .....	149
Resim 113	Francis Bacon, "Otoportre" .....	150
Resim 114	Andy Warhol, "Otoportre" .....	151
Resim 115	Chuck Close, "Büyük Otoportre" .....	152
Resim 116	Adnan Varınca .....	153
Resim 117	İbrahim Balaban .....	155
Resim 118	Richard Estes, "Otoportre" .....	156
Resim 119	Nejat Melih Devrim .....	157
Resim 120	Bubi, "Portre" .....	158
Resim 121	Bubi, "Güneşlenen Portre" .....	159
Resim 122	Bubi .....	160
Resim 123	Bubi, "Mutika (Karoline Hayon)" .....	160
Resim 124	Bubi .....	161
Resim 125	Ergin İnan .....	161
Resim 126	Ergin İnan, "Portre İçinde Ben" .....	162
Resim 127	Bubi .....	163
Resim 128	Arif Dino, "Yüz Dizisi" .....	164
Resim 129	Lucian Freud, "Yansıma (Otoportre)" .....	165
Resim 130	"Otoportre" .....	166
Resim 131	"Otoportre" .....	167
Resim 132	"Otoportre" .....	167
Resim 133	"Otoportre" .....	168
Resim 134	"Otoportre" .....	168
Resim 135	"Otoportre" .....	169
Resim 136	Neşe Erdok, "Sanatçının Kendi Portresi" .....	172
Resim 137	Neşe Erdok, "Sanatçının Kendi Portresi (Tanık)" .....	174
Resim 138	Cindy Sherman, "İsimsiz" .....	175
Resim 139	Cindy Sherman, "İsimsiz" .....	176

Resim 140	Cindy Sherman, "İsimsiz" .....	177
Resim 141	Aydın Ayan, "Egonun Yansıması" .....	179
Resim 142	Aydın Ayan, "İzleyen A" .....	181
Resim 143	Sabahattin Tuncer, "Otoportre" .....	182
Resim 144	Devrim Erbil.....	184
Resim 145	Bubi .....	185
Resim 146	Bubi .....	185
Resim 147	Bubi .....	186
Resim 148	Mustafa Ayaz .....	187
Resim 149	Burhan Uygur .....	188
Resim 150	Neşe Erdok, "Balıkçı Portresi" .....	189
Resim 151	Neşe Erdok, "Sanatçının Kendi Portresi" .....	190
Resim 152	Bubi, "Muti" .....	191
Resim 153	İsmail Avcı, "Işık Atatürk" .....	192
Resim 154	Alp Tamer Ulukılıç, "Çiçekli Kız" .....	193
Resim 155	Bubi, "Hüsnü İyidoğan" .....	194
Resim 156	Neşe Erdok, "Savaş'ın Portresi" .....	194
Resim 157	Bubi, "Eli Hayon" .....	195
Resim 158	Julian Opie, "Gary, popstar" .....	195
Resim 159	Arzu Başaran .....	201
Resim 160	Arzu Başaran .....	202
Resim 161	Arzu Başaran .....	202
Resim 162	Yue Minjun, "Memory II" .....	204
Resim 163	Alp Tamer Ulukılıç .....	206
Resim 164	Alp Tamer Ulukılıç .....	206
Resim 165	Alp Tamer Ulukılıç .....	207
Resim 166	Francis Bacon .....	207
Resim 167	Arzu Başaran .....	208
Resim 168	Arzu Başaran .....	209
Resim 169	Arzu Başaran .....	209
Resim 170	İsmail Avcı, "Otoportre" .....	211
Resim 171	Eşref Yıldırım, "Şah" .....	212
Resim 172	İrfan Önürmen, "Bakış Serisi" .....	213
Resim 173	İrfan Önürmen, "Bakış Serisi" .....	214
Resim 174	Gottfried Helnwein .....	215
Resim 175	Gottfried Helnwein .....	216
Resim 176	Kadir Akyol .....	216



Resim 177	Kadir Akyol, "İstersen Benzer II" .....	217
Resim 178	Kadir Akyol .....	218
Resim 179	Kadir Akyol, "Diren" .....	219
Resim 180	Balkan Naci İslimyeli, "Aynada" .....	220
Resim 181	Balkan Naci İslimyeli, "Arka Yüz" .....	222
Resim 182	Balkan Naci İslimyeli, "Arka Yüz" .....	223
Resim 183	Balkan Naci İslimyeli, "Arka Yüz" .....	224

## KISALTMALAR LİSTESİ

çev.	:Çeviren
ed.	:Editör
M.Ö.	:Milattan Önce
M.S.	:Milattan Sonra
s.	:Sayfa
T.Ü.Y.B.	:Tuval Üzerine Yağlıboya
İ.D.R.H.M.	:İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi
İ.D.G.S.A.	:İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
M.S.Ü.	:Mimar Sinan Üniversitesi
vb.	: Ve benzerleri

# 1. BÖLÜM

## GİRİŞ

### 1.1. Amaç

Bu araştırmanın problemini, 1914 Çallı Kuşığı'ndan günümüze portre resminde karakter çözümlerinin incelenmesi, oluşturmaktadır.

1914 Çallı Kuşığı'ndan Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlerinin İncelenmesi başlıklı bu araştırmanın temel amacı, 1914'ten günümüze kadar olan süreçte Türk ve Batı sanatında yapılan portre resim çalışmalarındaki karakter özelliklerini dönemin üslup, eğilim ve akımları doğrultusunda ele alıp incelemektir. Bu inceleme sırasında konu ile ilgili gerekli tanımlar yapılmış, araştırmanın kapsamı doğrultusunda konu çeşitli başlıklara ayrılmıştır. İlk olarak portre kelimesinin tanımı yapılmış, ardından tarihsel bir sıra ile portre resminin Türk ve Batı resmindeki gelişim süreci tarihsel bir sıra ile açıklanmış, portre resim türündeki eserler incelenerek, sanatçıları portre resmi yapmaya yönlendiren nedenler ve çalışmalarında karakteri veren özellikleri nasıl ele aldıkları sorgulanmıştır.

Bu araştırma, sanatçıların portre resmi yapmaya niçin yöneldikleri ve çalışma süreçleri boyunca resmettikleri kişilerin karakter özelliklerini verirken hangi unsurlara dikkat ettiklerini sorgulamaya dayalı yapılmıştır. Bu amaç doğrultusunda, portre resmi konusunda Türk ve Batı sanattan çeşitli örnekler karşılaştırılarak, portre resminin süreç içerisinde ne tür bir değişim geçirdiği ve günümüz sanatı içinde bu alanda yapılan çalışmalarda çağın getirdiği teknik ve üsluplar kullanılırken portre resminde karakteri vermek için nelerin göz önünde bulundurulduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

Araştırma süresince farklı kaynaklardan yararlanılmış, adı geçen sanatçıların portre resmi yapmaya niçin yöneldiklerini anlatan röportajlara yer verilmiştir.

Sanat tarihi boyunca neredeyse tüm sanatçıların portre resim yaptığı bilinmektedir. Portre resmi sayesinde kişi anlık varoluşunu kalıcı hale getirmektedir. Portre resim ile, bir kişinin karakter özelliklerinin en uygun şekilde verilmeye çalışıyor olması, resmi yapılan kişiyi kalıcı bir hale getirmesi, ve Türk Resim Sanatı için 1914 Kuşağı'nın taşıdığı önem ile bu kuşak için portre resmin ayrıcalıklı bir yerinin olması bu konuyu seçmemde etkili olmuştur. Bu araştırmanın içeriğinde, portre resim türünde üretimde bulunan birçok sanatçı ve eseri hakkında farklı kaynaklardan bilgi verilmektedir. Bu doğrultuda yapılan araştırmanın, konu hakkında bilgi sahibi olmak isteyenlere bir kaynak oluşturması amaçlanmıştır.

Bu araştırma, süreli yayınlar, ansiklopediler, yayınlanmış tezler, konu ile ilgili kitaplar ve internet kaynaklı bilgiler ile sınırlıdır.

## **1.2. Yöntem**

Araştırma sürecinde yazılı, elektronik ve görsel kaynaklardan yararlanılmıştır. Elde edilen bulgular konu sırasına göre portre ve karakterin tanımlamaları, tarihsel süreç içinde portre resminin Türk ve Batı sanatındaki gelişim süreci, 1914 Çallı kuşağının Türk resim sanatı içindeki önemi, Çallı Kuşağı sanatçıları, Çallı kuşağının ardından Türk resim sanatı içinde ortaya çıkan grupların portre resim çalışmaları tarihsel bir sıra ile incelenmiştir. 1914 kuşağının ardından Türk resim sanatında oluşan soyutlama eğilimi Batı sanatından, tarihsel bir sıra ile yapılan portre resim çalışmalarından örnekler verilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Tarihsel süreç içinde ortaya çıkan akım, eğilim ve üsluplardan örnekler verilerek, soyut sanat hakkında bilgi verilmiştir. Ardından Türk resim sanatında toplumda yaşanan bir takım değişimler sonucu ortaya çıkan "toplumcu-eleştirel-gerçeklik" akımı hakkında açıklama yapılmış ve söz konusu akım içindeki portre resim çalışmaları incelenmiştir. Son olarak günümüzde portre sanatının geldiği durum, bu alanda yakın zamanda çeşitli etkinlikler yapmış olan akademisyen ve sanatçıların çeşitli dergi ve elektronik ortamlarda yayınlanan açıklamalarına yer verilerek araştırma tamamlanmıştır.

## 2. BÖLÜM

### PORTRE VE PORTRE RESİM

#### 2.1. Bir Kavram Olarak Portre Ve Portre Resimde Karakteri Veren Unsurlar

Portre üzerine yapılmış olan birçok tanım bulunmaktadır.

Portre kelimesini gerek Türk sanat tarihçisi Adnan Turani ve yazar Nimet Keser gerekse eski yapıtlar uzmanı İngiliz yazar John Evans ve XX. yüzyılın önemli ressamlarından Henri Matisse farklı şekillerde tanımlamışlardır. Adnan Turani portreyi; “Belli bir kişinin heykel malzemesi, boya, grafik ya da desen ile yapılan resmi olup o kimsenin karakterini ve ifadesini veren resimlere denir. Portre yalnız baş, göğüs ya da dize kadar, olduğu gibi, boy ve aile portreleri olarak da çeşitli ölçülerde yapılmıştır”<sup>1</sup> şeklinde tanımlamıştır.

Nimet Keser ise portre için iki tanım yapmıştır. Bu tanımlardan biri:

“Resim sanatında genel olarak bir insan figürünün sadece omuzlardan itibaren yüzünün konu alındığı resimlerdir.” Diğeri; “Adı ve kimliği belli olan bir kimsenin kişisel özelliklerini betimleyen figür resmidir”<sup>2</sup> şeklindedir.

Sadece yüzlerin vurgulandığı portreler olduğu gibi yarım ya da tam boy portreler de bulunmaktadır. Resmi yapılan kişinin özelliklerini betimleyen ve bu özellikleri idealize etme amacı taşıyan iki farklı portre yapma anlayışı bulunmaktadır.

John Evans’a göre “Geçiciyi temellendirmek-anlık varoluşu daimileştirmek-yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir”.<sup>3</sup> Henri Matisse’e göre “portre, sanatın tuhaf biçimlerinden biridir. Sanatçıda özel nitelikler ve modeller neredeyse tam bir benzerlik gerektirir”<sup>4</sup> şeklindedir.

---

<sup>1</sup> Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2003, s. 113.

<sup>2</sup> Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınevi. 2009. s. 259.

<sup>3</sup> Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009, s.210

<sup>4</sup> Keser, s. 259.

Portre, insan yüzünü gerçekçi anlayışla betimleyen resim ya da heykel yapısıdır.<sup>5</sup> Portre resimde, yaşayan veya ölü, gerçek veya hayal ürünü olan bir insanın ruhsal, kişisel veya fiziksel tüm özellikleri ayrı ya da bunların tümü kapsanacak biçimde ele alınarak anlatılır. Bir portre resim yapıldığı andan itibaren aradan geçen zamana rağmen sanatçısının sanat anlayışı hakkında bilgi vermeye devam eder. Portre resim, bir insan figürünün yüzünün, yalnızca omuzlarından itibaren konu olarak ele alındığı resimler olarak tanımlanabilir. Portre resim, fotoğraf, heykel ve benzeri sanat türlerinde bir kişinin yüzünün ve yüz ifadesinin betimlenmesi ile oluşturulan eserdir. Bir kişinin karakteri ya da dış görünüşünden yola çıkılarak yapılan betimleme anlamına gelir gibi tanımlamalardan söz edilebilir.

Portre kelimesinin kökenine bakıldığında, Fransızca kökenli “pourtraict” kelimesi ile karşılaştırılır. Kelime pour–traict olarak parçalanmaktadır. Fransızca olan “pour” ve “traict” kelimelerinin anlamı “için” ve “tiren”dir. Fransızca bir fiil olan “tiren” kelimesinin Türkçesi “çekmek, çıkarmak” anlamlarına gelmektedir. Yani resimde karakteristik özellikleri ortaya çıkarmak anlamına geldiği söylenebilir. Bunun yanı sıra “Pour–traict” kelimesinin Latin kökenli bir karşılığı da bulunmaktadır: “Protact”. Kelime, “imge ve benzerlik” anlamlarına karşılık gelmektedir.

Portre resim yapmanın amacı, kişinin ruh halini, görünüşünü ve kişiliğini yansıtmaktır. Bu nedenle portresi yapılan kişi ressama doğru bakar ve bu sayede kişinin izleyiciye başarılı bir şekilde aktarımı sağlanmış olur. Portre resim kurşun kalem ve farklı malzemeler kullanılarak farklı yüzeyler üzerinde çalışılabilir.

Portre eski çağlardan beri yapılan bir resim türüdür. Portre resminde karakteri veren unsurlara değinebilmek için karakter ve kişilik kelimelerinin açıklamasının yapılması gerekmektedir.

Karakter kelimesi ile ilgili birçok tanım yapılmıştır. Örneğin; Meydan Larousse Ansiklopedisinde karakter; “Bir kimsenin veya topluluğun psikolojik veya manevi ayırıcı özelliklerinin tümü ve “Canlı varlıkları birbirinden ayıran şekil ve özgümlüklerin tümü”<sup>6</sup> olarak tanımlanmaktadır.

---

<sup>5</sup> Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2005, s. 194.

<sup>6</sup> Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, XXIV, s. 1129.

Rehber Ansiklopedisi karakteri “Bir şey üzerinde değişmeden kalan izler, bir şeyi benzerlerinden ayırmaya yarayan temel hususiyet, üstün manevi özellik, bir nesnenin ayırıcı özelliği”<sup>7</sup> anlamında tanımlamıştır.

Karakter, nitelik anlamına gelmektedir. Resimde bir şeyin ya da bir kişinin karakterini yakalamak, o kimsenin en belirgin özelliğini bulmak ve bu özelliğin gözükmesine engel olan ayrıntıları atmak ile olasıdır.<sup>8</sup>

Karakter kelimesi, kişiye özgü davranışların bütünü ile insanın bedensel, duygusal ve zihinsel etkinliğine çevrenin verdiği değer olarak tanımlanabilir. Bir bireyin veya bir nesnenin kendine özgü olan yapısı ve onu başkalarından ayıran özellik denilebilir. Karakter, bireyin davranış biçimini belirleyen bir özelliktir. Kelimenin Türkçe karşılığı huy, mizaç olarak bilinmektedir. Bir şeyi benzerlerinden ayırt etmeye yarayan özellik anlamına gelir.

Portreler, karakteristik olarak, güçlü duygu ya da tepkilerin temsilini ikinci plana atar. Örneğin yüzdeki “şaşıрма, güvensizlik, keder, öfke, korku ve mutluluk” işaretleri genellikle resme yansıtılmaz; bunların geçici tepkiler olduğu bilindiği için portresi yapılan kişinin o adlandırılmaz gerçek karakteri esas alınır.<sup>9</sup>

Kişi sözcüğü dilimize, Latince de kişi anlamına gelen “persona” sözcüğünden gelmektedir. Bu kelime, tiyatrodaki oyuncuların yüzlerine taktıkları maskeyi ifade etmektedir. Japon tiyatrosunda oyuncular yüzlerini makyaj ile kapatmaktadırlar. Bunu yapmalarının nedeni bedenlerinin ritmini ön plana çıkarmalarıdır. Yüzlerini makyaj ile kapatarak bedensel ifadelerini belirginleştirmek istemektedirler. “Kişi” sözcüğü zaman içerisinde kişinin üstlendiği rol ile ve “kişilik”in kendisi ile özdeşleşmiştir.

Kişilik; bireyi başkalarından ayıran, bireyin doğuştan getirdiği ve sonradan kazandığı özelliklerin bir bütünüdür. Kişilik insan davranışlarının tüm yönlerini kapsar. Kişilik, bireyi var olma ve tepkide bulunma, dış dünyayı algılama, kendi duygularını ifade etme, dünya ile olan ilişkisi içinde kendi değerini ve anlamını kavrama, kendi kendini bir amaca yönlendirme biçimidir.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Yeni Rehber Ansiklopedisi, XI, İstanbul 1993, s.175.

<sup>8</sup> Turani, s. 65.

<sup>9</sup> Leppert, s. 225-226.

<sup>10</sup> Turgut Meşe (Editör), Öğretmen Adayları İçin Yeni Yaklaşımlar Çerçevesinde Eğitim Bilimleri (Tüm Dersler), Ankara: Data, s. 27.

Portre resim sayesinde sanatçı anlık bir ifadeyi yaratıcılığı ile ölümsüzleştirir. Yapılan resim aradan geçen zamana rağmen sanatçının sanatına tanıklık eder. Portre kişinin ruhsal yapısını ortaya çıkarır. Resim konusunda bilgi sahibi olanlar ve olmayanlar portre resmini yorumlamaya ve anlamaya çalışır. Resmin yorumlanması sırasında resim iyi bir şekilde incelenmeli ve karakter çözümlemesi yapılabilmesi için eser hakkında bilgi elde edilmelidir.

Bir insanın yüzü, yaşamın tüm izlerini üzerinde taşıyan, bize yaşamı anlatan ve zaman ile yaşamı bağlantılı hale getiren en önemli tanıktır. Beden yapılarımız birbirine benzeyebilir fakat yüz yapılarımız birbirimizden farklıdır. İnsan yüzünün en önemli özelliği tek ve benzersiz bir biçime sahip olmasındadır. Bir insanı ilk önce yüzü ile tanırız. Bedenimizin tüm ifadesi yüzümüze yansır ve bizi ortaya çıkarır.

İlk kez karşılaştığımız biri hakkında herhangi bir şey bilmemiz mümkün değildir. Kişi ile biraz konuştuktan sonra adı, yaşı ve öğrenim durumu hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Amaçlarını ve beklentilerini öğrenebiliriz. Fakat karşımızda bulunan kişinin bu tür özelliklerini bilmek onun karakteri hakkında bize yardımcı olmamaktadır.

Kişinin dış görünüşü onun karakter yapısı hakkında bize somut veriler vermektedir. Kişinin fiziki görünümünden yararlanarak yüz yapısı ve beden yapısının taşıdığı özelliklere bakarak kişinin karakteri hakkında gerekli olan bilgiye ulaşabiliriz. Yüzümüzün kişiliğimiz ile yakın bir bağı bulunmaktadır.

Yüz, ömür boyu kendimizi kazıdığımız bir alandır esasen: çeşitli yaşantı içerikleriyle bütünleşen en mahrem sırlarımız hep onda birikir.<sup>11</sup>

*“İnsanı tanımak” denince, amaç bir bilinmeyene ulaşmak oluyor kuşkusuz. Bilinmeyene ulaşmaksa, daima bir bilinenden yola çıkılarak elde edile gelmiştir.*<sup>12</sup>

Portrede karakteri veren unsurları anlayabilmek için karakter ve kişilik kelimelerinin ardından fizyonomi kelimesini açıklamak yerinde olacaktır. Fizyonomi kelimesi dilimize Fransızcadan geçen bir kelimedir. Fizyonomi ya da Fiziognomi kelimesi Yunanca üç kelimenin birleşmesinden oluşmuştur. Physis, tabiat; nomos,

<sup>11</sup> Mehmet Ergüven, *Sırdaş Görüntüler*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007, s. 125.

<sup>12</sup> Tuncel Altınköprü, *İnsan Tanımada Beden – Yüz Yapısı ve Karakter*, İstanbul: Hayat, 2008, s. 9.



yasa; gnomon, hüküm verici veya yorumlayıcı anlamına gelmektedir. Bu kelimelerin hepsinin birleşimi “tabiatı bilmek” anlamına gelir.<sup>13</sup>

Bazı tarihi belgeler yüz biçimlerinin karakterlerinin okunmasının milattan önceki yıllarda Çinliler tarafından bir sanat dalı olarak geliştiğini belirtmektedir.<sup>14</sup> Fizyonomi kavramı üzerine önemle duran Çinliler, insanların yüz biçimlerine göre onların karakter özelliklerini okuma yöntemini kullanmışlardır. Sonraki dönemlerde değişik uygarlık merkezlerinde fizyonomiye ilişkin bilgiler sistemleştirilip geliştirilirken, belli özelliklere sahip değişik ekoller ve sistemler ortaya çıkmıştır.

Eski Çin yüz okuma uzmanlarına göre, yüzü oluşturan unsurlardan beş tanesi çok önemlidir. Bu beş unsur: kaşlar, gözler, ağız, burun ve kulaklardır. Eski metinlerde bu unsurların beş önemli organ olarak geçtiği bilinmektedir. Bu metinlerde organlardan birisinin dengeli biçimde olması en az on yıl mutlu yaşam demektir. Tüm organların aynı şekilde dengeli biçimde olması bu mutluluğu orantılı biçimde arttırmaktadır. Çin yüz okuma uzmanlarına göre; insan yüzünde belli konumlar ve çizgiler mevcut bulunmaktadır. Bunların her biri belli bir yaşı belirlemektedir. Çinli uzmanların sistemi bugün de incelenmekte ve geliştirilmektedir.

Fizyonomi konusunda batılı düşünürler de fikirlerini belirtmişlerdir. Çok eski dönemlerden başlayarak, bilginler insanın yüz yapısı ile karakteri arasında bir bağlantı kurmaya çalışmışlardır. Bu yöntemin temelinde insanın beden yapısı ve psikolojisi arasında doğal bir bağlantının olduğu inancı bulunur. Fizyonomi ile ilgili bilgilere Yunan düşünürlerinden Aristo ve Hipokrat’ın eserlerinde rastlanır.

Aristo, fizyonomiyi kişilerin ruh halini öğrenmek için kullanmış, kişinin yüz ve kafa yapısını, saçının ve gözünün rengini, ses tonunu, beden hareketlerini ve mimikleri ile oluşan karakter özelliklerini hayvanlarda bulunan benzer özellikler ile kıyaslamıştır. Ona göre bir hayvana az veya çok benzeyen bir insan, az çok onun karakter özelliklerini taşımaktadır.<sup>15</sup>

Hipokrat’ın, Aristo’nun usulüne benzer bir yöntem ile hastalarına teşhis koyduğu bilinmektedir. Onun ölmüş insanın yüz şeklini tasvir edişi bugün doktorlar tarafından “Hipokrat maskesi” olarak kullanılmaktadır.

---

<sup>13</sup> Erol Göka ve Murat Beyazyüz, “Gerçek” İnsanın Yüzünde Yazar mı?, 2012, s. 20.

<sup>14</sup> Altınköprü, s. 11.

<sup>15</sup> Altınköprü, s. 11.

Yüz, hakkında İsviçreli yazar Johann Caspar Lavatar'ın, Alman psikiyatrist Ernst Kretschmer'in, Alman filozof Arthur Schopenhauer'un, Yunanlı filozof Sokrates'in, Alman şair Rainer Maria Rilke'nin ve XVI. yüzyıl şairlerimizden Muhyeddin Abdal'ın bazı görüşleri bulunmaktadır. Johann Caspar Lavatar'a göre yüzün her ögesi (göz, kulak, burun vs.) birbirleri ile olan ilişkileri içerisinde psikolojik bir anlam taşımaktadır. Aynı zamanda kişilik özelliği göstermektedirler.

Kretschmer "Yüz, insan yapısının katvizitidir" demiştir.<sup>16</sup>

Filozof Arthur Schopenhauer, "Her insanın yüzü bir hiyerogliftir; yüzümüze şifresinin çözülmesini bekleyen bir alfabe yerleştirilmiştir. İnsanın dilinin ne söylediğinden ziyade yüzünün ne söylediği önemlidir; dil düşüncelerimizi, yüz ise insanın tabiatından kaynaklanan düşünceyi dile getirir" der.<sup>17</sup> Ona göre, insanın yüz görünümünden, onun ahlaki karakterinden ziyade zihinsel kapasitesini, zekasını çıkartmak daha kolaydır.

Bir başka düşünür olan Sokrates'in yüz hakkındaki görüşleri şu şekilde ifade edilebilir. Sokrates, kendisine getirilen bir gence "seni görebileceğim şekilde konuş" der. Genç bu cümle karşısında zihinsel olarak kendini saklamak için bir uğraşa girer. "Konuşma ki seni görebileyim" sözü konuşan kişinin yüzünün aldığı hale bakmanın önemli olduğunu belirten bir sözdür.<sup>18</sup>

Şair Muhyeddin Abdal'ın yüz için: "*Tuttum ayineyi yüzüme*  
*Ali göründü gözüme*"<sup>19</sup>

mısralarını söylediği bilinir.

Günümüz felsefesinin önemli isimlerinden biri olan Emmanuel Levinas, insanın ahlaki varoluşunu esas alan görüşlerini "öteki" dediği karşımızdaki insanın "yüz"ünü esas alarak kurar. Öteki, varlığını bize yüzü aracılığıyla sunar. Ötekinin yüzüne baktığımızda ilk fark ettiğimiz, bir belirsizlik, sürekli bir farklılaşma, imge avcısı gibi gezinen gözlerimizden hep bir kaçıştır. Ötekinin tüketilemez, bilgi konusuna dönüştürülemez olan yüzü karşısında her zaman çaresiz kalmaya mahkumuzdur.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Altınköprü, s. 139.

<sup>17</sup> Göka ve Beyazyüz, s. 15.

<sup>18</sup> Göka ve Beyazyüz, s. 16.

<sup>19</sup> Abidin Dino, *Resme Bakan Yazılar I*, Deniz Artun (Editör), Galeri Nev Yayınları, 2004, s. 11.

<sup>20</sup> Göka ve Beyazyüz, s. 16-17.

Bir Fransız denemeci ve aydın olan Alain Finkielkraut yüz ile ilgili “yüzün gösterişsiz çıplaklığı, benim ilgimi adeta kendi alacağıymış gibi talep eder... Yüz, kaçıp gittiği için kendini benimsetir” demiştir.<sup>21</sup>

Yüzümüz, işaretlerin, anlamların örtüştüğü ve birbirleri ile yüzleştikleri bir yerdir. Aynaya baktığımız zaman karşımızda ağlayan, gülen, şaşırان, utanan ifadeler ile karşılaşırız. Bir yüzün birçok hali bulunmaktadır. Yüzümüzde bulunan anlamın ne ifade ettiğini sadece karşımızda bulunan kişi anlayabilmektedir. Yüzümüz, yüz hatlarımız incelenerek okunabilmektedir.

Fransız yazar Michel Leiris'in dört ciltten oluşan “Oyunun Kuralı” isimli kitabının ilk cildinde şu cümleler bulunmaktadır:

*“Kıvırcıklaşmasınlar, bir de diplerinde tehlikeli bir hastalık oluşmasın diye kısacık kesilmiş kahverengi saçlarım var. Bilebildiğim kadarıyla, fizyonomimi oluşturan karakteristik özelliklerim şunlar: Dümdüz inen, bir sed ya da yar gibi dimdik düşen bir ense, ki (falcılara inanılacak olursa) Boğa burcunda doğmuş olanların klasik işareti; abartılı düğümleri ve pırtlaklarıyla geniş, biraz dışbükey alınımı kateden damarlar. Bu alın genişliği (falcıların dediğine göre) Koç burcuyla yakından ilintili; gerçekten de, bir 20 Nisan günü doğmuş olduğuma göre bu iki burcun sınırındayım ben: Koç ve Boğa. Gözlerim kahverengi, gözkapaklarımın kıyıları genellikle şiş; tenim renklere açık; yağlı ve kızarıklıklara yatkın bir cildim olduğu için utanç duydum hep. Hazırlıksız aynaya yakalanmaktan çok korkarım, çünkü kendimi her seferinde aşığılayıcı bir çirkinlikte bulurum...”<sup>22</sup>*

Yüzümüz yaşımızın ilerlemesi ile bir değişime uğrar. Derimizde kırışıklıklar ve sarkmalar meydana gelir. Zaman ilerler ve derimiz geri çekilerek gözlerimizi ve burnumuzu iyice ortaya çıkarır ve ifademiz net bir hal alır.

İsveçli yazar ve şair olan Par Lagerkvist, Velazquez'in “Cüce” adlı çalışması için şunları söylemiştir:

*“Boyum yirmi altı inç, endamlı ve biçimliyimdir, belki başım biraz büyükçe. Saçlarım, öbür cücelerinki gibi siyah değil, kırmızıya çalıyor, çok sık ve sert, şakaklarım ve alnım biraz açılmıştır. Alnım geniş ama alçaktır. Sakalım yok, ama bunun dışında yüzüm öteki erkeklerin yüzü gibi. Kaşlarım bitişik. Gücüm kuvvetim*

<sup>21</sup> Mehmet Ergüven, *Neşe Erdok*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi. 1997, s. 150.

<sup>22</sup> Enis Batur, *Başkalaşımalar I – X*, Elif Göktepe (Editör), İstanbul: YKY. 2004, s. 291.

*yamandır, hele kızarsam... Bizi Jebosbaphat ile gree tututurduklarında yirmi dakika geçemedi, sırtını yere getirdim ve boğdum onu. Ondan beri sarayın tek ccesiyim.*<sup>23</sup>

Gördüğümüz bir yüzden o bireyin kişiliğine doğru ilerlemeye çalıştığımız zaman birçok Şeyin değiştiğini fark ederiz. Zamanla yüz hakkındaki sözlü betimlememiz sınırlı kalır. Karımızda bulunan yüz bin bir farklı Őekle girer. Yüz, zamanla kişilik çözümlemesine ilişkin varsayımları ile somut bir Őekle bürünür.

İnsanın karakter yapısını açıklama konusunda Frida Kahlo'nun, Diego Rivera için söylediği Şu sözler fizyonomiye örnek olarak verilebilir.

Kahlo'ya göre Diego: Asyatik kafası ve havada uuuyormu gibi görünecek kadar ince ve narin saçlarıyla kocaman devasa bir çocuktur.

İyi niyetli bir yüzü ve oldukça hüzünlü bir bakışı vardır. İri ve çıkık, koyu renkli ve aşırı zekice bakan gözleri, Őimi ve kurbağalarinki gibi prtlek gözkapakları tarafından zar zor zaptedilir- nerdeyse çukurlarından fırlayacak gibidirler- ve birbirlerinden çok ayrı dururlar, başka gözler bu kadar ayrı değildir.<sup>24</sup>

Frida Kahlo, Diego Rivera'nın portresinde  yn görmektedir. Bu yönlerden birincisi onun dinamik ve duyarlı olması, ikincisi; alıkan biri olması, yaşam hakkında heyecan duyması, üçüncüsü; önyargılarından kurtulmuş olmasıdır.

Macar asıllı Amerikalı fotoğrafçı Nicolas Muray Frida Kahlo'nun fizyonomisini Şu cümleler ile anlatır: koyu kahverengi saçları ve insana doğru bakan derin ve koyu gözleriyle güzel bir kadındı, ama kendisini hiç çekici bulmazdı.<sup>25</sup>

Her sanatçı kendi portresini yapma ihtiyaı duymaktadır. Sanatçı 'kendi ben'ini resmederek ortaya çıkarmak ister. Ortaya çıkan portre resim ile aynada ki portrenin birbirine ne derece benzediği bir tartışma konusudur. Sanatçı portresini yaparak kendini deşifre etmeye çalışır. Ortaya çıkan eser bize sanatçının yaşam öyküsünü sunar.

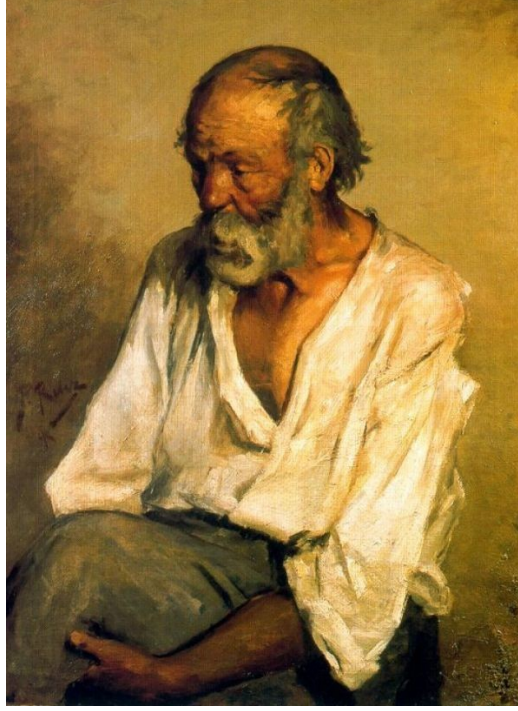
---

<sup>23</sup> Batur, s. 292.

<sup>24</sup> Begüm Akkoyunlu Ersöz ve Tania Bahar (Editörler), *Frida & Diego*, İstanbul: Pera Müzesi, 2010, s. 49

<sup>25</sup> Akkoyunlu Ersöz ve Bahar, s. 81.

Bu tanımlamaların ve açıklamanın ardından XX. Yüzyılın başarılı ressamlarından olan İspanyol ressam ve heykeltıraş Pablo Picasso'nun 1895 yılında yaptığı "Yaşlı Adam" (**Resim 1**), 1901(**Resim 2**) ve 1906 (**Resim 3**) yıllarında yaptığı "Kendi Portresi" adlı çalışmaları incelenebilir.



**Resim 1.** Picasso, "Yaşlı Adam",

1895, T.Ü.Y.B.

"Yaşlı Adam"ın saçı ve cildi yağlıdır. Saçları yağdan başına yapışmış, yüz ifadesi ciddi ve düşünceli görünmektedir. Üzerinde ki giysiler özensizdir. "Yaşlı Adam" ışık gölge etkili bir biçimde kullanılarak mükemmel bir gerçekçilik ile anlatılmıştır. Resim, geniş fırça darbeleri ile yapılmıştır.

Resim, ne kopyayı ne de taklidi akla getirmemektedir. Sanatçının daha sonra yapılan eserleri gibi gençlik yıllarında yaptığı bu yapıt ressamın kendi çabasının olağanüstü yoğunluğuyla nitelik kazanmıştır.<sup>26</sup>

Sanatçının "Yaşlı Adam Portresi" onun sanatı açısından önemli bir yapıttır. Picasso'nun yukarıda ismi geçen çalışması ve diğer resimleri'nde Velazquez'in yapıtlarından esinlendiği bilinmektedir.

<sup>26</sup> John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev.: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 20.



**Resim 2.** Picasso, “Paltolu Kendi Portresi”,  
1901, T.Ü.Y.B.

1901 yılında yaptığı “Paltolu Kendi Portresi” Mavi Dönem’ ine ait bir çalışmadır. Mavi bir fon önünde lacivert bir palto giymiş yirmi yaşında bir adamı görürüz. Portre kibirli, hatta dokunulmaz görünmektedir; fakat aynı zamanda bakışlarında derin bir hüznün bulunur. Çalışma Picasso’nun yoğun melankolisini anlatmaktadır ve önemli bir sanatsal ve kişisel değişim döneminin başlangıcına işaret etmektedir.<sup>27</sup> Sanatçının Paris’te yaptığı bu çalışmada yalnızca üşümüş ve yarı aç bir adamın değil aynı zamanda suskun, kimsenin konuşmadığı bir adamın yüzünü görürüz. Salt yabancı olmaktan gelen bir yalnızlık da değildir bu. Temelde, modern kentte toplum dışına itilenlere özgü bir yoksunluktur.<sup>28</sup>

Sanatçı Mavi dönem yapıtlarında toplum dışına itilmiş mutsuz ve umutsuz insanların dünyasını, dilencileri, körleri, yalnız ve yoksul kadınları resmetmiştir. Bir arkadaşı sanatçının resimlerini inceledikten sonra şu cümleyi söylemiştir: “Picasso, üzüntünün düşünmeye yardımcı olduğuna, acı çekmenin de yaşamın temeli olduğuna inanırdı”.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> E. L. Buchholz ve Beate Zimmermann, *Picasso*, İtalya: Literatür, 2005, s. 21.

<sup>28</sup> Buchholz ve Zimmermann, s. 21.

<sup>29</sup> Buchholz ve Zimmermann, s. 21.



**Resim 3.** Picasso, “Kendi Portresi”, 1906, T.Ü.Y.B.

1906 yılında yaptığı “Kendi Portresi” adlı resme baktığımızda ilk olarak ürkek bakışlı genç bir erkeği görürüz. Yirmi beş yaşındaki bu genç adamın gözlerinde yalnızlık, dikkatlilik ve arayış vardır. Plastik açıdan baktığımızda ise başın ve bedenin görülebilir olmak için zorlanmakta olduğunu, algılanabilir bir biçim arayışında olduğunu görürüz. Picasso, bu arayışını tam olarak bulma ve gerçekleştirme noktasındadır. İmgenin etkileyciliği, görünür olmak için çabalayan bir varlığı temsil etmesinden gelir.<sup>30</sup>

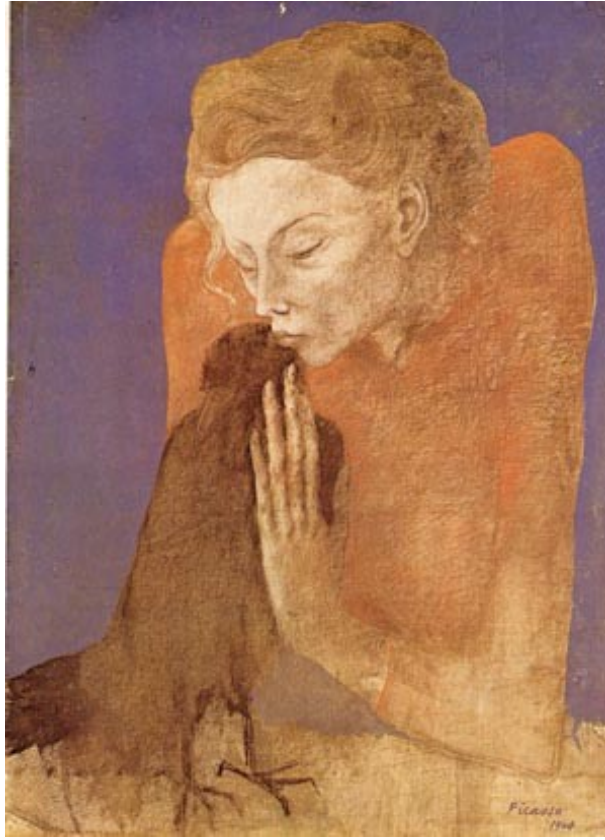
Ten rengi boyaların dış çizgilerinden taşmış, gölgeler belli belirsiz bir şekilde verilmiştir. Bu durum resimde bitmemişlik durumu oluşturmuştur. Yüz hatları, kalın ve net çizgilerle belirtilmiştir. Yapıt, kübizm öncesi dönemde sanatçı tarafından geliştirilen farklı bir biçimsel denemeyi göstermektedir. Bu biçimsel denemeler içerisinde; stil oluşturma, doğal oranları ve perspektif kurallarını terk etme sayılabilir. Yapıtta yüz hatları, bir yıl sonra yapacağı “Avignonlu Kızlar” isimli çalışmada da görüleceği gibi ilkel Afrika heykellerine benzer şekilde basitleştirilmiştir. Burada sanatçının amacı karakterini belirginleştirmektir.

---

<sup>30</sup> Berger, s. 9.

Picasso, anne ve babasının çok sayıda portre resmini yapmıştır. Bu sayede, çeşitli resim tekniklerini ve ışık-gölgeyi nasıl daha etkili bir şekilde kullanacağı konusunda kendini eğitmiştir. Zamanla, modellerinin yalnızca dış görünüşlerini resmetmemiş aynı zamanda onların karakterlerini de yakalamaya çalışmıştır.

Sanatçının yukarıda ismi geçen çalışmalarının dışında, 1904 yılında yaptığı evcil kargasının başını okşayan narin bir kadını resmettiği “Kargalı Kadın” (**Resim 4**) adlı çalışması ve 1917 yılında sanatçının ilk eşi Olga Koklova’nın ruhun portresi haline gelen “Olga’nın Sandalyede Portresi” (**Resim 5**) isimli çalışmalar da araştırmanın bu bölümüne örnek gösterilebilir.



**Resim 4.** Picasso, “Kargalı Kadın”, 1904, T.Ü.Y.B.





**Resim 5.** Picasso, "Olga'nın Sandalyede Portresi",  
1917, T.Ü.Y.B.

Picasso portre resim çalışmalarında zamanla biçimsel denemelere girmiştir. Bu denemelerinin yanı sıra portre çalışmalarında deformasyon yapmaya başlamıştır. 1927 yılından itibaren sarı saçlı kadın portreleri yapmaya başlamıştır. Bu portre çalışmaları saldırgan bir özelliğe sahip görünmektedirler.



**Resim 6.** Picasso, "Sarı Kazak", 1939, T.Ü.Y.B.

Sanatçı 1939 yılında yaptığı "Sarı Kazak" (**Resim 6**) isimli çalışmasında Yugoslav fotoğrafçı Dora Maar'ı resmetmiştir. Resimde bir koltukta oturan üzerinde sarı işlemeli bir kazak, başında bir şapka bulunan sarışın bir kadın görülür. Bu resim ile birlikte sanatçının üslubu belirginleşmiştir. Resmin canlı modelden yapıldığı anlaşılmaktadır. "Sarı Kazak" isimli çalışmada Dora Maar'ın karakter özelliği belirtilmiştir. Sanatçının eşi Françoise Gilot, Dora Maar'ı şu cümle ile tanımlamıştır: "Çok konuşmazdı, hiç el kol hareketi de yapmazdı, onun davranışlarında ağırbaşlılığın ötesinde bir şey vardı... Belirgin bir sertlik".<sup>31</sup>

Portre resminde karakter başlığına Avusturyalı dışavurumcu sanatçı Egon Schiele'i de örnek olarak verilebilir. Çalışmalarında kendi benini sorgulayan sanatçının narsist duygularını ortaya koyduğu bilinmektedir. Schiele bedenini sanatının nesnesine dönüştürmüş ve bir saplantı şeklinde ruhsal bir yönelim yapmıştır. 1910 yılında yaptığı "Yanağını Çekiştiren Kendi Portresi" isimli çalışmada

<sup>31</sup> Buchholz ve Zimmermann, s. 67.

da görüldüğü gibi sanatçının portre çalışmalarında yaşadığı dram ve iç huzursuzluğu gözlemlenmektedir.

Bir diğer örnek gerçeküstücü çalışmalar yapan Frida Kahlo'dur. Sanatçı trajik yaşamını, bedensel ve ruhsal acılarını yaptığı portre çalışmaları ile ortaya koymuştur. Kahlo, karmaşık ve marjinal olan karakterini yaptığı portre resim çalışmalarında ortaya çıkarmıştır.

Görülen o ki, portre resim yapmaya yönelen sanatçılar zaman içinde buldukları koşulların ve ruhsal yapılarının etkisi ile karakter çözümlemesine yönelmişlerdir. Portre kelimesi bilindiği gibi Fransızca kökenli bir kelimedir. Kelime "imge ve benzerlik" anlamına gelmektedir. Kısacası kelimenin yapılan resimdeki karakter özelliklerini ortaya çıkarmak anlamına geldiği söylenebilir.

Bu bağlamda Picasso ve Frida Kahlo'nun yapmış olduğu portre resim çalışmaları hakkında şunlar söylenebilir. Öncelikle Picasso 1901 yılında yaptığı "Paltolu Kendi Portresi" adlı çalışmayı Paris'te olduğu yıllarda yapmıştır ve sanatçı o dönemde yalnızdır ve dolayısıyla ruhsal bir değişim içindedir ki, yaptığı portre resim çalışması sanatçının Mavi Dönem'ine aittir. Bu nedenle Picasso'nun kibirli, hüzünlü ve dokunulamaz olarak ifadelendirilen çalışmasının, sanatçının içinde bulunduğu dönemi iyi bir şekilde yansıttığı söylenebilir.

Frida Kahlo'ya bakıldığında, sanatçının karakter özelliklerini ön plana çıkartma eğiliminde olduğu anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi, sanatçının ruhsal yapısı oldukça fazla bir şekilde değişime uğramaktadır. Sanatçının kişisel yaşamında meydana olumlu, olumsuz değişimlerin, yaşadığı koşulların sanatı etkilediği söylenebilir.

Sonuç olarak, genel anlamda düşünüldüğünde, insan tanımadığı bir kişi ile ilk karşılaştığında onun, yaşı, mesleği ve ilgi alanlarına dair sorular sormaktadır. Kişiyi tanımak için zaman gerekmektedir. Kişinin karakterini veren özellikler kaş, göz, burun, ağız ve alın yapısından anlaşılmaktadır. Bu konu üzerine birçok düşünür fikirlerini belirtmişlerdir.

Portre resim çalışmalarında modelin karakter özelliklerini ortaya çıkarmak için çaba gösteren sanatçıların, çalışmalarını içlerinde buldukları koşullara göre biçimlenerek ve bu koşulların getirdiği bazı arayışlara girerek ortaya çıkardığı

söylenir. Birtakım sanatsal dönemler (Mavi ve Pembe Dönem) geçiren, Picasso ve yaşantısı içinde sağlık sorunları yaşayan Kahlo örneğinde olduğu gibi. Picasso içinde bulunduğu sanatsal dönemi renk seçimi ile modelinin karakter özelliklerine dikkat ederek yapmış, zamanla kullandığı araçları (fırça kullanışı) ne yönde kullandığını kendince sorgulayarak, sanatsal üslubunda değişimler başlamıştır. Frida Kahlo ise portre resim çalışmalarını, kendi içsel yolculuğunda oluşan değişimleri, kendi karakter özelliklerini ortaya çıkaran öğelere dikkat ederek (kaş yapısı, giyim tarzı ve kullandığı takılar) yapmıştır.

### 3. BÖLÜM

## GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE BATI'DA VE TÜRKİYE'DE PORTRE RESMİ

27.000 yıl öncesine dayandığı tahmin edilen bilinen en eski duvar resmi, Fransa yakınlarında Vilhonneur mağarasında bulunmuştur. Portrenin bir sanat türü olarak ilk örneklerine eski Mısır uygarlığında rastlanır. Mısırlıların MÖ XVI. ve XI. yüzyıllarda mezarlarının iç duvarlarına portreler çizdikleri bilinir. Bu portrelerde betimlenen kişilerin yüz hatları çok net belirtilmemiştir ve ayrı ayrı resmedilmiştir. Bu nedenle daha çok soyut bir resmi andırmaktadırlar. Mısırlılar'ın yapmış olduğu bu duvar resimleri yaşayan insanlar için değil ölen kişiye öteki dünya yolculuğunda eşlik etmek için yapılmışlardır.

Firavun portreleri de aynı amaçla yapılmışlardır. Mısırlılardan farkı, tanrılar için yapılmış olmasıdır. Bu sebeple Mısırlıların M.Ö. XVI. ve XI. yüzyıllarda mezarların iç duvarlarına yaptıkları portrelerde ve Firavun portrelerinde bireyin gösteriminden daha çok dünya kavramı ve bireyi tanrılaşdırma üzerinde durulduğu söylenebilir. Her iki durumda da modeller yaşadıkları dünyadan çıkarılarak soyut çizimlere dönüşmüşlerdir. MS I. ve III. yüzyıllarda Mısır sanatında "Fayyum" portrelerine rastlanır. "Fayyum" portreleri **(Resim 7) (Resim 8)** krallar ve imparatorlar gibi önemli kişilere ait olmayan, kentlerde yaşayan orta sınıf ve sıradan insan yüzleri olan en eski portre örneklerinden biridir. "Fayyum" portreleri Mısır'ın Fayyum bölgesindeki mezarlarda, mumyaların konulduğu tabutlara çizilmişlerdir. Fayyum portrelerinde bireysel özelliklerin Firavun portrelerine göre daha ileri bir düzeye taşındığı görülür. Bu portreler mumyaları saran kefenlere dikilmişlerdir ve ölen kişiye öte dünya yolculuğunda eşlik etmek için yapılmışlardır. Fayyum portreleri insanı betimlemek yerine insan ile tanrı arası bir yeredirler. Firavun portreleri ve Fayyum portreleri dışında Mısır'da Firavunlar ile ailelerinin saray ya da kamusal alanlar için yapılmış olan resimleri de bulunmaktadır. Bunların çok azı günümüze ulaşmıştır. Firavunları betimleyen ve zamanla anıtsal boylara ulaşan heykellerin varlığı bilinmektedir.



**Resim 7.** "Fayyum Portresi".



**Resim 8.** "Fayyum Portresi".

Yunan sanatına bakıldığında portre resimlerinin iki kategoriye ayrıldığı görülür. Birincisi anma işlevi görür. Kişi ölümünden sonra resmedilmiştir. Mısır'da olduğu gibi kişiye öte dünya yolculunda eşlik etmesi için yapılmamıştır. Ölen kişinin

ailesi ya da dostları için yapılmıştır. Ancak modeller yaşamış oldukları dünyadan kopuktur.

Yunan sanatında portre resimlerinin ikinci kategorisinde yücelme kavramı ile karşılaşılır. Sadece devlet büyüklerinin değil, şairler, düşünürler ya da savaşçıların da portreleri yapılmıştır. Örneğin Homeros ve Sokrates... Bu düşünürlerin büstlerinde amaç bireyi betimlemekten daha çok bir şairin, bir düşünürün yapıtının kusursuzluğudur. Yunan sanatındaki bu büstler benzersiz bir varlığı betimlemek yerine soyut bir nitelik verir. Bunların dışında bu dönemde kişisel portre resmi yapıldığı da bilinmektedir. İmparatorların portreleri sikkelere basılmış, heykel ve büstleri imparatorluğun uzak köşelerine ulaşmıştır.

Roma sanatında ise portre, soylu ailelerin çeşitli önemli günlerin kutlamaları sırasında atalarının görüntüsünü halka göstermek istemeleri güç gösterisi ile birleşmiş ve portre Roma sanatında özgün bir anlatım biçimi haline gelmiştir.

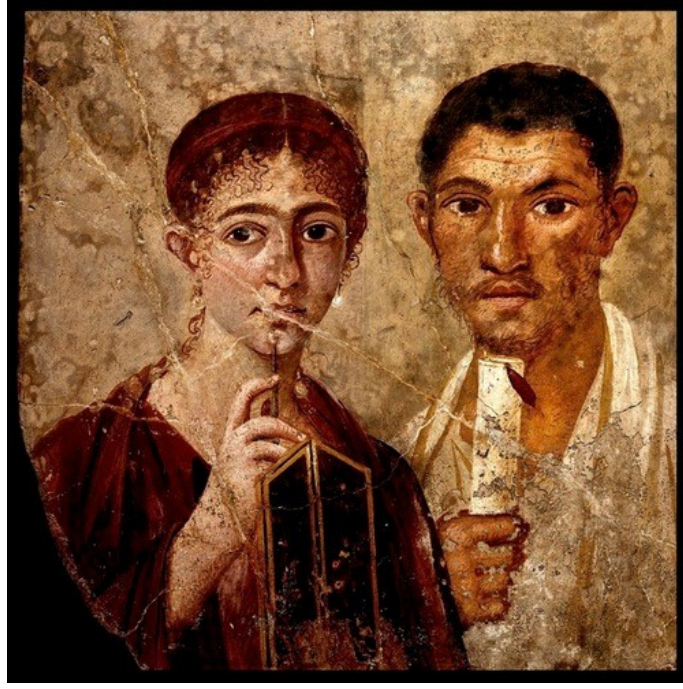
Romalıların halka açık geçit törenlerinde mermerden yaptıkları büstler heykeltıraşlar için bir örnek model olmuştur. Bunların dışında Romalıların ölen bir kişinin cenaze töreninin ardından, evin bir bölümünde saklamak için ölen kişinin balmumundan bir maskesini yaptıkları bilinir. Romalıların yaptıkları bu portrelerin Yunan sanatında ki portrelerden farkı idealleştirilmemiş olmasıdır. Romalıların dini geleneklerinden dolayı, yaptıkları balmumu maske ile gerçekteki kişi arasında birebir benzerlik yakalamaya çalıştıkları bilinir. Zamanla portre sanatında çeşitli üsluplar meydana gelmiş ve değişimler olmuştur.

En yaygın şekli ile modelin fizyonomisini gerçeğe en yakın benzetme sanatı denebilecek olan portre, Roma'da bu en bilindik anlamı taşımamış, yaratılan görüntü her zaman kişinin hatlarına sadık kalmamıştır. Roma portresi sahibine benzemek istemiş ancak aynı zamanda temsil edilen kişinin gösterilmek istenen özelliklerinin altını çizmek zorunda kalmıştır.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Norbert Schneider, "The Functions of Portraits", The Art of Portrait, Köln: Taschen, 2002, s.13.





**Resim 9.** Trentius Neo İsimli Bir Erkek ve Eşini Gösteren Ünlü

Fresko, M.S. I. yüzyıl, Pompei (İtalya).

MS I. yüzyıldan kalma Terentius Neo isimli bir erkeği ve eşini gösteren ünlü bir fresko bulunmaktadır (**Resim 9**). Resim kişilerin yaşadıkları odalardan birinin duvarına asılmak için yapılmıştır. Dostları ve yakınları için üretilmiştir. Bu insanlar sıradan bireylerdir. Ressam modellerin kişilik özelliklerini oldukça ileri bir düzeyde resmetmiş, yaşadıkları dönemin soyluluğu resme yansımıştır.

IV. yüzyıl civarında, portrenin idealize edilerek resmedilmeye başlandığı bilinir.

VI. yüzyılda inşa edilen Ayasofya Kilisesinin içerisinde X. ve XI. yüzyılda yapıldığı düşünülen kral ve kraliçelerin İsa ve Meryem'e şükranlarını sunarken betimlendikleri mozaikleri bulunmaktadır. Bu mozaiklerdeki kral ve kraliçe figürlerindeki portrelerin gerçekçi bir üslupla yapıldığı görülür. Bizans sanatında ki bu portre örnekleri XII. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Romanesk sanatının değişmesi ile Latin sanatına bir tepki olarak ortaya çıkan Gotik döneme gelindiğinde de görülmeye devam eder. Bu dönem portre sanatının ilk örneklerine İtalyan sanatçı Simone Martini'nin eserlerinde rastlanır.

Erken Rönesans dönemine gelindiğinde ise portre resimlerinde kişinin gerçeğe uygun bir biçimde resmedilmeye çalışıldığı görülür. Bu dönemde ressamlar



için gerçeği yansıtmak kaygısı bulunur. Figürler genellikle profilden resmedilir. Bu dönemde portre resminde psikolojik durum ya da ruh hali yansıtılmamıştır.

Portre resim ister Mısırlılarda olduğu gibi ölen kişiyi anmak için yapılsın, isterse de Yunan sanatında olduğu gibi idealleştirilerek yapılsın resim sanatı boyunca hep var olmuş bir türdür. Geçmişten günümüze birçok portre resmi gelmiştir.

XIV. ve XV. yüzyıllarda kitap bezemeciliği gelişir. Resim önceden belirlenmiş bir anlama bağlı olmaktan çıkarak görüşe hizmet etmeye başlar. Kitap bezemeciliği zamanla Flaman ressam Jan Van Eyck ve Robert Campin tarafından resim sanatına aktarılır.

XV. yüzyılda portrede genel bir gelişme oldu. Flandre’da yetişen sanatçıların bu türü yetkinleştirdikleri görüldü; Van Eyck, benimsediği titiz ve kesin bir üslupla, modelinin kişiliğini tam anlamıyla yansıtmaya çalışmıştır.<sup>33</sup>

Robert Campin toplumda öncelikli bir yere sahip olmayan insanların bireysel portrelerini yapan ilk ressamdandır. Jan Van Eyck’de Robert Campin gibi bireysel portreler yapmıştır. Portre resmi XIV. yüzyıldan başlayarak gelişir. Bu yüzyılda portre resimlerinin sayısı artar. Bu dönemde ki portre resimlerde figür genellikle bedeni ile birlikte işlenmiştir.

Batı sanatı için portre resim modele bağlı olarak yapılan gözlemcilik ve fizyonomiyi yansıtmaya yönelik bir gerçekçilik ile çağdaş sanata kadar uzanmaktadır.

Türk resim sanatının Batı sanat kavramları ile ilk ilişkisinin XIX. Yüzyıl başlarında başladığı bilinir. Osmanlı devletindeki kitap ressamlığı (minyatür) ve İslami kökenden kaynaklanan “günah” kelimesinin toplumda algılanışından kaynaklanan nedenlerden dolayı resim sanatımızda portre pek fazla gelişme gösterememiştir. Bu sebeple de Türk resminde Batılı anlamda bir portre resim anlayışı gelişmemiştir.

---

<sup>33</sup> Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, IX, s. 3319.

XV. yüzyılda Türk resim sanatına bakıldığında Osmanlı Devletinde gelişen minyatür sanatı ile karşılaşılır. Yüzyılın ortalarında II. Mehmed'in minyatür sanatına olan ilgisi ile bu sanat türü gelişmeye başlamıştır. Bu sebeple II. Mehmed döneminde dünyanın çeşitli yerlerinden sanatçılar İstanbul'a getirilmiştir. Bu sanatçılara 1477-1478 yıllarında İstanbul'a gelen Venedikli ressam Costanzo da Ferrara ve 1479 yılında gelen diğer bir Venedikli ressam Gentile Bellini örnek verilebilir. Bu sanatçılar 1481 yılına kadar sarayda kalmışlardır. Gentile Bellini'nin bu yıllarda II. Mehmed'in portre resmini yaptığı bilinir (**Resim 10**). Tablonun oldukça gerçekçi bir şekilde resmedildiği görülmektedir. XV. yüzyılın toplumsal yapısı düşünüldüğünde, Fatih'in portre resim çalışmasını yaptırmış olması, onun, yaşadığı zamana göre açık görüşlü bir insan olduğunu göstermektedir.



**Resim 10.** Gentile Bellini, "II. Mehmet'in Portresi",

15. yüzyıl (25 Kasım 1480), Victoria and

Albert Müzesi, Londra.



**Resim 11.** Nakkaş Sinan Bey, "II. Mehmet'in Gül Koklarken Portresi".

Bellini'in yaptığı portrenin Osmanlı sanatçılarında oluşturduğu etki ve sanatçılarımızın İtalyan sanatçıları ile belli bir süre çalışma imkanı bulması sonucunda Osmanlı minyatür sanatçılarının portre resmine olan ilgisi artmıştır. Nakkaş Sinan Bey ve öğrencisi Ahmed Şiblizade minyatür sanatı içerisinde portre resim türünde uzmanlaşmaya başlamıştır. Nakkaş Sinan Bey'in II. Mehmet' in gül koklarken portre resmini yaptığı (**Resim 11**), bunun dışında Nigari'nin, Barbaros Hayrettin Paşa'nın yaşlılık döneminin portresini yaptığı bilinir (**Resim 12**). Zamanla Osmanlı minyatür sanatı hem batı sanatındaki ışık-gölge etkisini hem de perspektif kurallarını öğrenerek sanatında kullanmaya başlamıştır. II. Mehmet (Fatih) zamanında İtalya'dan Osmanlı ülkesine Rönesans sanatçıları çağırılmış, Nakkaş Sinan Bey'de bu dönemde resim eğitimi alması için İtalya'ya gönderilmiştir. Bu nedenle Nakkaş Sinan Bey tarafından yapılan "II. Mehmet'in Gül Koklarken Portresi" adlı çalışmanın İtalyan resim sanatının etkilerini taşıdığı söylenebilir. Çalışmaya dikkatle bakıldığında, Fatih'in sert bir yapıya sahip olduğu ve gururlu bir ifade ile betimlendiği anlaşılabilir.



**Resim 12.** Nigari, "Barbaros Hayrettin Paşa'ın Yaşlılık Dönemi Portresi",

Topkapı Sarayı Müzesi.

Batı sanatında XIV. ve XVII. yüzyıllar arasında yapılan portre resimlerde kişiler fiziksel özellikleri ile yansıtılmıştır. Daha sonraki yüzyıllarda ki portrelerde ise kişilerin görüntüsüne nesnel gerçekliği eklenmiştir.

XV. yüzyıl sonu ile XVI. yüzyıl başında Rönesans doğar. Resim sanatında portrenin gerçekten gelişmesi Rönesans ile başlamıştır. Sanatçılar bu dönem de kendilerini himaye eden kişilerin isteklerine göre onların portrelerini yapmışlardır.

Rönesans'ın hümanist zihniyeti, insana yönelmesi ve onu ilgi odağına yerleştirmesi resimde dinsel konuları arka plana iterek yepyeni bir "janr"ın ortaya çıkmasına neden oldu: Portre ressamlığı.<sup>34</sup> Bu süreçte İtalya'da hümanizm hareketi başlamış ve bu durum bireysel portre anlayışının gelişmesinde yol açmıştır.

Portre Mısır'dan beri uygulanmasına rağmen, XV. yüzyıldan itibaren benzerliğin yakalanması önem kazanmıştır. Bu dönemde yapılan portreler dönemin sanat ve güzellik anlayışını yansıtmıştır. Bu yüzyılda portre resimler idealize edilerek yapılmıştır. Modelin gerçek kişisel özellikleri betimlenmiştir.

<sup>34</sup> A. C. Krause, *RÖNESANSTAN GÜNÜMÜZE RESİM SANATININ ÖYKÜSÜ*, (2005). Almanya: Literatür Yayıncılık. 2005, s. 11.

Rönesans ile birlikte batı sanatında portre resmi büyük bir önem kazanmıştır. Sosyal ve politik gelişmeler, portre resminin ün kazanma süresini etkilemiş ve portrelerin farklı yer ve zamanlarda çeşitli tarzlar ile çalışılmasını sağlamıştır. “XV. yüzyılda İtalya ve Felemenk’te bağımsız portre resmi aynı anda görülürken, İtalya’daki sanatçılar, Flamanlı sanatçılardan daha sık olarak modellerini yüz çizgilerini idealize etmişlerdir”.<sup>35</sup> XV. yüzyıl Rönesans dönemi boyunca resim sanatında gelişmeler yaşanmış ve sanatçıların konuları gerçekçi yaklaşımı benimsemeye yönelmiştir.



**Resim 13.** Antonio del Pollaiuolo,  
“Genç Bir Kadının Profil”, 1460.

XV. yüzyılda insan anatomisi incelenmiş ve perspektif kuralları sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Bunların sonucunda dünyayı daha gerçekçi bir biçimde algılamamızı sağlayan resimler ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılda sanatçılar portre resmine odaklanmış ve yüzün tüm ayrıntılarını dikkatli bir biçimde incelemişlerdir. 1460 yılında Antonio del Pollaiuolo tarafından yapılan “Genç Bir Kadının Profil” (**Resim 13**) bu döneme örnek olarak verilebilir.

<sup>35</sup> Shearer West, *Portraiture*, çev.: Arzu Uysal, Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 19.





**Resim 14.** Albrecht Dürer, “Otoportre”, 1500.

Bu yüzyılda sanatçılar yüze abartılı bir güzellik katmayı engellemek amacı ile yüzü profilden resmetmeyi tercih etmişlerdir. Bu durum yüzyılın nesnellik anlayışına uygundur. Yüzyılın sonunda profilden portrenin yanı sıra Albrecht Dürer’in 1500 yılında yaptığı dörtte üçlük portresi ile karşılaşılır (**Resim 14**).

Resim, döneminin çok ilerisine bakan bir çağdaş sanatçı kimliği ile yapılmıştır. Dürer portresini ayrıntıcı bir yaklaşım ile ele almıştır. Resimde Dürer’in İsa ile benzerliği dikkat çekmektedir. Sanatçı otoportre’sinde kendini İsa ile eşdeğer tutmamış, Tanrı ve yarattıkları ile sanatçı arasındaki bağı vurgulamak istemiştir. Resmin sağ tarafında bulunan bir kitabede şöyle yazmaktadır: “Ben, Nürnbergli Albrecht Dürer, kendimi bu şekilde kalıcı boyalara 29 yaşında iken tasvir ettim” demiştir.<sup>36</sup>

Sanatçının, resimde diğer portre çalışmalarında olduğu gibi araştırmacı kişiliğini sanatçı dehası ile birleştirdiği görülür. Yüzyılın anlayışı gereği dünyada var

<sup>36</sup> Krause, s.30.

olanlar Tanrı'nın güzelliğinin yansıtmaktadır. Bu durumda Dürer, portresini en iyi şekilde resmederek ideal görüntüsünü vermiştir.



**Resim 15.** Botticelli, "Genç Kadın Portresi".

Dörtte üçlük portreye 1470'li yıllarda portreci olarak üne kavuşan Botticelli'nin portreleri de örnek olarak verilebilir. Sanatçı, Medici ailesinin dörtte üçlük portrelerini yapmıştır. Sanatçı zamanla süslemeci anlayıştan uzaklaşıp daha sade bir anlayışla resimler yaparak portre resimlerinin arka planlarını tek renkle boyamaya başlamıştır. Sanatçının "Genç Kadın Portresi" örnek olarak verilebilir (**Resim 15**).

Kuzeyli Avrupa'lı sanatçı Dürer ve Güney Avrupa'lı sanatçı Botticelli arasında biçimsel ve düşünsel yönden bir görüş farklılığı olduğu görülür. Dürer gözlem gücü ile kişileri natüralist bir dışavurumla betimlemiştir. Botticelli ise yapmış olduğu portre resimlerde kişileri idealleştirmiştir.

1500 ile 1530 yılları arasında Yüksek Rönesans dönemi yaşanır. Bu dönemin sanatçıları: Leonardo de Vinci, Michelangelo, Raffaello ve Tiziano'dur. Raffaello bu dönemde portre resmini ulaşabileceği en üst düzeye getirmiştir.

Yüksek Rönesans döneminde portre sanatçıları sadece görüneni yansıtmamış aynı zamanda modelin psikolojik özelliklerini de öne çıkarmışlardır. Leonardo de Vinci bu konu üzerine şunları söylemiştir: “Eğer istediğin zaman üzerini bir bezle örtebileceğin bir avluya sahipsen, ışık mükemmel olacaktır; portre yapıyorsan, onu, tan yerinin alacakaranlığında, koyu bir havada, modelin avlunun duvarına dayanmış bir şekilde resmet. Akşam karanlığı düşerken, sokaktaki erkeklerin ve kadınların yüzlerini gözle, ne tür bir alım ve yumuşaklık yansıtırlar? Şu halde, ey ressam, duvarları siyaha boyanmış ve saçakların hafifçe örttüğü bir avlu edin. On kulaç eninde, yirmi kulaç boyunda ve on kulaç yüksekliğinde olacaktır; ve güneşli saatlerde, üzerine çadırı ser; olmazsa, portreni akşam düşerken, hava bulutlu ya da sisliken yapacaksın, zira o zamanlarda ışık kusursuzdur...”<sup>37</sup>

XVI. yüzyıl İtalya’sın da bunlar yaşanırken XV. yüzyıl sonu ile XVI. yüzyıl başlarında Osmanlı sanatında tarih yazıcılığının önem kazandığı bilinir. Bu dönemlerde daha çok süslemeli ve resimli haritalar yapılmıştır. Osmanlı Devletinin XV. yüzyılın sonu ile XVI. yüzyılın başlarında batı ile olan etkileşimi ve Akdeniz de bir deniz kuvveti olması ile başlayan deniz haritacılığı ve İran’dan İstanbul’a getirilen önemli İranlı minyatür ustaları ile Osmanlı minyatür sanatı tamamen değişmiştir.



**Resim 16.** Cristofano dell’Altissimo,  
“Kanuni Sultan Süleyman”, 16. yüzyıl.

<sup>37</sup> Leonardo de VINCI, çev.:Turhan Ilgaz ve Hakan Yılmaz, Defterler, 1992.





**Resim 17.** Cristofano dell'Altissimo,  
"Mihrimah Sultan", XVI. yüzyıl.

XVI. yüzyılda İtalyan sanatçı Cristofano dell'Altissimo'nun Kanuni Sultan Süleyman (**Resim 16**) ile Hürrem Sultan'ın kızı Mihrimah Sultan'ın portre resmini yaptığı bilinir (**Resim 17**).

XVII. yüzyıl ile birlikte Barok döneme girilir. Sanatçıların XVII. yüzyılın ilk yarısında, "ruhsal gerçekçilik"le ilgilenmeye başlamış ve bu nedenle yüzü ve elleri detaylı bir şekilde incelemişlerdir. Bu sebeple bu yüzyılda sanatçıların portre resimlerinde katı bir nesnellik olduğu söylenebilir. Bu konuya Philippe de Champaigne'i örnek verilebilir. Champaigne dışında Rembrandt, Rubens ve Frans Hals gibi sanatçılar portre alanında eserler vermiştir.

Rembrandt hayatının her döneminde kendi portresini yapmış ve tüm duygularını eserlerine yansıtmıştır. Sanatçı önceki yüzyıllarda yapılan portre resimlerde görülen yüceltme durumundan uzak durmuş ve varlığının özünü aramıştır. Sanatçı bunu yaparken tüm abartılardan kaçınmıştır. Eserlerinde belirli renkleri kullanmış ve "ışığın ressamı" ünvanını almıştır. Sanatçının portreleri bizi düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirir.

Sanatçının eserlerinde sisli bir ışıkla karşılaşılır ve bu gizemli atmosfer bizi resme çeker. Hüzünlü yüzler ile karşılaşılır. Rembrandt'ın portre resimlerinde psikolojik bir tarz bulunur. Sanatçı ışık ve gölge karşıtlığı ile insan yüzündeki derin ve karmaşık olan ruhsal ifadeleri vurgulamıştır. Resimlerinde kullandığı modellerin ruhsal ifadelerini vermeye çalışırken resme kendi ruhsal yapısını da katmıştır. Sanatçı portre resimlerini genellikle cepheden yapmıştır.

Sanat tarihinde bu gelişmeler yaşanırken, XVII. yüzyıl başlarından XVIII. yüzyıl ortalarına kadar Fransa, İspanya ve Avusturya' da kraliyet aileleri ve yüksek sınıftan aileler arasında portre yaptırmak yaygınlaşmıştır. Yapılan bu portreler tarihsel nitelik taşır. Bu portrelerde yüzlerin yanı sıra mekan ve kıyafetler, zırhlar, zenginliğin sembolleri olan mücevherler ve bunların yanında hayvanlar, meyveler, çiçekler ve her türlü nesnenin resmedildiği bilinir. Bu semboller bir süsleme aracı olarak kullanılmamıştır. Bu sembolleri takan kişilerin kimliğini, sınıfını belirterek kişinin öneminin anlaşılmasına yardımcı olmuştur. XVIII. yüzyıla gelindiğinde, biyografi ve otobiyografi türlerinin hızlı ilerlemesiyle geliştirilmiş karakter ve kişilik hakkındaki düşünceler gittikçe artan bir şekilde açıkça ifade edilmeye başlanmıştır.<sup>38</sup>

Bu yüzyılda Osmanlı Devleti'ne bakıldığında minyatür sanatının son önemli eserlerinden olan Surname-i Vehbi kitabındaki minyatürler ile karşılaşılır. Surname-i Vehbi'deki minyatürleri Levni yapmıştır ve buradaki tek figüre bağlı olan düzenlemeler Osmanlı Devletinin portre sanatı anlayışının uzantıları olarak görülür. Levni'nin ayrıca III. Ahmed'i ve Damat İbrahim Paşa'yı birlikte gösteren portre resim çalışması bulunur. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde Osmanlı Devleti'nde batı resim anlayışı önem kazanmaya başlamış ve Osmanlı Minyatür sanatı etkisini yitirmiştir. XVIII. yüzyıla kadar olan dönemde padişahların birçok portre resmi yapılmıştır. XVIII. yüzyıldan sonra fazla portre resmi yapılmamıştır.

---

<sup>38</sup> West, s. 17.



**Resim 18.** Francisco Goya,  
"Duchess of Alba", 1797.



**Resim 19.** Francisco Goya, "Çıplak Maya".

XVIII. yüzyılın sonunda sanat kendi içerisinde bir parçalanma yaşamış ve bu yüzyıldan sonra gelen sanat akımları birbirlerine paralel olarak gelişmeye başlamıştır. Bu yüzyılda Romantizm akımı ortaya çıkmış ve bir önceki akımda etkili olan Neo Klasisizmde ki aklın yerini duygu almıştır. Romantizm ile beraber öznel duygular ortaya çıkmaya başlamıştır. Romantik sanatçılardan Goya'nın birçok portre çalışması bulunmaktadır. Romantizm akımında 1789 yılında ki Fransız İhtilali sonrası ortaya çıkan toplumsal, siyasal ve düşünsel yapı etkilidir. Bu nedenle Goya'nın resimlerinde toplumsal yapıyı, savaşı ve yaşamı eleştirdiği görülür. Sanatçı

portre çalışmalarında çocuklarının ve yakın arkadaşlarının portrelerini yapmıştır. Bu portrelere öğretmeni Bayeu ve Alba Düşesi (**Resim 18**) örnek olarak verilebilir. Bu yapıtlar toplumsal yapıya eleştiri getiren diğer çalışmalarına göre daha canlı ve sıcaktır. Goya Solana Markizi, Morantin ve Elbiseli ve Çıplak Maya (**Resim 19**) ve daha birçok portre çalışması yapmıştır. Sanatçı portre çalışmalarını ifadeci bir anlayışla yapmış, ışığı ve rengi temel estetik öge olarak kullanmıştır. Sanatçı çalışmaları ile bilinçaltına inmeyi amaçlamıştır. Goya gibi tüm romantik dönem sanatçıları portre çalışmalarında ışık-gölge etkisi ile dramatik ve melankolik ifadeler kullanmıştır. XIX. yüzyıl ve XX. yüzyıllarda, psikoloji bilimindeki yeni gelişmeler bireysellik ve kişiliğin daha derin araştırmalarına neden olmuştur. Bu tarihi çığır portrenin önemli sanatsal bir uygulama ve kültürel ürün olarak gelişimini de sağlamıştır.<sup>39</sup>



**Resim 20.** Gustave Courbert, "Umutsuz Adam", 1841.

XIX. yüzyıl ile birlikte sanatta gerçekçilik akımının egemen olduğu bilinir. Gustave Courbert bu akımı Fransa'da doruğa taşımıştır. Sanatçının "Sadece gördüğümü resimliyorum. Demek ki melek resmi yapmayacağım. Bugüne kadar hiç melek görmedim," dediği bilinir. Courbert'in 1841 yılında yaptığı "Umutsuz Adam" isimli otoportre çalışmasına bakıldığında sanatçının kendini nesnel bir bakış ile resmettiğini görülür (**Resim 20**). Sanatçı çalışan ve emek harcayan insanları sade bir anlatım ile resmederek, yaptığı otoportreler ile sanatçı kişiliğini ön plana çıkarmıştır.

<sup>39</sup> West, s. 17.



**Resim 21.** Osman Hamdi Bey,  
"Mimozalı Kadın", 1906.



**Resim 22.** Osman Hamdi Bey,  
"Naile Hanım Portresi".

Türk resim sanatında portre resim türündeki ilk eserlerin İstanbul'da bulunan azınlık sanatçılar tarafından yapıldığı bilinir. Askeri okulu bitiren ilk ressamlarımız daha çok doğa konulu resimler yapmıştır. Bu sebeple XVIII. yüzyıl Türk resim

sanatında portre resim türü alanında az sayıda çalışma bulunmaktadır. XIX. yüzyıl da portre sanatına Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa'nın portre çalışmaları örnek verilebilir. Portre resim alanına büyük bir ilgi ile yönelen Osman Hamdi Bey'dir. Sanatçı çalışmalarında bazen kendini bazen de Arap-Osmanlı giysileri içerisinde üst konumda bulunan kişilerin portrelerini yapmıştır. "Mimozalı Kadın" isimli eser Osman Hamdi Bey'e aittir (**Resim 21**). Sanatçı portre resim çalışmalarında kişileri detaylı bir biçimde incelemiş ve gerçekçi bir anlayışla resmetmiştir. Gerçekçiliği sağlamak için bazen fotoğraftan yararlandığı bilinir. Sanatçı eşi Naile Hanımın çok sayıda portre resmini yapmıştır. Bunlar arasında 1879 yılında yaptığı "Kadın Portresi (Naile Hanım)" 1886 yılında yaptığı "Kadın Portresi (Naile Hanım)" ve 1899 yılında yaptığı "Kadın Portresi (Naile Hanım)" sayılabilir (**Resim 22**).

Gelişim süreci içerisinde Batı'da ve Türkiye'de portre resmi adlı bu başlıkta öncelikle Batı resim tarihinde portre resminin gelişimi sorgulanmış ardından tarihsel süreç göz önünde bulundurularak Batı'da ve Türkiye'de portre resminin tarihsel süreçteki gelişim aşaması açıklanmaya çalışılmıştır. Bölümün içindede de belirtildiği gibi portre resminin bugün bilinen anlamıyla gelişimi Batı sanatında Rönesans ile başlamıştır. Portre resminin Türk Resim Sanatı'ndaki gelişimi ise 1914 Çallı Kuşağı ile başlamıştır. Türk Resim Sanatı'nda Batı'daki anlamıyla bir Rönesans yaşanmamış, Osmanlı Devleti zamanında minyatür sanatının varlığı nedeni ile portre resmi tam bir gelişim evresi gösterememiştir. Yukarıda yapılan açıklamalar doğrultusunda, araştırmanın bu bölümüne portre resim türünde Batı sanatında yapılan çalışmalar ile başlanması düşünülmüştür.

Bilindiği gibi portre resim çalışmaları iktidar sahiplerinin ve zenginlerin sahip oldukları gücü ve varlıksal değerlerini göstermek için sanatçılara sipariş yoluyla yaptırdıkları bir resim türüdür.

Bu doğrultuda araştırmanın bu bölümüne bakıldığında, portre resminin Rönesans'ın hümanizm anlayışı doğrultusunda insana yönelmesi ve insanı ön plana çıkarması ile bir gelişme gösterdiği anlaşılmaktadır. Sanatçıların başlangıçta modellerini dörtte üç profilden resmettikleri ve dönemin nesnellik anlayışı doğrultusunda modeli idealleştirerek çalıştıkları bilinmektedir. Bu durum Yüksek Rönesans'a kadar bu anlayışla devam etmiştir. Yüksek Rönesans'la birlikte dönemin portre resim sanatçıları yalnızca modelin görünen tarafını yansıtmakla kalmamış, modelin psikolojik özelliklerini de ön plana çıkarmaya çalışmışlardır.



Bir Alman sanatçı olan Albrecht Dürer, 1500 yılında dörtte üçlük portre resmini yapmış ve bu resimde yüzyılın anlayışı gereği dünyada var olan varlıkların Tanrı'nın güzelliğini yansıtıyor olması kaynaklı düşünce ile, oldukça dikkatli bir biçimde otoportresini yapmıştır. Botticelli kişileri idealleştirmiş, Rembrandt ise yaptığı portre resim çalışmalarında varlığının özünü aramaya çalışmıştır.

Aynı doğrultuda Türk Resim Sanatı'na bakıldığında, portre resminin Osmanlı Devleti zamanında başladığı görülmektedir. XVIII. yüzyıla kadar olan dönemde padişahların birçok portre resmi yapılmıştır. Türk Resim Sanatı'nda portre resim türünün ilk örnekleri İstanbul'a gelen azınlık sanatçılar tarafından yapılmış, askeri okulu bitiren ilk sanatçılar doğa konulu resimlere yönelmişlerdir. Bir Osmanlı ülkesi sanatçısı olan Nakkaş Sinan Bey'in Fatih'in portresini yaptığı çalışmaya bakıldığında, sanatçının Fatih'in karakter özelliklerini yansıtmaya çalıştığı ancak, çalışmanın İtalyan sanatının özelliklerini taşıdığı görülmektedir. İlerleyen yıllarda portre resim türünde Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Osman Hamdi Bey eserler vermişlerdir. Özellikle Osman Hamdi Bey portre resim türünde çok sayıda çok sayıda eser vermiştir. Ancak, Batı sanatı ile karşılaştırılarak düşünüldüğünde, portre resminin Türk Resim Sanatı'nda Batı'daki anlamı doğrultusunda tam bir gelişme göstermediği düşünülebilir.

Sonuç olarak Batı toplumunun yapısında meydana gelen birtakım değişimlerin sanat ortamını ve sanatçıyı etkilediği söylenebilir. Türk Resim Sanatı'nda portre resminin gelişimine bakıldığında, değişimin devlet bursu ile Avrupa'ya gönderilen ya da oradan getirilen sanatçılar aracılığıyla yaşandığı ve bu nedenle tam anlamıyla özümsemediği düşünülebilir.

## **4. BÖLÜM**

### **1914 ÇALLI KUŞAĞINDAN GÜNÜMÜZE BATI'DA VE TÜRKİYE'DE PORTRERESMİNİN GELİŞİMİNİN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ**

#### **4.1. (1914-1923) Çallı Kuşığı**

Atatürk'ün, "Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuştur" dediğı bilinir. Sanat, toplum ile bir bütün halindedir. Sanatçı toplumun beklentileri ile üretmeye yönelir. Ortaya çıkan yapıt, sanatçının içinde yaşadığı toplumun kültürel beğenisine bağlıdır. Bu sebeple sanatçı içinde yaşadığı toplumun kültürel, sosyal, siyasal olaylarından etkilenir.

Batı uygarlığı sanat tarihi süresince doğalcılıktan yararlanmış, Rönesans'ın başlaması ile sanatsal tavrı değışmiştir. XX. yüzyıla gelindiğinde sanat farklı bakış açıları ve anlamlar kazanmış, sanatın kazandığı yeni anlamlar, dönüşümler ve olanaklar ile farklı bir döneme girilmiş ve bunun sonucu olarak portre resminde farklı bakış açıları ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılda ekonomik anlamda üstün olan devletler sömürgeler elde etmek istedikleri için çıkar kavgalarına girmiş ve dolayısı ile I. ve II. Dünya savaşlarının çıkmasına neden olmuşlardır.

XIX. yüzyılın başlarında Osmanlı Devleti'ne bakıldığında batı etkisi ile bir takım değışimler yaşanmaya başladığı görülür. 1835 yılında Devlet bursu alarak Avrupa'ya resim eğitimi alması için öğrenciler gönderilmiştir. Bu öğrenciler arasında Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey yer almaktadır.

1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından bugünkü ismi ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi kurulmuştur. Türk Resim Sanatı tarihinde önemli bir yere sahip olan bu isimler, İstanbul'da Sanayi-i Nefise Mektebi'n de açılmış olan "Avrupa Sınavı" nı kazanarak 1910 yılında Paris' e gönderilmiş 1914 yılında yurda geri dönmüşlerdir. Resimlerinde Avrupalı izlenimciler gibi ışığın etkisine önem verip saf renkleri kullandıkları bilinir. Bu sebeple de izlenimci olarak adlandırılmışlardır. Türk resim sanatçıları Avrupalı sanatçılar gibi



günün farklı saatlerinde ışığın doğa üzerindeki farklı etkilerini araştırarak sistematik bir şekilde doğayı tuvale aktarmamışlardır. Sanatçılar Avrupa'da almış oldukları eğitim ile resimler yapmaya devam etmişlerdir. Türk resim sanatının geçmişine bakıldığında minyatür sanatı ile karşılaşılır. Avrupa sanatında izlenimci üslup ve diğer tüm eğilim ve akımlar sosyal, kültürel ve bilimsel gelişmeler çerçevesinde gelişmiştir. Türk resim sanatında böyle bir gelişme yaşanmamıştır. Türk resim sanatçıları Avrupa'da çeşitli atölyelerde aldıkları eğitim çerçevesinde izlenimci üslubu benimsemişlerdir. Yeni üslup Osmanlı sanatından gelen minyatür ile bağdaşmamaktadır. Bu sebeple sanatçılar Osmanlı sanatını ve Avrupa' da eğitim süreçleri doğrultusunda benimsemiş oldukları üslubu birleştirerek yeni bir dil oluşturmaya karar vermişlerdir. Bu yeni dil doğayı gördükleri biçimi ile incelemektir. Doğayı incelerken aynı Avrupalı izlenimciler gibi parlak renkleri kullanarak hızlı fırça vuruşları ile resimler yapmışlardır. 1914 dönemine bu nedenle izlenimci dönem adı verilir. Bu döneme ayrıca "Çallı Kuşağı" da denir. "Çallı Kuşağı" isminin verilmesinin nedeni Çallı İbrahim' in bir Anadolu kasabası insanı olması ve popülerlik kazanmış bir sanatçı olmasıdır. Bu dönem Türk resim sanatı tarihine yeni bir anlayış getirmesinden dolayı büyük bir önem taşır. 1914 kuşağı, 1914'ten başlayıp 1928'e kadar olan zamanı kapsar.

Türk resim sanatında bir dönüm noktası olan 1914 kuşağının sanatsal üslubunun izlenimcilik olduğunun belirtilmesinin ardından "izlenimcilik" kelimesinin tanımının yapılması gerekir. İzlenimcilik, değişim içindeki dünyanın insan üzerinde bıraktığı izlenimlerle yeni bir görme biçiminin doğması olarak tanımlanmaktadır. Form bütünlüğü ortadan kalkar ve tüm görünüşler "an" içindeki ışık, renk ve zamanın değişimi içinde gösterilir. İzlenimcilik sanatta bir kırılma noktası olmuştur. Mevcut toplumsal kurallara karşı çıkan tabiata ve güneşe sığınarak yeni bir kitle sanatının doğmasıdır.<sup>40</sup>

Dönem sanatçılarından İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi Arel, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Avni Lifij portre konulu resimler yapmıştır. Tarihsel açıdan düşünüldüğünde "portre" 1840'lı yıllardan sonra ülkemize gelen yabancı ressamlar ile sanatımıza girmiştir. Zamanla toplumsal ilişkilere bağlı olarak portre resmine olan ilgi artmıştır. 1914 dönemi içindeki sanatçılar içerisinde portre resmine önemli ölçüde yönelen Feyhaman Duran olmuştur.

---

<sup>40</sup> Salime Kanan ve Diğerleri, "19. Yüzyılda Osmanlıda Resim Sanatı", *Ayraç Aylık Kitap Tahlili Ve Eleştiri Dergisi*, 38, Aralık 2012, s. 43.

1914 kuşaağı sanatçılarında portre resmi konusunda ustalaşmış olan isimler: İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail ve Avni Lifij'dir. Bu isimlerin portre resmi yaparken Paris'te aldıkları akademik eğitimi izlenimci üslup ile birleştirdikleri bilinir. Sanatçılarımız eserlerini detaycılıktan uzak hızlı fırça vuruşları ile açık renkler kullanarak yapmışlardır. Yaptıkları portre çalışmalarında ışığın etkisi ile portreler belirsizleşmemektedir. İnsan psikolojine ve iç dünyasına yönelik çalışmalar yapmışlar ve bu çalışmalarda ifadeye önem vermeye çalışmışlardır. 1914 kuşaağı sanatçılarımız 1916 yılında sergiler düzenlemeye başlamışlardır.

Sanatçılarımız, siyah, kahverengi ve her çeşit koyu rengi kullanmayı bırakarak, açık havaya çıkıp İstanbul' u resmetmeye başlamışlardır. Manzara resmini, Monet'in deyimi ile "tabiata açılmış pencere" olarak yepyeni bir niteliğe kavuşturan İbrahim Çallı geçen dönemin gerçekçiliğine son vererek izlenimci tarzda eserler verir.<sup>41</sup>

Bu dönem sanatçıları toplumdaki seçkin çevrenin portre resimlerini yaparken bu kişileri, yaşantıları içerisindeki konumlarına ve dış görünüşlerine önem vererek resmetmiş, bunun yanı sıra bu kişilerin iç dünyalarını ve karakter özelliklerini de resme yansıtmışlardır. Bu anlayış ile yaptıkları portre resimler yarım portre ya da büst tarzındadır.

Sanat akımları farklı ülkelerde farklı zamanlarda görülür. 1914 Türk Resim Sanatı tarihi açısından bir kırılma noktasıdır. Sanatçılarımız bu dönemde izlenimci bir anlayışla yapıtlar üretmiştir. Türk resim sanatında 1914-1923 arası dönemde izlenimci üslup egemen iken Paris'te kübizm akımı yaşanmaktadır. 1914 Avrupa sanatında Kübizmin dönemlere ayrıldığı zamana denk gelir. Bu dönemde Picasso, Braque, Leger ve Gris tarafından kurulmuş olan Kübizm üç döneme ayrılmış olup 1909-10 Cezanne Dönemi, 1910-12 Analitik Dönem ve 1913-14 Sentetik dönem olarak adlandırılır. Rönesans' tan beri hakim olan tek kaçma noktalı perspektif sistemi terk edilmiş ve dünyaya yeni bir bakış ile bakılmaya başlanmıştır. Bu tarihten itibaren dünya göz ile değil akıl ile algılanmaya başlanır.

1911 yılına doğru kübizm akımının iki önemli temsilcisi Braque ve Picasso nesnelere küçük yüzeylere bölerek, kenar çizgilerini kırmış ve resmi bir oyun haline getirmiştir. Nesnelere sanki etrafında dolaşıyormuşuz gibi resmederek bize birkaç bakış açısından sunmuşlardır. Nesnelere yanı sıra portreleri de hem yandan hem

---

<sup>41</sup> Kanan, s. 42.

de Picasso'nun sıklıkla yaptığı gibi iki gözü bir arada görebileceğimiz biçimde resmetmişlerdir.

Braque; "Resim yapmak, doğadaki şiiri biçimlere, renklere dökmektir. Resimde, göstermekle sunmakla yetinmemeli; seyredenle, bakanla eser arasında ilişki kurulmalıdır ya da önemli olan bir resmi sevmek değil, onunla ilişki kurmaktır. Ressam konusunu biçim ve renk olarak düşünür. Cisimleri işleyiş yöntemi ise stilini, tarzını oluşturur. Ben soluk alıp verdiğimi düşünmediğim gibi, ressam olmayı da aklımdan geçirmemiştım. Hayatımda irademi zorlayarak bir hareket yaptığımı da hatırlamıyorum. Resimden hoşlanıyor ve çok çalışıyordum" diyerek resimleri hakkında ki görüşlerini ifade etmiştir.<sup>42</sup>

Onlar için tablo aslında düz bir yüzeydi. Amaçları, bize gerçeği gördüğümüz gibi değil, olduğu gibi göstermekti. Bu iki ismin 1911 yılına doğru Avrupa'nın diğer merkezlerinde doğmakta olan soyut sanata yönelmeye başladıkları bilinir.



**Resim 23.** Oscar Kokoschka, "Adolf Loos", 1909,  
T.Ü.Y.B., 74 x 91 cm., Devlet Müzesi, Berlin.

1909 yılında Avusturyalı Dışavurumcu sanatçı Oscar Kokoschka "Adolf Loos" isimli çalışmayı yapar (**Resim 23**). Adolf Loos, çağdaş mimarlıktaki yalınlaşmanın öncülerinden olan Avusturyalı bir mimardır. 1912 yılında Viyana' da bir yapı okulu kurmuş, I. Dünya savaşının başlaması ile okulu kapatmak zorunda kalmıştır.

<sup>42</sup> Zeynep Oral ve Diğerleri, *Milliyet Sanat Dergisi*. 114, 1975, s. 18.

Gönüllü olarak orduya katılmak istemiş fakat kulaklarının ağır işitmesi sebebi ile bu isteği reddedilmiştir.

Resimde üzerinde yeşilimsi bir ceket ve mavi bir gömlek bulunan kumral solgun yüzlü bir adam görülür. İsmi Adolf Loos olan bu kişi resmin yapıldığı yıl 39 yaşında olan bir mimardır. Mimarın bakışları dalgındır. Kullanılan renkler, yüz ve ellerde görülen çizgilerin dalgalanması resmin ekspresyonist üslupta olduğunu gösterir. Mimarın bakışlarının düşünceli ve dalgın olmasının sebebi kulaklarının ağır işitmesi olabilir. Bunun dışında mimarın bir okul yaptırma fikri ve orduya gönüllü olarak katılmak istemesi onun idealist, toplum sorunlarına duyarlı ama aynı zamanda karamsar, yorgun ve ciddi biri olduğu düşüncesini akla getirebilir.

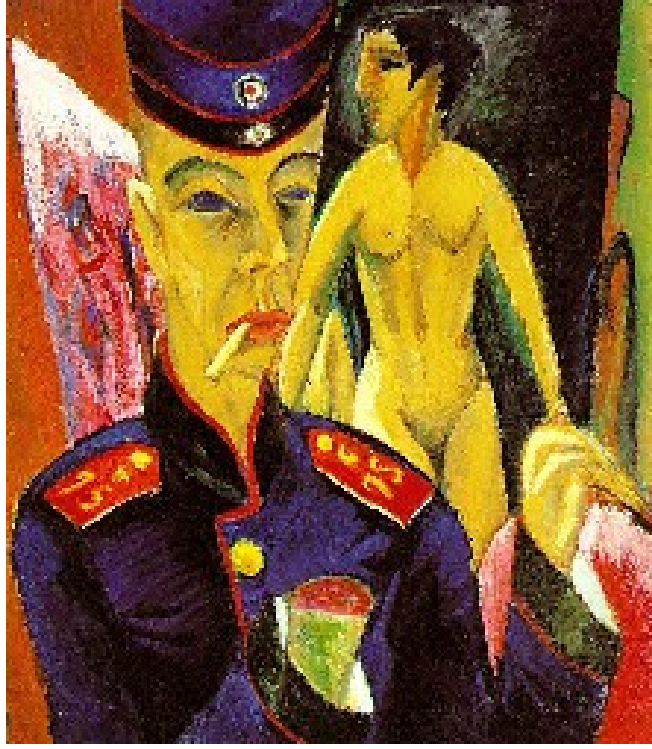
Aynı yıl Kandisky, saf bir resimsel dil oluşturabilmek yönündeki uğraşısı olan “Doğaçlamaları” ve 1910 yılında “Kompozisyonlar”ı yapar. 1912 ve 1914 yılları arasında Hollandalı sanatçı Mondrian Paris’te bulunmuş ve dolayısı ile Kübizm’den etkilenmiştir. Hollanda ve Fransa’da bu gelişmeler yaşanırken Almanya ve Avusturya’ da dışavurumculuk akımı ortaya çıkmaya başlar. 1913 yılında Kazimir Maleviç “Beyaz Üstüne Siyah Kare” isimli eserini yapmıştır. 1911 yılında ise bir diğer dışavurumcu sanatçı Egon Schiele “Şair (Öz-Portre)” isimli çalışmayı yapmıştır.

*Genellikle Schiele'nin ilk şaheserlerinden biri sayılan bu tablo, Dışavurumcu portre ressamlığının zarif bir örneğidir. Burada sanatçının lanetli bir yaratık olduğunu belirtir; sanatçı dünyaya sahici bakışı sayesinde daha fazla şeyi görür ve dolayısıyla daha fazla acı çekmeye mahkum olur.<sup>43</sup>*

Sanatçı, resimde kadın ya da erkek bütün sanatçıların tek ve bir olduğunu anlatmak istemiştir.

---

<sup>43</sup> Victoria Charles, Joseph Manca, Megan McShane ve Donald Wigal, *100 Muhteşem Resim*, çev.: Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, 426.



**Resim 24.** Ernst Ludwig Kirchner, "Otoportre", 1915, T.Ü.Y.B., 69.2 x 61 cm., Oberlin Koleji Sanat Müzesi, Ohio.

1915 yılında Alman ressam ve grafiker Ernst Ludwig Kirchner'ın "*Otoportre*" isimli çalışması görülebilir (**Resim 24**). Sanatçı dışavurumculuk akımının ortaya çıkmasında büyük bir etkiye sahip olan *Die Brücke* isimli ressamlar grubunun kurucularından biridir. Resmin kaba fırça vuruşları ve renk zıtlıkları kullanılarak yapılmış olması izleyende umutsuzluk duygusu oluşturmaktadır. Sanatçının diğer yapıtları düşünüldüğünde, genellikle bu resimde olduğu gibi nesne ve figürlerde kaba renk vuruşları, sert ve köşeli çizgiler ve çarpıcı renk zıtlıkları kullandığı bilinmektedir.



**Resim 25.** Amedeo Modigliani, "Jeanne Hebuterne'in Portresi", 1918, T.Ü.Y.B., 100.3 x 65.4 cm., Norton Simon Sanat Vakfı, Pasadena.

1918 yılında İtalyan Dışavurumcu sanatçı Amedeo Modigliani tarafından "Jeanne Hebuterne'in Portresi" isimli çalışma yapılmıştır (**Resim 25**).

*Jeanne'in üslup ve mizaç bakımından büyük değişkenlik gösteren birçok farklı portresi vardır. Genelde boynu ve kolları aşırı ölçüde uzatılmıştır. Portrede bize Jeanne'in karakterini anlatacak çok az şey vardır. Oldukça edilgin bir zarafetle oturuyor ve mavi gözleri boş bakıyor; başlı başına bir kişi olmaktan ziyade bir resim konusu gibi duruyor.<sup>44</sup>*

---

<sup>44</sup> Charles ve Diğerleri, s. 443.



**Resim 26.** Amadeo Modigliani, "Jeanne Habuterne", 1919,  
T.Ü.Y.B, Metropolitan Müzesi, New York.

XX. yüzyıl ile birlikte soyut resme yönelimin başlamasıyla o zamana kadar modern sayılan izlenimci üsluptaki resimler geleneksel görünmeye başlamıştır. Bu tarihten itibaren sanatçıların sanatın ne olduğundan ziyade ne olması gerektiği konusunda tartışmaya başladığı bilinir. Yukarıda da bahsedildiği gibi 1909-14 yılları arasında sanatçılarımız sanat eğitimi almak için Paris'te bulunmuş ve 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine yurda dönmüşlerdi. 1918 yılında Ekspresyonizmin önemli isimlerinden Rus sanatçı Alexej von Jawlensky "Bayan Slutzkaja" isimli çalışmayı, 1919 yılında Amadeo Modigliani "Jeanne Habuterne" isimli çalışmayı yapar (**Resim 26**).

Avrupa'ya eğitim için gönderilen sanatçılarımız oradaki sanatsal süreci yakından görme imkanına sahip olmuş ve bu sayede günümüzde oluşan Türk Resim Sanatı tarihinin oluşumuna etki etmişlerdir. Avrupa resmi kübizm ile yeni bir sanatsal anlayışa doğru giderken Türk resmi de izlenimci üslup ile tanışmış ve Türk resim sanatı Avrupa'dan gelen sanatçıları ile ilk dönemini yaşamaya başlamıştır.

1915 yılında Konstrüktivizm akımı, 1917 yılında da De Stijl akımının ortaya çıktığı bilinir.

XX. yüzyıl sanatçının kendi imgesini tuvale ya da taşa yansıtması/ "aynalaması" açısından önemli bir kırılma noktasıdır. Biçimsel değişimi bir yana bıraktığımızda içerik olarak çok önemli bir yön değiştirmenin yaşandığını gözlemliyoruz. Özellikle yüzyılın ilk yarısında Freud' un ve psikanalitik yaklaşımların ortaya çıkıp yayılışı ile birlikte sanatçının kendi iç dünyasına bakışı değişmiş, buna paralel olarak otoportreler de içerik dönüşümüne uğramıştır.<sup>45</sup>

Yüzyılın ilk yarısında portrelerini yapan sanatçılar kimi zaman bir hesaplaşma içerisinde olmuş kimi zaman da avangard bir yaklaşımı benimsemiştir.

I. I. Dünya savaşına doğru Paris'e giden ve orada Ulusal Güzel Sanatlar Okulunda akademik eğitim alan 1914 kuşağı sanatçılarımızdan İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Sami Yetik, Feyhaman Duran, Ruhi Arel, Avni Lifij ve Namık İsmail Paris'te teknik anlamda yetkinliğe ulaşmışlardır. Paris'te buldukları süre içerisinde şehrin kültürel ortamının ve Avrupalı sanatçıların portre çalışmalarının etkisinde kalmışlardır.

II. Bu dönemde İzlenimcilik Paris'te etkisini kaybetmeye başlamıştır fakat bu akımın iki önemli ismi Degas ve Renoir hayattadır. Bilindiği gibi Fransız İzlenimcileri çok sayıda otoportre ve manzara resmi yapmıştır. Degas'ın Manet'in, Cezanne'nin Pissarro'nun portresini resmettiği bilinmektedir. Bu nedenle sanatçılarımız Paris dönüşünden sonra oradaki sanatçılara benzer bir şekilde eserler üretmiştir.

Çallı kuşağının ortak üslupsal özelliği, doğanın belli bir ışık ve atmosfer etkisi altındaki çeşitli görünüşleri karşısında duyuların, algıya dönüşen kesinliğini saf renkler ve dinamik bir fırça işçiliği aracılığıyla tuvale aktarmaya dayanan bir tür izlenimciliktir.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Esra Aliçavuşoğlu ve Diğerleri, "Sanatçının Değişen İmgesi", *Artam Global Art & Design*, 25, (Kasım-Aralık 2013), s.49.

<sup>46</sup> Kıymet Giray, Çallı ve Atölyesi, s. 99-100.



## 4.2. 1914 Kuşığı Sanatçılarının Portre Resimlerinin İncelenmesi ve Jawlensky Örneği

1914 kuşağının ve bu dönemde Avrupa' da gelişen sanat üslubunun genel olarak açıklanmasından sonra dönem sanatçılarımızın çalışmaları hakkında bilgi verilebilir.

Çalışmanın bu bölümünde 1914 kuşağı ressamı içerisinde portre türünde çalışma yapmış olan sanatçılardan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Avni Lifij ve Ruhi Arel'in çalışmalarından örnekler incelenmiştir. Bu sanatçıların yanında bu yıllarda portre çalışmaları yapmış olan Alexej von Jawlensky'in çalışmaları da bu bölümde örnek olarak verilmiştir.

Döneme ismini veren kişi ve portre resim türünün sanatımıza yerleşmesi için katkıda bulunmuş olduğu için ilk olarak İbrahim Çallı'nın çalışmaları incelenmiştir. Onun ardından dönemin önemli portre sanatçılarından olan Türk resim sanatının ilk portre ressamı olarak bilinen ve Çallı gibi portre resim türünün sanatımıza yerleşmesine katkıda bulunan önemli portre sanatçısı Feyhaman Duran'ın eserleri ele alınmıştır. Duran'ın ardından çalışmalarında kullandığı ışık-gölge etkisini psikolojik bir anlatımın dışında tasavvufi bir etkinin hissedilmesi için kullanan Namık İsmail'in eserleri incelenmiştir. Ardından empresyonist tekniğe bağlı kalmakla birlikte çizgiye dayalı resmin başlı başına etkin bir tür olduğunu yapıtları ile kanıtlamış olan Avni Lifij'in eserleri incelenmiş ve son olarak 1914 Kuşağı'nın asker kökenli ressamlarından biri olan sağlam desen anlayışına sahip Mehmed Ruhi Arel'in çalışmaları ele alınmıştır.

### 4.2.1. İbrahim Çallı

İbrahim Çallı 1882 ile 1960 yılları arasında yaşamıştır. Sanatçı, dönemin önemli portre sanatçılarından olan Feyhaman Duran ile birlikte portre resminin sanatımıza yerleşmesi için katkıda bulunan önemli sanatçılarımızdan biridir.

İbrahim Çallı 1914 kuşağı sanatçıları arasında ismi en çok duyulan sanatçıdır.

“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>47</sup>



**Resim 27.** İbrahim Çallı, "Ahmed Refik Altınay", T.Ü.Y.B., 46 x 58 cm., Topkapı Sarayı Müzesi.



**Resim 28.** İbrahim Çallı, "Ahmed Refik Altınay", 1932, Duralit Üzerine Yağlıboya, 40 x 33 cm, Naci Terzi Koleksiyonu.

<sup>47</sup> Kemal İskender, Türk Resminde İnsana Bakış, s.11.

Çallı, 1914 ile 1924 yılları arasında portre resimler yapmaya başlamıştır. Sanatçı Atatürk ve İnönü portreleri başta olmak üzere kendi döneminin kültür ve siyaset alanında sivrilmiş kişilerin portrelerini yapmıştır<sup>48</sup>. Bu kişilerin dışında yakın çevresinde bulunan kişilerin de resmini yaptığı bilinir. Bir tarihçi olan Ahmed Refik Altınay'ın portresi yakın çevresinden konu aldığı portrelere örnek verilebilir **(Resim 27) (Resim 28)**.

Sanatçı bu çalışmayı 1932 yılında yapmıştır. Çalışma büst portre tarzında yapılmıştır. Resme bakıldığında modelin yüzüne odaklanılır. Resimde fırça vuruşları ile renk lekeleri belirgin bir hale getirilmiştir. Yazarın bakışı izleyiciye yöneliktir ve yüzünde hafif bir gülümseme bulunmaktadır. Sanatçı şairin iki ayrı portre resmini yapmıştır. Bu iki eserden birincisinde 'tarihçi Ahmed Refik'i, ikincisi ise karakter özellikleri ile 'insan Ahmed Refik'i yansıttığı söylenebilir.<sup>49</sup>



**Resim 29.** İbrahim Çallı, "Yahya Kemal Beyatlı", T.Ü.Y.B.,  
47,5 x 61 cm, Topkapı Sarayı Müzesi.

Sanatçının bir diğer eseri "Yahya Kemal Beyatlı" adlı portre resmidir **(Resim 29)**. Çalışmanın fonunun yeşil rengin bir tonu ile boyandığı, yazarın üzerinde gri bir

<sup>48</sup> **Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi.** s. 3321.

<sup>49</sup> Funda Berksoy, *Aydın Portreleri Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması*, Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s.57.

takım elbise, beyaz bir gömlek ve gri bir kravat bulunduğu görülür. Resim ayrıntılara fazla değinilmeden yapılmıştır. Resimde ki fırça vuruşları ve renk lekeleri eskiz havasındadır. Sanatçı, yazarı izleyiciye ciddi bir şekilde bakarken resmetmiştir. Sanatçının yukarıda ismi geçen yapıtlarının dışında “Salah Cimcoz”, “Reşit Saffet Atabinen”, “Madam Lütfi Bey”, ve “Vicdan Moralı” gibi portre resim çalışmaları da bulunur.



**Resim 30.** Tekezade Sait, “İbrahim Çallı”, 1905, T.Ü.Y.B.,  
52,5 x 42 cm, MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

İbrahim Çallı'nın dışında Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu olan ve portre resim alanındaki başarısı ile tanınan Tekezade Sait isminde bir sanatçı bulunur. Tekezade Sait'in 1905 yılında İbrahim Çallı'nın portre resmini yaptığı bilinir (**Resim 30**).

Resimde Çallı beyaz bir gömlek ile kahverengi bir ceket giymiş ve kırmızı bir kravat takmış olarak görülür. Resim serbest fırça vuruşları ile kahverenginin tonları kullanılarak yapılmıştır. Çallı, sol elini yanağına dayamış ve düşünceli bir şekilde bakmaktadır.

Çallı, resimde yüksek idealleri bulunan, kararlı bir kişiliğe sahip olduğunu duyurur.<sup>50</sup>

#### 4.2.2. Feyhaman Duran

Feyhaman Duran 1886 ile 1970 yılları arasında yaşamış, Türk resim sanatının ilk portre ressamı olarak bilinir. Bu nedenle portre resimleri ile belli bir üne kavuşmuş ve bu alanda başarılı eserler vermiştir. Sanatçının portre resim çalışmalarına Galatasaray Lisesi yıllarında arkadaşlarının karakalem portrelerini çizerek başladığı bilinir.

Batıdaki İzlenimci anlayış daha çok doğayı günün farklı saatlerinde ışığın etkisi için gözlemleyip tuvale aktarmaya dayalıdır. Bu sebeple İzlenimci anlayış içinde portre resim türü pek bağdaşmamaktadır. Duran'ın, İzlenimci sanatçılar içinde yer almasına rağmen gerçekçi bir üslup ile çalıştığı ve portre resim çalışmalarında ışık-gölge etkisini kullandığı görülür. Sanatçının portre resim çalışmaları üslup bakımından İbrahim Çallı'ya yakın görünür. Duran'ın birçok ünlü kişinin portre resmini yaptığı bilinmektedir. Bu kişiler arasında ressam Vecih Bereketoğlu, Şeref Akdik, şair Ahmet Haşim, Halit Fahri Ozansoy, müzisyen Niyazi Sayın gibi kişiler bulunmaktadır.

Portlerinde sağlam desenini tabiatan aldığı şeffaf renkler ile bir araya getiren sanatçının fırçası, ilerleyen yaşı ile orantılı olarak serbestlik kazanır.<sup>51</sup>

Başlıca kaygısı insanların portrelerini yapmak, onları tuvalerde yaşatmak olan, modellerini sadece birer çizgi, renk, biçim topluluğu olarak görmeyen Feyhaman Duran'ın geleneksel, akademik bir teknik uygulaması, bu amaç için seçtiği yoldur.<sup>52</sup>

İnsan yüzünün yalnız dış çizgileri üzerine değil, ruhsal niteliği üstüne de eğilen sanatçının çağdaş Türk Resim Sanatı'na kazandırdığı yüzlerce portre, sadece resimsel yetkinliğe işaret etmez, değerli belgeler olma niteliklerini de korurlar. Feyhaman Duran, Osman Hamdi ile başlayan çağdaş portre sanatını kalıpların ötesinde, batı resim anlayışında bir portreciliğe bağlayabilen bir sanatçısıdır. Bu

---

<sup>50</sup> Berksoy, s. 98.

<sup>51</sup> Sema Koşan, "Feyhaman Duran", *Çağdaş Türk Resminden Örnekler*, İstanbul: Ak Yayınları, 1982, s. 25.

<sup>52</sup> Nurullah Berk, "Feyhaman ve İnsan Resmi", Feyhaman 9-30 Kasım Retrospektif Sergi Broşürü, İstanbul: İ.D.G.S.A. Yüksek Bölümü Yayını, 1970, s.9.



bakımdan Türk resim sanatında portrecilik söz konusu olduğunda, haklı olarak bu türün en büyük ustası ve temsilcisi sayılmaktadır.<sup>53</sup>



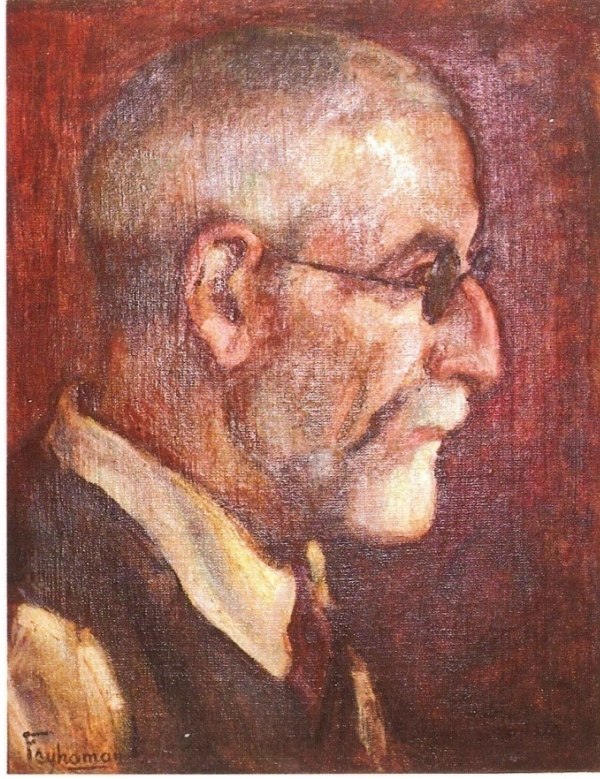
**Resim 31.** Feyhaman Duran, “Akil Muhtar Özden”,  
1916, T.Ü.Y.B., 92 x 73 cm., İstanbul Üniversitesi  
Tıp Fakültesi Koleksiyonu.

Çalışmanın bu kısmında sanatçının 1916 yılında yaptığı portre türündeki ilk önemli çalışması olan “Akil Muhtar” isimli çalışması ele alınmıştır (**Resim 31**).

Prof. Dr. Akil Muhtar Özden 1877 ile 1949 yılları arasında yaşamış ve ülkemizde deneysel tedavinin öncülüğünü yapmış olan bir doktordur. Özden’in üzerinde beyaz bir gömlek, arkasında dolap ve şişeler bulunduğu görülür. Sanatçı çalışmada Özden’i sol eliyle kucağında bulunan tavşanın kulağını, sağ eliyle ise bir inceleme aleti tutarken resmetmiştir. Resimde üç renk kullanılmıştır: Beyaz, siyah ve kahverengi. Doktorun başının sol üst tarafında bulunan beyaz lekeden ışığın sol üst köşeden geldiği anlaşılır. Sanatçı çalışmada yalnızca doktorun yüzünü belirgin bir şekilde çalışmış, Özden’in ellerini ve tavşanı yüz kadar detaylı çalışmamış sadece

<sup>53</sup> Gül İrepoğlu, *Feyhaman Duran*, İstanbul: Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 113.

ana hatları ile tasvir etmiştir. Resimde fırça vuruşları belirgindir. Sanatçı bu çalışmada Akil Muhtar Özden'in bir çalışma anını resmetmiştir.



**Resim 32.** Feyhaman Duran, "Hoca Ali Rıza", 1930, T.Ü.Y.B.,  
33 x 41 cm, Topkapı Sarayı Müzesi.

Sanatçı portre resimlerinde bir "kalıp" birde "anlam" görüyor, ikisini de mutlaka bir arada bulunması gerektiğine inanıyordu. Ayrıca bu resimlerin ticari bir anlayışla yayılmasına karşı çıkıyordu. *Akil Muhtar Portresi* onun bu türdeki önemli resimlerinden biridir.<sup>54</sup> Sanatçı, 1930 yılında Hoca Ali Rıza'nın portre resmini yapmıştır (**Resim 32**).

Çalışma büst portre tarzında yapılmıştır. Hoca Ali Rıza sağ profilden resmedilmiştir. Sanatçı, Hoca Ali Rıza'yı kırmızı bir fon önünde yuvarlak gözlük ve beyaz bir gömlek üzerine giydiği siyah bir yelek ile resmetmiştir. İbrahim Çallı'nın *Ahmed Refik Altınay* adlı çalışmaları ile karşılaştırıldığında fırça vuruşları ile değil renk tuşları ile çalışıldığı anlaşılır. Yüzde ve kıyafetteki kontur çizgileri belirgindir. Sanatçının bu çalışmada fiziksel benzerlikler üzerinde durduğu söylenebilir. Hoca Ali Rıza'nın profilden bakış ile resmedilmesi izleyen ile kendisi arasında bir mesafe

<sup>54</sup> **Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi**, s. 3321.

oluşmasına neden olmuştur. Resimde, izleyici ile olan iletişim kopmuştur. Resim sorgulanmak istememektedir. Feyhaman Duran'ın, Hoca Ali Rıza'yı sadece ona bakmak için yaptığı söylenebilir.



**Resim 33.** Feyhaman Duran, "Prof. Dr. Mustafa Şekip Tunç",  
1943, Duralit Üzerine Yağlıboya, 41 x 33 cm.,  
İstanbul Üniversitesi Koleksiyonu.

Sanatçının bir diğer çalışması 1943 yılında yapmış olduğu "Prof. Dr. Mustafa Şekip Tunç" isimli çalışmadır (**Resim 33**). Üzerinde kahverengi bir ceket, beyaz bir gömlek ve mavi papyon ile resmedilen modelin dörtte üçlük bakış açısı ile yapıldığı görülür. İz bırakan fırça vuruşları ile çalışılan ve ayrıntıya yer verilmeyen eserde, modelin iç dünyası yansıtılmaya çalışılmıştır.<sup>55</sup> Arka fona, yüze ve kıyafete bakıldığında ışığın sol taraftan geldiği görülür. Kontur çizgilerinin yanı sıra serbest fırça tekniği, modelin sakin görünümünün gerisinde hareketli bir düşünce yaşamına sahip olduğu izlenimini uyandırır.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Berksoy, s. 69.

<sup>56</sup> Berksoy, s. 69.



Feyhaman Duran, Prof. Dr. Mustafa Şekip Tunç adlı çalışmayı dörtte üç yana dönük bakış ile resmetmiştir. Mustafa Şekip Tunç'un bakışları izleyiciye yönelik değildir. Bu sebeple portre "ben" bakışı ile bir otorite sergilemez, bunun yerine "sen" diyerek kendini ikincil bir konuma yerleştirir. Bakışın yöneldiği yer tam olarak tespit edilememektedir. Bu açıklamalar doğrultusunda Tunç'un, düşünceli ve dalgın görüldüğü söylenebilir.

#### **4.2.3. Namık İsmail**

Sanatçı 1890 ile 1935 yılları arasında yaşamıştır. 1914 kuşağı ressamlarından. Galatasaray Sultanisi'nde Şevkat Dağ'dan, Paris'te ise Julian Akademisi'nde eğitim almıştır. Sanatçı portre resim çalışmalarında kullandığı ışık-gölge etkisini psikolojik bir anlatımın dışında tasavvufi bir etkinin hissedilmesi için kullanmıştır.

Sanatçının portreleri incelendiğinde onun modelden çalıştığı ve kişinin iç dünyasını yansıtmaya önem verdiği görülür. Sanatçının 1925 yılında yaptığı Yusuf Akçura portresi, bu özellikteki çalışmalardan birisidir.<sup>57</sup>

Namık İsmail, genç kadın portrelerinde "modern" bir tipi çizmeye çalışmıştır. Geniş fırça tuşlarının örttüğü bu portreler yaşam karşısında duyulan hazların, zengin duyuların ürünüdür.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Berksoy, s. 85.

<sup>58</sup> **Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi**, s. 3321.



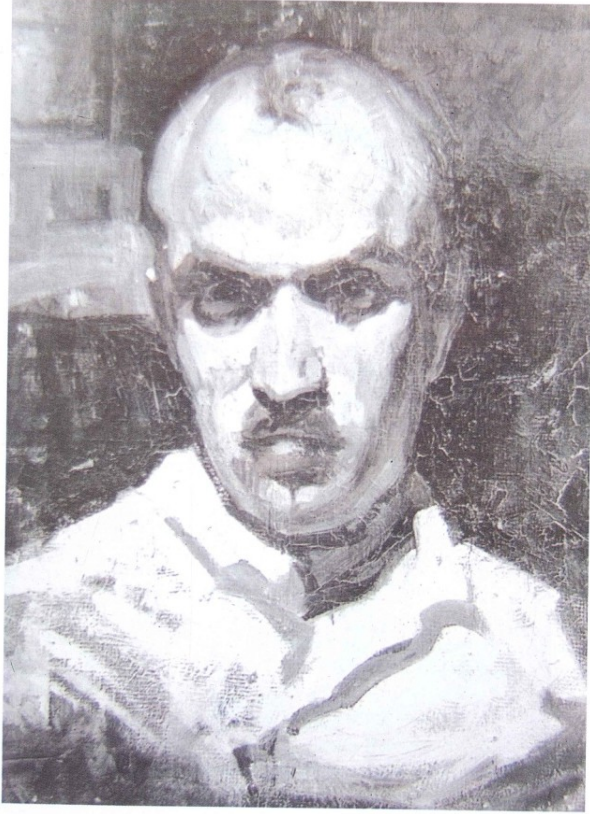
**Resim 34.** Namik İsmail, “Yusuf Akçura”, 1925, Yağlıboya,  
Dr. İlban Civelekoğlu Koleksiyonu.

Namik İsmail’in, bir düşünür ve tarihçi olan Yusuf Akçura’yı doğada otururken resmettiği görülür (**Resim 34**).

Üzerinde bir takım elbise bulunan Akçura’nın sağ eli ile sol bacağına üzerinde duran kitabı tutmakta olduğu, diğer elinin ise sandalyenin arka kısmında bulunduğu ve yazarın bakışlarının düşünceli olduğu görülür. Sanatçının “Yusuf Akçura” isimli çalışmasında ışığı ve formu kullanım biçimi ve kompozisyonu bizi 1903 yılında Lovis Corinth tarafından yapılan “Piyaniist Conrad Ansoerge” adlı çalışmaya götürür. Sanatçının *Akçura Portresi*, onun Corinth’in renk ve fırça tekniğinin yanı sıra ifadeye önem veren sanat anlayışından ne denli etkilendiğini gösteren bir örnektir.<sup>59</sup> Yusuf Akçura, bu resimde izlenen konumdadır.

---

<sup>59</sup> Berksoy, s. 89.



**Resim 35.** Namık İsmail, "Ahmed Haşim", Yağlıboya,  
34,5 x 48,5 cm., Nerede Olduğu Bilinmiyor.

Sanatçının "Ahmed Haşim" isimli bir başka portre resim çalışması daha bulunmaktadır. **(Resim 35)** Şair resimde bakışlarını izleyiciye odaklamış (önden bakış ile) olarak karamsar ve ciddi bir ifade ile resmedilmiştir. Çalışmada fırça vuruşları belirgindir. Ahmet Haşim'in "Başım" adlı bir şiiri bulunmaktadır. Şiirinin ikinci dördlüğünde şu cümleler yer alır:

Ürkerim kendi hayalatımdan,  
Sanki kandır şakağımdan akıyor...  
Bir kızıl çehrede ateş gözler,  
Bana güya ki içimden bakıyor!<sup>60</sup>

mısraları portre ile düşünüldüğünde Namık İsmail'in şiirden etkilendiği ve şiirdeki karamsar atmosfer ile resimdeki atmosferin birbirine uyduğu söylenebilir.

<sup>60</sup> Ahmet Haşim, "Başım", *Hayat Mecmuası*, 20, 1927, s. 5.



**Resim 36.** Namık İsmail, "Ahmed Haşim", Duralit Üzerine  
Yağlıboya, 50 x 70 cm., Keskin Koleksiyonu.

Sanatçının "Ahmed Haşim"i resmettiği tarihi belli olmayan başka bir çalışması daha bulunmaktadır (**Resim 36**). Çalışmada bitmemişlik etkisi hissedilmektedir. Çalışma büst portre tarzında yapılmıştır. Çalışmaya daha önce başlanmış ve duralit ters çevrilip yeniden hızlı bir şekilde yapılmış etkisi dikkati çekmektedir. Bu nedenle önceden yapıldığı düşünülen portre alt kısımda kalmış ve sanki Ahmet Haşim'in bir yansıması haline gelmiştir. Fırça vuruşlarına bakıldığında izlenimci etki görülmektedir. Yazarın alnındaki parlamaya bakıldığında ışığın sağ üst köşeden geldiği anlaşılmaktadır. Yazarın bakışları ciddidir.

Eskiz karakteri taşıyan resim, bu haliyle Haşim'in *Göl Saatleri* kitabında yer alan *Mukaddime* (Giriş) isimli manzum şiirini akla getirir. Mehmet Fuat tarafından;

*Seyreyledim hayatın biçimlerini  
ben hayal havuzunun sularında,  
bir renkli yansımadır onun için  
yeryüzünün bana taşları ve bitkileri*



şeklinde Öztürkçeye çevrilen şiir, onun İzlenimciliğe yakın görülen sanat anlayışını iyi yansıtır.<sup>61</sup>



**Resim 37.** Namık İsmail, “Mehmet Mahir Tomruk”, 1930, T.Ü.Y.B., 80 x 100 cm., MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Namık İsmail’in 1930 yılında yaptığı “Mehmet Mahir Tomruk” isimli bir başka çalışması daha bulunmaktadır (**Resim 37**).

Çalışmada Mahir Tomruk, Türkiye’de çağdaş, bilgili, kendine güvenli, aydın sanatçı tipini çok iyi yansıtır. Söz konusu eser aracılığıyla Türkiye’de sanatçının eski değerlerin parçası olmaktan çok modernleşmeye öncülük eden tavrını görmek mümkündür.<sup>62</sup>

#### 4.2.4. Hüseyin Avni Lifij

Sanatçı 1886 ile 1927 yılları arasında yaşamıştır.

Resimleri şiirsel, kimi örneklerde “edebi” romantiktir. Kuşağının empresyonist tekniğine bağlı kalmakla birlikte çizgiye dayalı resmin başlı başına etkin ve yeterli bir tür olduğunu yapıtlarıyla kanıtlamıştır.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Berksoy, s. 93.

<sup>62</sup> Berksoy, s. 128.

<sup>63</sup> Ayla Ersoy, *500 Türk Sanatçısı*, İstanbul: Altın Kitaplar, 2004, s. 344.

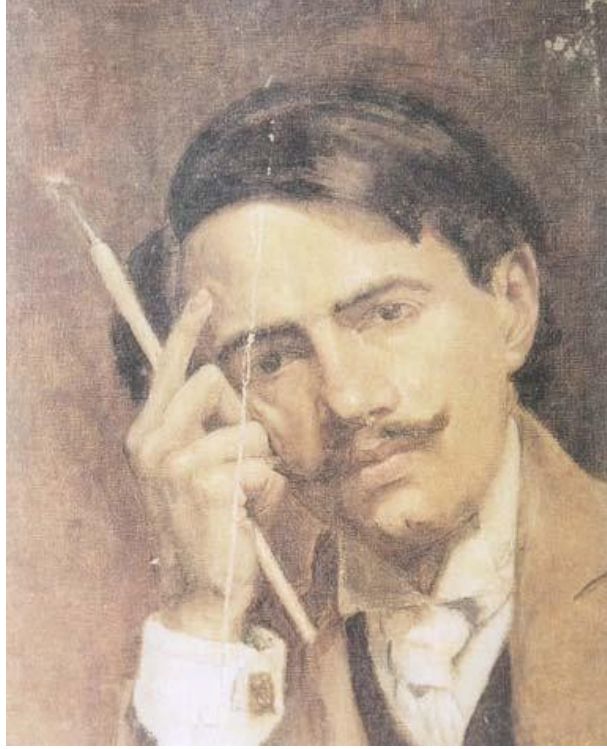
Sanatçı, otoportrelerinde sanatçı kimliğinin üzerinde durmuştur. Duyarlı, asi, sinirli kişiliğini, görünümüne özen gösteren, Batı düşüncesini taşıyan ve bir ölçüde özümseyen ancak doğu kalenderliğini de muhafaza eden duruşunu anlatımlı çizgisiyle otoportrelerine taşımıştır.<sup>64</sup>



**Resim 38.** Avni Lifij, "Otoportre", 1906, T.Ü.Y.B.

---

<sup>64</sup> Ahmet Kamil Gören, "Hüseyin Avni Lifij", *Türkyemiz*, 63, 1991, İstanbul, s.14.

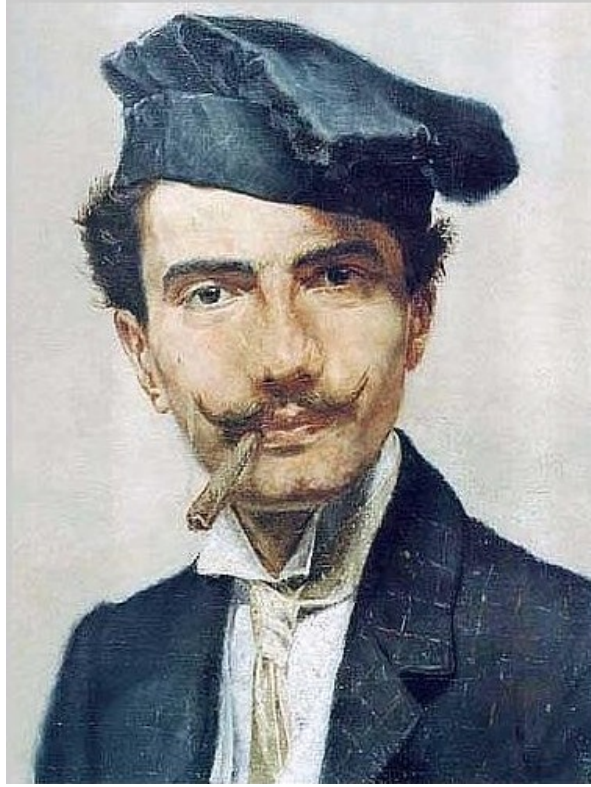


**Resim 39.** Avni Lifij, "Otoportre", 34 x 28 cm. T. Ü. Y.B.,Raffi Portakal Koleksiyonu.

Sanatçı, 1914 kuşağı sanatçıları içerisinde çalışmalarını romantik-sembolist bir anlatımcılık ile yapmıştır. Sanatçının çok sayıda otoportre çalışması bulunmaktadır. Bu çalışmalardan bir kısmı kara kalem türündedir. Henüz akademik eğitime başlamadan önce ağızda piposu ve elinde şarap kadehi ile yağlıboya resim çalışmasını yapmıştır. Avni Lifij'in 1906 yılında yaptığı bu çalışma sanatçının bohem yaşantısına bir gönderme olarak nitelendirilebilir (**Resim 38**). Otoportre çalışmasının ardından sanatçının ressam kimliğini vurgulayan öğelere sahip bir başka çalışması incelenebilir (**Resim 39**).

Sanatçı, kendisini fırçayı tuttuğu sağ elini şakağına dayamış bir halde resmetmiştir. Sanatçının bakışları izleyiciye yöneliktir. Çalışmada, sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi parlak renkler kullanılmamıştır. Resim, deseni bir şekilde resmedilmiş, boyasal nitelikler ön planda tutulmamıştır. Resimde sarı rengin tonları hakimdir. Bu nedenle kullanılan renkler sanatçının diğer resimlerine göre soluk görünmektedir. Sanatçı, resimde kendini düşünceli bir halde resmetmiştir.

Kaya Özsegin, Hüseyin Avni Lifij'in otoportre çalışmalarını şu sözleri ile anlatmaktadır:



**Resim 40.** Hüseyin Avni Lifij, Sigaralı "Otoportre", 1920, T.Ü.Y.B., 41 x 30,5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

"Ağzında sigarasıyla, başında sanatçı beresiyle bu portre, bir öncekine oranla daha düzenli bir yaşamın, sanatçı çehresinde beliren göstergesi olarak alınabilir (**Resim 40**). Özel koleksiyonlara dağılmış olan desen otoportrelerle aynı yıllarda yapıldığı izlenimini veren portre, fırçasını taşıyan sağ elini şakağına dayadığı resimde (Raffi Portakal Koleksiyonu) olduğu gibi, durgun bakışlı ama mesleğine saygı ve tutkuyla bağlı bir sanatçıyı önümüze getirmektedir. Başlıkta ve giysideki mavi tonlarla çehreyi örten açık kahverengi ve sarı tonlar arasında uyumlu bir dengeyi ortaya çıkaran baş, yüzdeki elmacık kemiklerinin hafif çıkıntısını gene dengeli ve ölçülü bir açık-koyu ilişkisi ile belirlemekte, portrenin vurucu etkisini, başka herhangi bir ayrıntıya yer vermeyecek biçimde somutlaştırmaktadır.

Avni Lifij'in otoportre çalışmasının duruş, bakış ve giyimiyle çağdaş bir sanatçı imajını dışa vurduğu, bunun da resmin yapıldığı 1900'lü yılların başlarındaki Tanzimat yenileşmesinden ve o dönemde devlet politikasına dönüşen batılılaşma çıkırından kaynaklandığı kuşkusuzdur.

Lifij'in öteki portrelerinde, model aldığı kişilerin yüz hatlarına yansıyan kişisel yapılarını vurgularken fazlaca öne çıkarmadığı titiz gözlemini, daha çok bu ve



benzeri otoportreler üzerinde yoğunlaştırması, kendi kişiliğine ilişkin saptamaların önemsendiği kanısına götürebilir bizi. Ama herhangi bir abartı söz konusu değildir. Bir sanatçının kendi çehresini gözlemlerken yakalayabileceği fiziksel ve ruhsal motifler, Avni Lifij'in bu otoportresinde de bulgulanmış değerler olarak kendini gösterir".<sup>65</sup>

Hüseyin Avni Lifij'in ardından dönemin bir sanatçısı Mehmed Ruhi Arel'in çalışmaları incelenebilir.

#### 4.2.5. Mehmed Ruhi Arel



**Resim 41.** Mehmed Ruhi Arel, "Mehmet Emin Yurdakul", T.Ü.Y.B.,  
42,5 x 43 cm., Aşiyen Müzesi.

Sanatçı, 1880 ile 1931 yılları arasında yaşamış olan 1914 Kuşağı'nın asker kökenli ressamlarından biridir. Sanatçı, şair Mehmet Emin Yurdakul'u profilden büst portre tarzında resmetmiştir (**Resim 41**). Resme ışık soldan vurmaktadır. Yüzdeki hızlı fırça vuruşları, şairin alını, göz çevresi, bıyık ve sakalındaki beyaz lekeler çalışmanın empresyonist bir üslupta olduğunu gösterir.

<sup>65</sup> Kaya Özsezgin, "Hüseyin Avni Lifij", *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, (1997?), s. 102.

Duygulu bir kişiliği olan şairin, doğru bildiğini gerçekleştirme gücüne sahip iradeli yapısı, bir noktaya dikilmiş bakışlarla desteklenmektedir.<sup>66</sup>

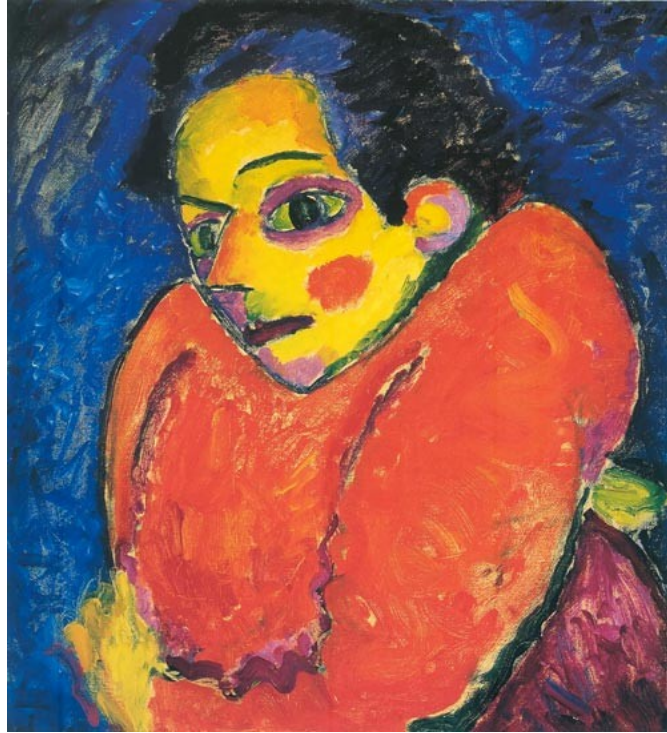
1914 sanatçılarımız İzlenimci üslupta eserler yapıyorken bir Rus sanatçı olan Alexej von Jawlensky dışavurumcu anlayışta çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı 1910 yılından itibaren portre resim çalışmalarına odaklanmıştır. 1911, 1912 ve 1918 yıllarında “Kadın Başı Alexei von Jawlensky”(1911) (**Resim 42**), “Der Buchel” (1911) (**Resim 43**), “Selbstbildnis” (1912) (**Resim 44**), “Barbarendfürstin” (1912) (**Resim 45**) ve “Bayan Slutzkaja” (1918) (**Resim 46**) isimli çalışmaları yapmıştır. Sanatçının 1934 yılından sonra yaptığı portre çalışmalarında yüzleri soyutlaştırdığı ve bu portre çalışmalarının ismini “Meditationen” koyduğu bilinir (**Resim 47**) (**Resim 48**). Sanatçının “Meditationen” isimli portre resim çalışmalarında renklerin sert fırça vuruşları kullanılarak uygulandığı görülür. Bunun sebebi sanatçının vücut eklemlerinde oluşan iltihaplanma anlamına gelen artrit hastalığıdır.



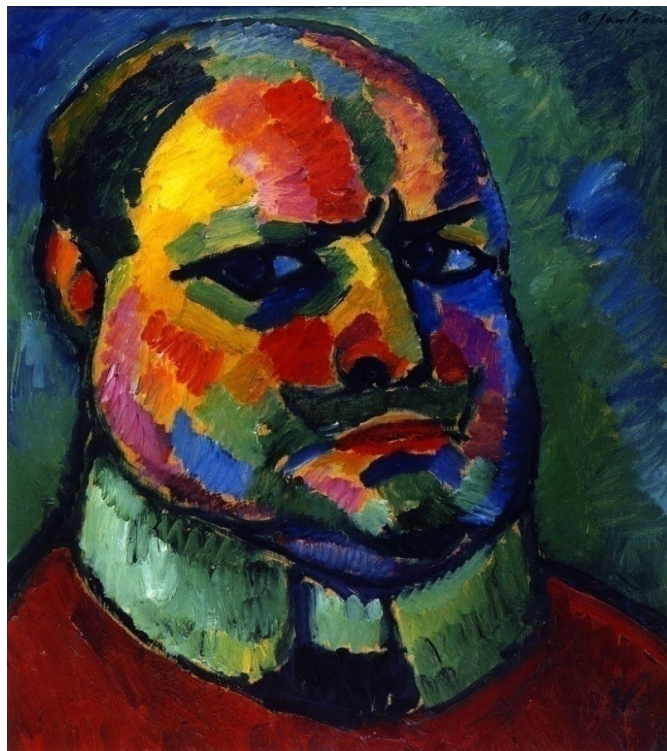
**Resim 42.**, Alexej von Jawlensky, “Kadın Başı Alexei von Jawlensky”, 1911, Kontrplak üstüne yapıştırılmış mukavva üzerine yağlıboya, 52 x 50 cm., Edinburgh: Ulusal Modern Sanat Galerisi.

---

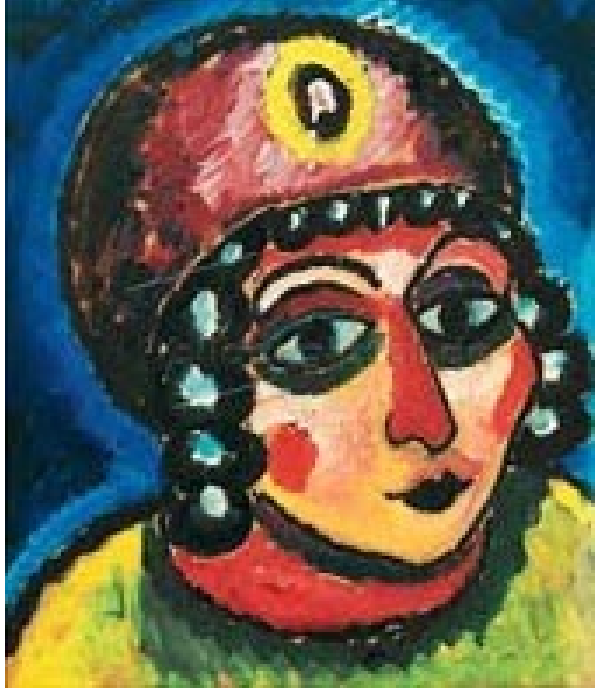
<sup>66</sup> Berksoy, s. 53.



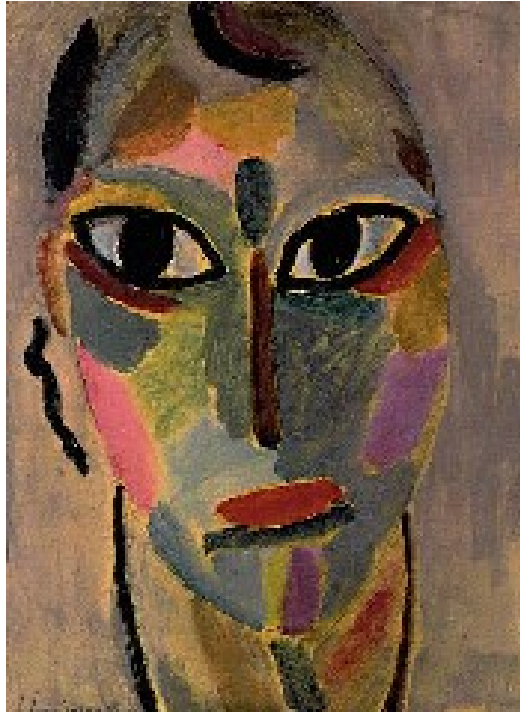
**Resim 43.** Alexej von Jawlensky, "Der Buchel", 1911.



**Resim 44.** Alexej von Jawlensky, "Selbstbildnis", 1912.

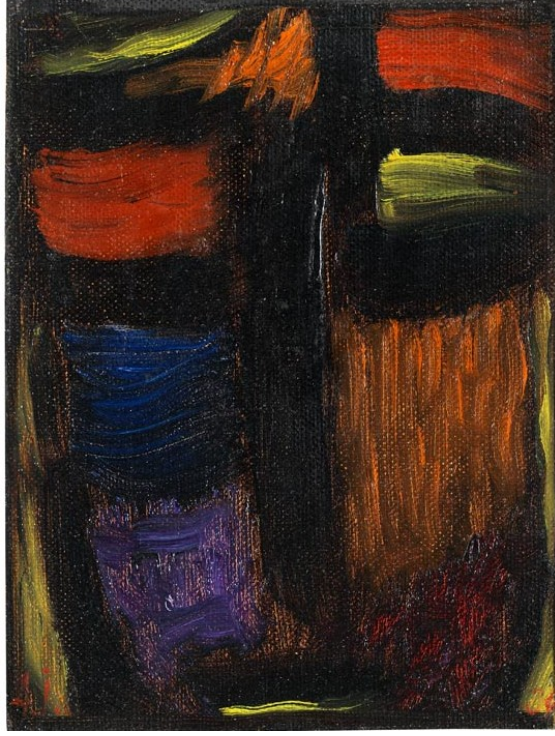


**Resim 45.** Alexej von Jawlensky, "Barbarenfürstin",  
1912.



**Resim 46.** Alexej Jawlensky, "Bayan Slutzkaja",  
1918, Karton Üzerine Guaj Boya, 42 x 32.4 cm.,  
Özel Koleksiyon Rusya.





**Resim 47.** Jawlensky, "Meditation", No: 287.



**Resim 48.** Jawlensky, "Meditation", No.287, 1934.

Sanatçı, Modernizm'in küçük ustalarından biridir. Matiss'le Kandinsky'den etkilenmiştir. Basit formlar, saf renkler ve güçlü mavi konturlar kullanarak duygusal, mistik, küçük boyutlu işler yapmıştır. Sanatçının başlıca eserleri "*Kırmızı Damlı*

*Manzara*”, “Alexander Sacharoff’un Portresi” (1909) (Resim 49)ve “Baş: Kırmızı Işık” tır.<sup>67</sup>



**Resim 49.** “Alexander Sacharoff’un Portresi”, 1909.

Bilindiği gibi, İzlenimcilik (Empresyonizm) akımının Avrupa’daki temsilcileri Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro vb. sanatçılardır. Bu sanatçılar genellikle açık havaya çıkıp günün farklı saatlerinde doğayı resmetmeye çalışmışlardır. Claude Monet’in “Nilüferler” ve “İzlenim: Gün Doğumu” adlı çalışmaları bilinmektedir. İzlenimci (Empresyonist) sanatçılar çoğunlukla manzara ve figür ağırlıklı çalışmalar yapmış, portre resim türünde az sayıda eser vermişlerdir.

İzlenimci anlayışta resim üreten 1914 Çallı Kuşağı sanatçıları Paris’te aldıkları eğitimi kendi kültürleri ile birleştirerek portre resim türüne yönelmiş ve bu alanda çok sayıda çalışma yapmışlardır. Türk Resim sanatçıları, genellikle toplumun üst konumunda bulunan kişileri, onların karakter özelliklerini göz önünde bulundurarak resmetmişlerdir. Bilindiği gibi XX. yüzyılın başlarında Freud’un psikanalist kuramı ortaya çıkmış ve bu doğrultuda sanatçılar portre resim çalışmalarında kişinin karakter çözümlemesine yönelmişlerdir.

<sup>67</sup> Robert Cumming, *Görsel Rehberler Sanat* (Resim, Heykel, Sanatçılar, Üsluplar, Ekoller), çev.: Ayşe Işın Önel ve Aslı Çetinkaya, İnkılap Kitapevi, 2008, 370.

Araştırmanın bu bölümünde ismi geçen sanatçılardan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ruhi Arel portre resim türünde çok sayıda çalışma yapmıştır. Döneme ismini veren sanatçı İbrahim Çallı'dır. Feyhaman Duran, Osman Hamdi Bey ile başlayan çağdaş portre sanatını, batı resim anlayışında bir portreciliğe bağlamıştır. Duran, bunun yanı sıra yaptığı portre resim çalışmalarında insan yüzünün yalnızca dış çizgilerine değil aynı zamanda ruhsal niteliği üstüne de eğilmiş olmasından dolayı araştırma kapsamına alınmıştır.

Bu sanatçılar Osmanlı'nın minyatür anlayışının tersine portre resim türünün Türk Resim sanatında Batılı bir anlayış doğrultusunda gelişmesine katkı sağlamışlardır. Bunun yanı sıra XX. yüzyıl içerisinde oluşan bir takım değişimler doğrultusunda sanatçılar portre resim çalışmalarında karakter çözümlemesine yönelmeye başlamışlardır.

Araştırma içerisinde Rus Dışavurumcu (Eksprestyonist) sanatçı olan Alexej van Jawlensky'nin çalışmalarından örnekler verilmesinin nedeni, Çallı Kuşağının Batı sanatı ile karşılaştırılması ve Jawlensky'nin üslup anlayışının 1914 Kuşağı sanatçıları ile olan farklılığı ile çoğunlukla portre resim türünde eserler vermiş olmasıdır. Araştırmanın başında da belirtildiği gibi Türk Resim sanatçıları Avrupa'da aldıkları eğitim doğrultusunda bir resim üslubu geliştirmiştir. Bu sebeble 1914 Çallı Kuşağı içerisinde portre resim türünde yaşanan değişimler Batı'daki değişimler ile bağlantılı olarak incelenmiştir. Bilindiği gibi bir sanat akımı her ülkede farklı zamanlarda belli bir değişim içinde görülmektedir. 1914 yılında Türk resim sanatında İzlenimci (Empresyonist) bir anlayış hakim iken, Avrupa sanatında Soyut Sanat anlayışı hakimdir.

Genel olarak bakıldığında 1914 Çallı Kuşağı Türk Resim sanatı için bir kırılma noktası olmuştur. Batı sanatı tarihi için Rönesans'ın önemi oldukça büyüktür. Türk Resim sanatı tarihi içinde 1914 Çallı Kuşağı aynı önemi taşımaktadır. Bu dönemde portre resim türünde (Osmanlı zamanı minyatürleri düşünülecek olursa) önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmelerin yaşanmasında Freud'un psikanaliz kuramında etkili olduğu düşünülebilir. Çallı Kuşağı sanatçıları yapmış oldukları portre resim çalışmalarında Avrupa'daki İzlenimci sanatçıların aksine karakter çözümlemesine yönelmişlerdir. Daha öncede belirtildiği gibi Avrupa İzlenimcileri günün farklı saatlerinde ışığın etkisini doğa üzerinde gözlemlemeyi amaç edinmiş, bu nedenle portre resim türünde az sayıda eser vermişlerdir.

Çallı Kuşığı sanatçılarının devlet bursu ile bir süreliğine Avrupa'ya eğitim için gönderilmiş olmaları ve sanat tarihi sürecinde her akımın her ülkede farklı zamanlarda toplumun sosyal ve ekonomik yapısı doğrultusunda bir takım değişiklikler göstermesi nedeni ile, bu başlık kapsamında Batı sanatı içinde portre resim türünde yapılan çalışmalar tarihsel bir sıra ile karşılaştırılarak ele alınmıştır. Dönem sanatçılarının üslupsal özelliklerini koruyarak genellikle yarım boy portre yaptığı ve bu portre resim çalışmalarında karakter çözümlemesine dikkat ettikleri görülürken, Jawlensky'nin Dışavurumcu bir üslupla çalıştığı ve "Der Buchel", "Selbstbildnis" ve "Barbarenfürstin" gibi çalışmalarında karakter çözümlemesine yöneldiği söylenebilir. Sanatçının "Meditation" serisinde soyutlamaya yönelmeye başladığı görülmektedir. Sanatçıdaki bu değişimin 1918 yılında yaptığı "Bayan Slutzkaja" adlı çalışma ile başladığı düşünülebilir. Çalışmaya bakıldığında soyutlama belirtilerinin yavaş yavaş başladığı, çizgilerin kalınlaştığı, sanatçının renk kullanımının sadeleşmeye başladığı görülür. Bu nedenle bu çalışmanın sanatçının yeni bir dönemine işaret ettiği söylenebilir. Kısacası, Çallı Kuşığı Türk Resim sanatı açısından önemli bir değişimin başlangıcıdır. Bu dönem sanatçıları üslup özelliklerini koruyarak Batılı bir anlayışın Türk Resim Sanatında gelişmesi için bir çaba göstermişlerdir. Bu dönemde Avrupa'da soyut sanat akımı başlamış, Rusya'da ise Jawlensky tarafından Dışavurumcu üslup ile portre resim türünde çalışmalar yapılmaktadır.

1914 Çallı Kuşığı ile portre resminde büyük bir gelişim yaşandığı ve dönem sanatçılarının portre resimlerinde karakter çözümlemesine bilinç bir şekilde yönelmeye başladığı söylenebilir.

#### **4.3. 1923-1950 Yeni Eğilimler**

XX. yüzyıl I. ve II. Dünya savaşlarının yaşandığı yıllardır. Savaşların sonucunda ekonomisi güçlü olan devletler sömürgeler elde ederek ekonomilerini güçlendirmiş ve elde ettikleri sömürlere kültürel ve sosyal yapılarını empoze etmişlerdir.

1920'lerin başında Fransa'da bulunan sanatçıların gözleri ile gördükleri gerçeğin doğruluğuna inanmayarak her şeyi kapsayan bir gerçeklik söylemlerini dile getirdikleri bilinir. Sanatçılar, Fransızca'daki ifadesi ile "süper-realizm" yani "gerçeküstü"nü aramışlardır. Sürrealizmin en önemli esin kaynağı Sigmund Freud tarafından geliştirilen psikanalizdir. 1924 yılında Andre Breton'un temelini bir karşı



sanat akımı olan Dadaistlerden alan Sürrealizm için şu sözleri dile getirdiği bilinir: Sürrealizm, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur.

Sürrealizm, Dadaicılığın ardından ortaya çıkmış bir akımdır. XX. yüzyıl Fransa' sının en önemli ve en popüler sanat hareketi olarak gelişmiş ve sanatın hemen her alanını etkilemiştir. 1924 yılında ilk manifestosu yayınlanmıştır. Bu manifestoda şu cümleler yer almaktadır: "Sürrealizm saf otomatizmdir. Düşüncenin gerçek işlevlerini sözlü veya yazılı olarak ya da daha başka bir yolla ifade etme girişimi, herhangi bir moral ya da estetik ön-koşul-landırmaya bağlanmadan, mantık kontrolü de olmaksızın düşüncenin yönlendirilmesi"<sup>68</sup> dir.



**Resim 50.** Otto Dix, "Sanatçının Anne ve Babası", 1924, T.Ü.Y.B., 118 x 130,5 cm., Sprengel Müzesi, Hannover.

Aynı yıl Otto Dix'in "*Sanatçının Anne ve Babası*" isimli çalışması ile karşılaşılır (**Resim 50**). Sanatçı, I. Dünya savaşı sırasında tanık olduğu yıkımı resimlerinde nesnellik ile anlatmıştır.

Sanatçı portresini yaptığı kişilerin deneyimlerini yüzlerine kazımıştır. "*Sanatçının Anne ve Babası*" isimli resimde oğullarına gurur ve merakla modellik

<sup>68</sup> Keser, s. 329.

yapan anne ve babanın izleyiciye doğru uzatılmış elleri, yoğun çalışma ile geçmiş bir yaşamı anlatır.<sup>69</sup>

Bir Alman sanatçı olan Otto Dix'in, ismi geçen çalışmayı yaptığı yıllarda, bir Rus sanatçı olan Kasimir Maleviç 1924 ile 1926 yılları arasında mimari alanda uygulanabilir bir özellik taşıyan *süprematist* yapıtlar tasarısını düzenlemiştir. Bu gelişme ile birlikte resim dünyası Maleviç'i örnek alan sanatçılarıyla *soyut sanat/non-figüratif* sanat doğrultusunda gelişmeye başlamıştır.

Batı sanatında *Yeni Nesnellik* akımı ve *Süprematizm* resim anlayışı dışında *Bauhaus* ekolü ile karşılaşılır. Bauhause, Walter Gropius'un Almanya'nın Weimar kentinde kurduğu bir okuldur. 1919 yılından 1933 yılına kadar varlığını sürdürmüştür. Bu okul sanat ile zanaat arasında bulunan kopukluğu gidermek ve herkesin el emeğini birleştirerek ortak bir yapıt ortaya çıkarması düşüncesi üzerine kurulmuştur.

Walter Gropius, 1923 yılında Bauhause için şunları söylemiştir: "Dünün ruhunu hayata geçiren araç, 'akademi'ydi. Bu araç sanatçıyı endüstri ve zanaat dünyasından koparıyor, dolayısıyla toplumdan bütünüyle soyutlanmasına neden oluyordu. Oysa en önemli çağlarda, sanatçı kişi, bir toplumun sanatlarını ve zanaatlerini zenginleştirirdi çünkü onun da o toplumun şekillenmesinde bir payı vardı, ayrıca sürekli pratik yaptığı için en alttan başlayarak yukarıya doğru tırmanan işçi gibi, ustalık ve anlayış kazanmış olurdu".<sup>70</sup>

1925 yılına gelindiğinde, Picasso'nun "*Üç Dansçı*" isimli eseri, 1929 yılında Rene Magritte'nin "*İmgelerin İhaneti – 1*" isimli eseri, 1932 yılında ise Meret Oppenheim'in "*Nesne*" isimli eseri ile karşılaşılır. Picasso kübist bir sanatçı, Magritte ve Oppenheim sürrealist sanatçılardır. Magritte aynı zamanda 1960'lı yıllarda ortaya çıkacak olan kavramsal sanata öncülük etmiştir. Batı resim sanatında bu gelişmeler yaşanırken Türk resim sanatında kısa süreli gruplar ortaya çıkmıştır. Türk resim sanatında grupların ortaya çıkmasının sebepleri arasında; ülkemizde köklü bir resim geleneğinin olmayışı, halk kitlelerinin üretilen sanat yapıtlarını değerlendirmeyişi ve sanatçıların yapıtlarını sergileyebilecekleri sergi salonları ve sanat galerinin bulunmayışı sayılabilir.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Krausse, s. 101.

<sup>70</sup> Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, s. 117.

<sup>71</sup> Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998, s. 24.

1923 yılında Cumhuriyet ilan edilir. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte siyasal, ekonomik ve diğer alanlarda başlayan hareketlenme çabaları kültürel ve sanatsal alanlarda da etkili olmaya başlar. Tiyatro ve müzik alanında olduğu gibi plastik sanatlarda da bazı gelişmeler yaşanır. 1908 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı ile kurulan topluluk 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti adı ile etkinliklerini sürdürmeye devam etmiş, 1924 yılında "Yeni Resim Cemiyeti" kurulmuştur. "Yeni Resim Cemiyeti" sanatçıları Şeref Akdik, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve Saim Özeren'dir. Bu sanatçılar bir önceki kuşak sanatçılarından farklı sanatsal çalışmalar yapmışlardır. Yeni Resim Cemiyetinin amacının belirsiz kalması ve Paris'e eğitim amacı ile gitmiş olmalarından dolayı 1924 yılında açtıkları sergiden sonra grup dağılmıştır.

Yeni Resim Cemiyeti sanatçılarına Cevat Dereli ve Hale Asaf'ın katılması ile 1928 yılında "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" kurulmuştur. Müstakil sanatçılar yüzyılın başlarında Fransa'da ortaya çıkan kübizm akımı çerçevesinde eserler vermiştir. Batıda sanat akımları toplumun kültürel, sosyal ve ekonomik yapısına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Türk resim sanatı Batı'nın yaşadığı toplumsal dönüşümü yaşamamıştır. Batı sanatı üslupları, Türk resim sanatına yurt dışına gönderilen sanatçılar tarafından gelmiş olduğundan dolayı Türk resim sanatında Batı sanatında gelişen üslupların, temel felsefesi doğrultusunda uygulanamadığı bilinir. Bu nedenle 1914 kuşağı sanatçılarının İzlenimcilik anlayışı ile Müstakil Ressamlar Cemiyeti'nin kübizm anlayışı aynı doğrultuda gelişmiştir denilebilir.

Müstakil Ressamlar ile kübist sanatsal anlayış başlamış olup, kübizmin yanı sıra realizm ve ekspresyonizm sanat anlayışlarının da etkili olduğu bilinir. Dönemin sanatçılarından Mahmut Cuda ve Şeref Akdik'in realizmden; Hale Asaf ve Muhittin Sebati'nin romantizmden; Refik Fazıl Epikman'ın kübizmden, Ali Avni Çelebi ve Ahmet Zeki Kocamemi'nin Alman Ekspresyonizminden esinlendikleri bilinir. Sanatçıların kullandıkları renkler ve sağlam desen anlayışları ile Türk Resim Sanatı'nda yeni bir dönemi başlattıkları söylenebilir. Müstakil Ressamlar yeni sanat biçimlerini Türk resim sanatına getirerek, sanatın daha canlı ve dinamik bir yapı kazanmasını sağlamıştır.

Bu kuşağın sanatçılarından Ali Avni Çelebi dönemin sanat anlayışı üzerine şunları söylemiştir: "Hocalarımız kuşağı, onlar da yepyeni görüşler getirmişlerdi kendi dönemlerinde. Onların yetiştiği yıllarda hakim olan görüş Ekspresyonizm'di, bilindiği gibi. Bu görüş tabiatın görünüş ve intibalarına dayanır, kısa ifadesiyle.

Ekspresyonist görüş ise, bünyeyi de içine alan konstrüksiyon yoluyla kitlelerin ağırlığını, planlarını değerlendirir. Mekan problemini halleder. Desen ve “kontur”lar – sınır çizgileri- daha serttir”.<sup>72</sup>

Ali Avni Çelebi'nin sözlerinden de anlaşılacağı gibi dönem sanatçıları hem ekspresyonist hem de konstrüktivist bir sanat anlayışı doğrultusunda eserler üretmiştir.

Türk Resim sanatının tarihsel süreci içinde 1929-32 yılları ile 1936-42 yılları arasında etkinliklerini gerçekleştirmiş olan sanatçı topluluğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Cumhuriyet dönemi sanatçı topluluklarının ilki olma özelliğini taşımaktadır. Birliğin sanatçıları farklı üsluplar da çalışmalar yapmış, bu üsluplar arasında realizm, ekspresyonizm, kübizm ve konstrüktivizm bulunmaktadır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarının faaliyetlerini sürdürdüğü yıllarda Türk resim sanatında 1933 yılına gelindiğinde “D Grubu” ile karşılaşılır. Grubun sanatçıları Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'dur. Bu sanatçılar kübizmin yanı sıra konstrüktivizm ve soyut üslubu da benimsemişlerdir.

“D Grubu” sanatçıları ile kübizm, konstrüktivizm ve soyut sanat üslupları topluma tanıtılarak olumlu bir amaca hizmet etmiştir. Gruba ilerleyen süreçte Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu katılmıştır. Bu iki sanatçı kübist üslup ile yerel geometrik motif arasında bir bağ kurmaya çalışmış, grup on dört yıllık süre içerisinde 15 grup sergisi düzenlemiştir. 1930 kuşağı olarak belirtilebilen sanatçıların arkasından gelenler peyzaja oranla figüre daha büyük bir ağırlık vermenin ve yöresel eğilimlerin de katkısıyla portre resimlere yeni bir canlılık getirmişlerdir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nuri İyem bu sanatçılar arasında daha ayrıcalıklı bir yer tutarlar.

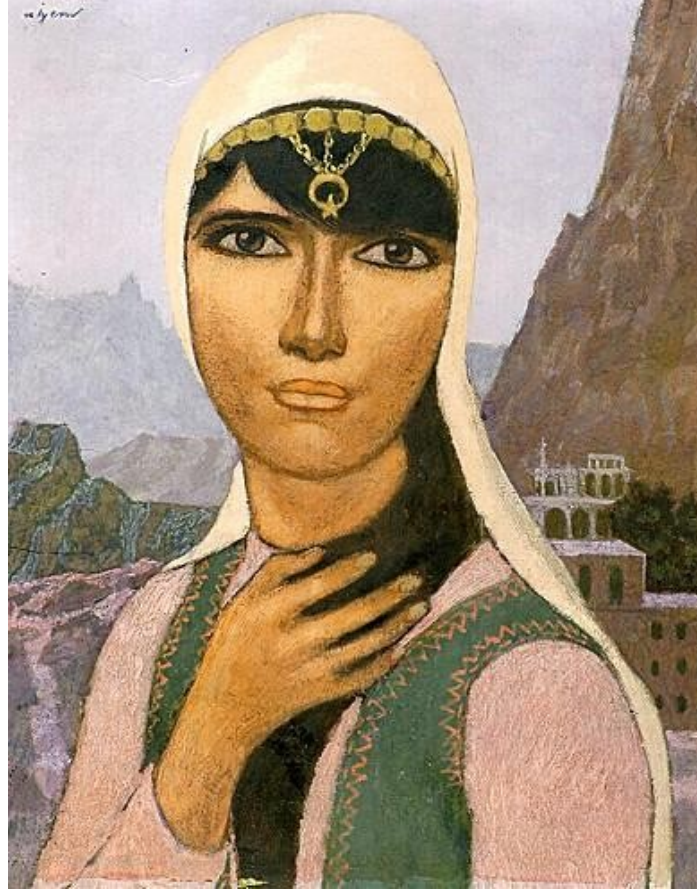
Bedri Rahmi Eyüboğlu özellikle yaşamının son döneminde otoportreler üzerinde geniş bir çalışmaya girişmiş, kendi yüzünün çeşitlenmeli oluşumlarını bir dizi portreye konu yapmıştır.

Nuri İyem'de ise portre kişiliğin aynası, sanatçı görüşünün odaklaştığı verimli bir alandır. İstanbul'un gece konu semtlerinde yaşayan kadınları, Anadolu'dan

---

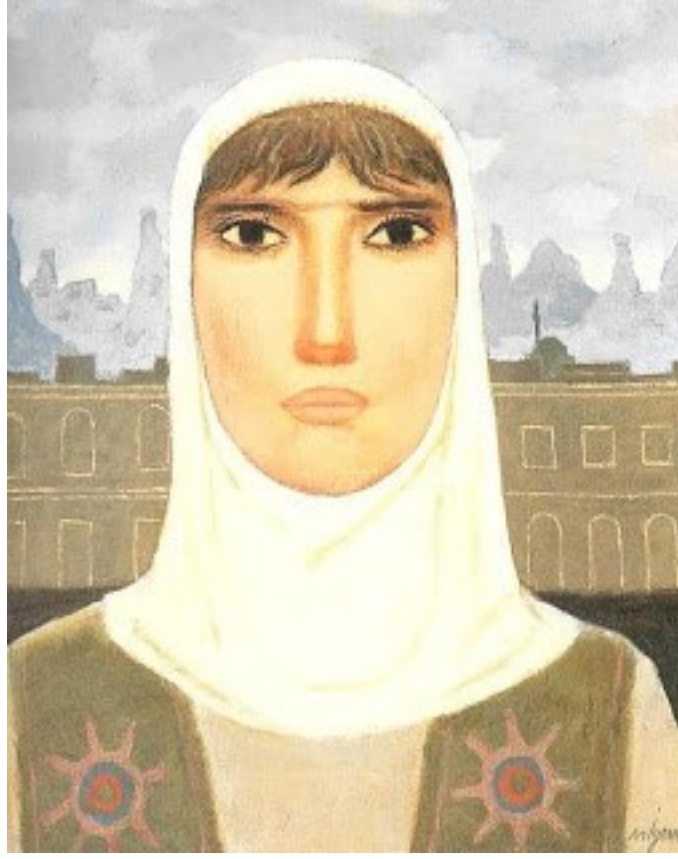
<sup>72</sup> Nurullah Berk ve Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 48.

büyük kente göçmüş gurbetçileri konu alan portreleri, bir yandan anlatımcı, öte yandan yöresel insan olgusunu derinleştirici bir gözlemlerle yansıtır.<sup>73</sup>



**Resim 51.** Nuri İyem, T.Ü.Y.B.

<sup>73</sup> Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, s. 3321-3322.



**Resim 52.** Nuri İyem, T.Ü.Y.B.

Sanatçı, 1950'li yıllarda soyut anlayışta eserler vermeye başlamış, 1960'lı yıllarda figüratif resme yeniden dönüş yapmıştır. Sanatçı, çalışmalarında Anadolu insanını, onların yaşamını, iç dünyasını, köyden kente göç edenleri ve gecekondulaşmasını anlatmıştır. Bereketli topraklarıyla ve medeniyetler doğuran özelliğiyle; Anadolu'yu bir kadın olarak algılamış ve ürettiği kadın portrelerinde, iç dünyanın aynası olan gözlerin ışığında, bir parçası olduğumuz toplumu tüm gerçekliğiyle yansıtmıştır.<sup>74</sup> **(Resim 51) (Resim 52)**

D Grubu, modern sanatın çeşitli üsluplarını benimsemiş ve birçok eser ortaya çıkarmıştır. Yaklaşık on beş yıllık bir etkinlik döneminin ardından bireysel olarak çalışma isteği ile gruptan ayrılmaya başlamışlar ve grup 1947 yılında dağılmıştır.

D grubunun hakim olduğu 1940'lı yıllarda bazı sanatçılar "Yeniler Grubu" adı altında birleşmiştir. Grubun sanatçıları Abidin Dino, Nuri İyem, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Fethi

<sup>74</sup> Nuri İyem, 2012, <http://gorselsanatardeposu.blogspot.com.tr/2012/02/nuri-iyem-turk-ressamlar-turkish.html>.

Karakaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim ve Fethi Karakaş'tır. İsmi geçen sanatçılar önceki gruplar gibi Batı'da etkili olan sanatsal üslupları Türk resim sanatına taşımak yerine toplumcu gerçekçi anlayışı benimseyerek bu görüş çerçevesinde eserler üretmişlerdir.

Bu bağlamda "toplumcu gerçekçilik" anlayışı kısaca açıklanabilir. Bu anlayış sanatçıyı toplumsal bir varlık olarak görmektedir. Toplumcu gerçekçilik akımının özünde '*sanat toplum içindir*' anlayışı bulunmaktadır. Sanatçının topluma karşı bir sorumluluğu vardır ve bu sorumluluk duygusu onu çağının olaylarına karşı aktif bir hale getirerek düşünmeye ve bu doğrultuda üretmeye yönlendirir. Ortaya çıkan yapıt topluma sunulur ve yapıt tarihsel sürecin bir ürünü olarak görülür.

1940'lı yılların ortalarında New York'ta sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in tabiriyle *resimsel soyutlama* ortaya çıkmıştır. Tarihsel olarak düşünüldüğünde *resimsel soyutlama* 1910 yılında Kandinsky'in eserlerinde görülmeye başlanmıştır. Greenberg'in deyimiyile *resimsel soyutlama* sanatçıların nesnelere renk ve şekillerle ifade ettikleri bir tür soyut sanat akımıdır. Savaş nedeniyle Avrupa'daki sanatçılar Amerika'ya yerleşmeye karar vermiştir. Bu nedenle *resimsel soyutlama* ilk Amerikan sanat akımı olarak da kabul edilmektedir. Türk resim sanatında Yeniler Grubu sanatçılarının 1947 yılında dağılmasının ardından Türk resim sanatçıları soyut sanat yönelmiştir.

1950 kuşağının önde gelen sanatçılarından Orhan Peker'i portre türünde etkinlik sağlamış bir ressam olarak görmek gerekir. Onun portrelerinde her yüz ayrı bir kişinin iç dünyasını aktarır. Değişik resim gereçleri ile ele aldığı portrelerinde gözlem gücünün payı egemendir.

Genç kuşak ressamlarında ise portrecilik bir figür olgusu eşliğinde ele alınmakta, anlatımcı öğeler belirli bir eğilim açısından değerlendirilmektedir.<sup>75</sup>

Bu açıklamaların ardından Türk resim sanatından portre türündeki eserler tarihsel süreç içerisinde yıllara göre ele alınarak incelenebilir. Türk resim sanatından örnekler incelenirken, aynı yıllarda Batı sanatında yapılan portre resim türünden örnekler de gösterilebilir.

---

<sup>75</sup> Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, s. 3322.



Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin sanatçılarından olan Şeref Akdik ve Cevat Dereli'nin sanat anlayışları hakkında bilgi verildikten sonra, dönemin ünlü portre sanatçısı Hale Asaf ve Rus çağdaşı Tamara de Lempicka'nın aynı yıllarda yaptıkları eserler karşılaştırılarak bu sanatçıların yapıtları incelenebilir. Ardından sırası ile Cemal Tollu, Zeki Faik İzer ve o yıllarda portre çalışmaları yapmış olan Meksikalı sürrealist sanatçı Frida Kahlo'nun yapıtlarından örnekler verilebilir. Son olarak, Abidin Elderoğlu, Ferruh Başağa, Eren Eyüboğlu, Abidin Dino ve Orhan Peker'in eserlerinden örnekler incelenerek 1950 sonrası portre resmi hakkında bilgi verilmeye başlanabilir.



**Resim 53.** Şeref Akdik, "Portre".

Şeref Akdik; 1899 ile 1972 yılları arasında yaşamış olan bir sanatçıdır.

Sanatçı portrelerinde çeşitli yaş ve karakterdeki kişilerin fiziksel özelliklerini detaylıca işlerken, modellerin yüzünde beliren hissi aktarımları, ruhi özellikleri, geldikleri çevreyi ve hayat hikayelerini de ustaca sunmaktadır (**Resim 53**). Portrelerinde belirtmek istediği modelin geçmiş yaşantısının özetlenmiş bir kesitidir.<sup>76</sup> Sanatçı resimlerinde renge, ışığa ve fırça vuruşlarının lekesele etkisine önem vermiştir.

<sup>76</sup> Ayşegül Demirbulak, *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*, İstanbul: Beta Yayıncılık, 2007, s. 100.



Cevat Dereli; 1900 ile 1989 yılları arasında yaşamış, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat atölyesinde başladığı sanat eğitimine İbrahim Çallı atölyesinde devam eden bir sanatçıdır.

Zeki Faik İzer tarafından yazılan Cevat Dereli sergi kataloğunda sanatçının portre resim anlayışı şu şekilde ifade edilmiştir: Portre resimlerinde konu aldığı çehreleri incelemesini, renkli ve kesin kararlı çizgileriyle resminin ekspresyonunu zenginleştirmesini bilen, portrelerinde fotoğrafik biçimden kaçınmış, bütün yüzleri resim diline; kıvamında bir karikatür dozuyla aktarmıştır.<sup>77</sup>



**Resim 54.** Cevat Dereli, 38 x 46 cm., T.Ü.Y.B.

Sanatçının tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı çalışmasına bakıldığında, gri bir fonda resmin sağ köşesinde sanatçının portre çalışması görülür (**Resim 54**). Sanatçının, sol tarafında fonda kullanılan gri rengin bir ton koyusuna boyanmış ve açık halde bulunan bir televizyon, onun üzerinde içerisinde kırmızı bir çiçek bulunan oval kahverengi bir vazo ve duvarda asılı bulunan iki dikdörtgen çerçeveli resim görülür. Resim de ışık ve gölge kullanımına önem verilmemiş, pastel renkler kullanılmıştır. Duvarda asılı bulunan resimlerde hareket halinde olan figürler

<sup>77</sup> Zeki Faik İzer, *Cevat Dereli Sergi Kataloğu*, İstanbul: Artı Meza, 2005, s. 35.

resmedilmiş, boyama ve çizimler sanki bir çocuk resmini andırmaktadır. Sanatçının yüzü net bir şekilde resmedilmemiştir. Bu nedenle sanatçının geçmişe belki de çocukluğuna özlem duyduğu söylenebilir. Otoportrenin arkasında ressama ait olan şu şiir bulunmaktadır:

“Yorgunum... yaşamaktan... yorgunum  
Bir ışık... bir yol bulamıyorum  
Aşıp engelleri koşamıyorum  
Bir çığlık olmuşum  
Esen rüzgarda...  
Kendi sesimi duyamıyorum  
Yorgunum... yaşamaktan... yorgun”.<sup>78</sup>

Şiirde karamsar bir atmosfer hakim iken resim, kullanılan canlı renkler ile neşeli bir atmosfere bürünmüştür.

Şeref Akdik ve Cevat Dereli'nin çalışmaları hakkında bilgi verildikten sonra, dönemin önemli portre sanatçısı Hale Asaf'ın yapıtları çağdaş sanatçıların yapıtları ile karşılaştırılarak incelenebilir.

Hale Asaf 1905 ile 1938 yılları arasında yaşamıştır. Sanatçı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliğinin kurucularındandır. Asaf, hocalarının yarı izlenimci yarı akademik resim tarzının yerine, resimlerinde desen yapısının çizgisel anlayışına önem vererek kesik fırça darbeleri ile boyayı yoğun bir şekilde kullanmıştır. Sanatçı, 1921-1924 yılları arasında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Prof. Arthur Kampf'ın öğrencisi olmuştur.

Sanatçının yapıtları içerisinde portre resim çalışmaları önemli bir yere sahiptir. Sanatçının kimi zaman yakın çevresinde bulunan kişilerin portrelerini kimi zaman da otoportre çalışmalarını yaptığı bilinir.

Hale Asaf'ın portre çalışmaları genellikle anonim bir kişiyi çağrıştıran portrelerdir, bu portreler dikkatle incelendiğinde, ortaya bunların birer otoportre oldukları; bununla da kalmayıp “otobiyografik otoportreler” oldukları anlaşılacaktır.<sup>79</sup> Sanatçı çok sayıda kadın portresi yapmış bunların yanı sıra *İsmail Hakkı Oygur*

---

<sup>78</sup> İzer, s. 9.

<sup>79</sup> Burcu Pelvanoğlu, *Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 140.

*Portresi ve Burhan Ümit Portresi* adlı çalışmaları da yapmıştır. Hale Asaf 15 Nisan 1929 tarihinde, Ankara Etnografya Müzesi'nde açılmış olan "I. Genç Ressamlar Sergisi"ne katılmış ve bu sergide "*Bir Genç Kız Portresi*", "*Bir Genç Adam Portresi*" ve "*Bir İhtiyar Portresi*" isimli çalışmaları sergilenmiştir.

Bu sergiyi değerlendiren Gabriel, Hale Asaf ile ilgili olarak şöyle yazmıştır:

"...Hale Asaf hanım bende çok hassas ve zeki olduğu tesirini bıraktı. Genç adam portresi çok serbest ve yorulmadan çalışılmıştır. Renk ve hatları göze hoş görünmediği için genç kız portresini daha az beğendim."<sup>80</sup>

Sanatçı, 31 Mayıs 1930'da Ankara'da portre ve manzara resimlerinden oluşan kişisel bir sergi açmıştır. Sergideki çalışmalar üzerine Peyami Safa şu cümleleri dile getirmiştir:

"...Hale Hanımın bütün eserlerinde, mesela Mösyö (Weber)in portresinde, büyük İhtiraslardan feragate geçen ruhların tatlı ve derin sadeliği var ve san'atkarda bir rahibe ruhu gizlendiğini zannettiriyor..."<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Pelvanoğlu, s. 86.

<sup>81</sup> Pelvanoğlu, s. 89.



**Resim 55.** Hale Asaf, "Portre", (1919-20?),  
Malzeme, boyut ve yer bilinmiyor.



**Resim 56.** Mihri Rasim (Müşfik), "Kadın Portresi".

Hale Asaf hakkında yapılan açıklamaların ardından, sanatçının portre çalışmalarından bahsedilebilir. Sanatçının 1919-20 (tarihi tam olarak bilinmiyor) yılında yaptığı “Portre” isimli çalışmada yüzü peçe ile örtülmüş bir kadın görülür **(Resim 55)**. Peçe, kadınların başını örtmek için kullandığı başörtüsü anlamına gelmektedir. Resim, II. Meşrutiyet sonrasında karşılaşılan Osmanlı kadınına hatırlatır. Tablo, 1886 ile 1954 yılları arasında yaşamış olan sanatçının teyzesi Mihri Hanım’ın “Kadın Portresi” isimli çalışmasını akla getirmektedir **(Resim 56)**.

Mihri Rasim Müşfik, Türk resmindeki ilk kadın sanatçıların belki de en önemli ismi olması, sayılan özelliklerinin yanı sıra sanatındaki yetkinlikten de ileri gelmektedir. Portre üzerinde yoğunlaşırken yağlı boyadan çok pastelle çalışmış, dinlendirici natürmortlar da yapmıştır.<sup>82</sup>

“Kadın Portresi” isimli resimde sarımsı bir fonun önünde ağırlığını sol tarafa vermiş elini beline koymuş bir halde duran, üzerinde bir ceket ve başında bir peçe bulunan kulağına ve boynuna çeşitli takılar takmış bir bayan görülür. Yüzü örtülü bu bayanın bakışları dışarıya odaklanmıştır. Hale Asaf’ın “Portre” isimli çalışmasında ki kadının da yüzünün peçe ile örtülmüş olduğu görülür. Peçe, kadını bir örtü arkasına saklar. Bu nedenle kadının kimliğinin ortaya çıkmasını engeller.

---

<sup>82</sup> Nurullah Berk, “Türk Resminde Kadın”, *Türkiyemiz*, 17, 1975, İstanbul. s. 17-21.



**Resim 57.** Hale Asaf, “Paletli Otoportre”, tarihsiz, (1925?),  
T.Ü.Y.B., 60 x 50 cm.,İstanbul Üniversitesi Feyhaman  
Kültür Evi.

Sanatçı 1924-25 yıllarında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Feyhaman Duran ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Bu iki isim bilindiği gibi 1914 kuşağı sanatçılarıdır ve Paris'te akademik bir eğitim almışlardır. Duran, hocalarından aldığı akademik eğitimi o zamana kadar aldığı sanat eğitimi ile sentezlemiş ve bir üslup geliştirmiştir. Sanatçı, hocalarının İzlenimci resim anlayışının tersine boyayı daha kalın kullanarak kesik fırça darbelerine yer vermiştir. Boya kullanım yöntemine “*Paletli Otoportre*” isimli çalışma örnek verilebilir (**Resim 57**).

Sanatçı, “*Paletli Otoportre*” ile ressam-kadın tipinin en erken örneğini veriyor. Elinde paleti ile objektife poz verircesine kendini resimleyen Asaf'ın, buradaki kendine güveni de dikkate değer doğrusu. Sanki burada inadına ressam-kadın kimliğiyle poz veren bir kadın duruyor karşımızda.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Pelvanoğlu, s. 141.

Sanat tarihi kültürel, sosyal ve siyasal yapılarda oluşan birtakım değişimlerden etkilenmekte ve bu etkilenme ile biçimlenmektedir. Bu değişimler dünyanın her yerinde farklı bir etki göstermektedir. Bir yerde olan bir değişim başka bir yerde yaşanmamaktadır. Bu nedenle aynı zaman dilimi içinde dünyanın farklı yerlerinde farklı akım ve üsluplar oluşmaktadır.



**Resim 58.** Paul Klee, "Bir Artistin Portresi", 1927, Karışık teknik, 63.2 x 40 cm., Özel Koleksiyon, New York.

Türk resim sanatının önemli sanatçılarından Hale Asaf 1925'li yıllarda "*Paletli Otoportre*" isimli çalışmayı yaparken Alman kökenli İsviçreli sanatçı Paul Klee 1927 yılında "*Bir Artistin Portresi*" isimli çalışmayı yapmıştır (**Resim 58**). Klee, özgün üslubu ile dışavurumculuk, kübizm ve gerçeküstüçülük gibi çeşitli sanatsal akımlarda etkili olmuştur.

Sanatçı, çalışmalarında geometrik öğeleri kullanarak yeni biçimler oluşturmuştur. Çizgi ve rengin biçimi ve miktarı ile çalışmalarında bir dinamizm meydana gelmiştir. "*Bir Artistin Portresi*" isimli çalışma görmeye alışkın olduğumuz bir portre resim türü değildir. Klee, alışkın olduğumuz görüntüleri soyutlayarak yapmıştır.

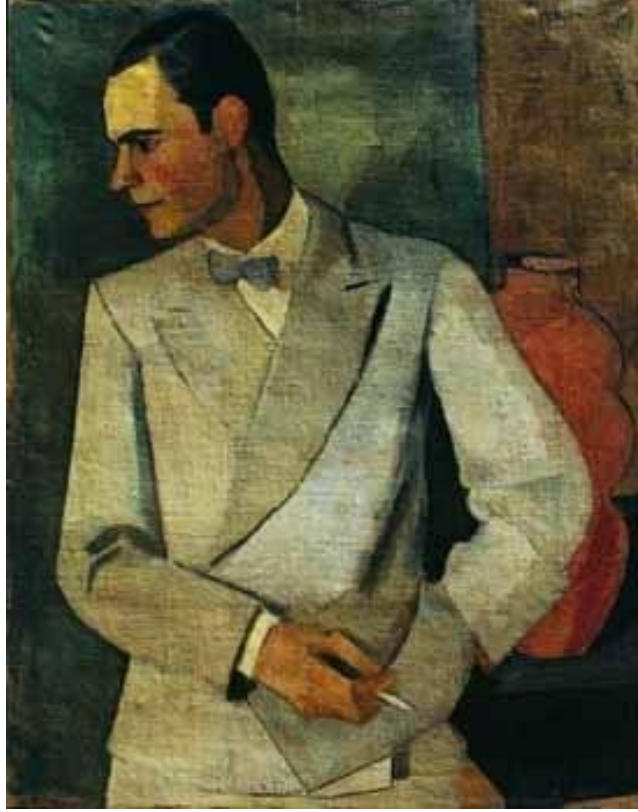


**Resim 59.** George Grosz, “Otoportre”, 1927, T.Ü.Y.B.,  
98 x 79 cm., Nierendorf Galeri, Berlin-Almanya.

“*Bir Artistin Portresi*” ile aynı yıl karikatürize ettiği çalışmalarıyla tanınan Alman asıllı Amerikalı sanatçı George Grosz “*Otoportre*” isimli çalışmayı yapmıştır (**Resim 59**).

Sanatçı, çalışmalarında çirkinliği ve biçimsizliği toplumu şoke etmek için bir silah gibi kullanmıştır. Dada ve Yeni Nesnellik akımının kurucuları arasındadır. Çalışmada yuvarlak gözlüklerini takmış, beyaz gömlek, kravat ve kollarını dirseğine kadar katlamış olduğu mavi renkli yer yer koyu ve açık tonlara sahip bir ceket giymiş olan bir adam görülür. Bu adam, sağ elini göğüs kafesinin altında tutan ve sol elinin işaret parmağını kaldırmış ciddi görünümlü bir kişidir. Kıyafetinden çalışma anında olduğu anlaşılmaktadır. Yaşadığı dönemde muhalif tavırlara sahip olan sanatçı, bu çalışmada sanki bir şey söyleyecekmiş ya da bir konuya itirazda bulunacakmış izlenimi veren bir adam olarak görülmektedir.





**Resim 60.** Hale Asaf, "İsmail Hakkı Oygur Portresi", (1928-29?),  
T.Ü.Y.B., 91 x 72 cm., MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

İki Alman sanatçı Paul Klee ve Georg Grosz'un yapıtlarının ardından Hale Asaf'ın bir diğer çalışması olan (1928-29?) yıllarında yaptığı "*İsmail Hakkı Oygur Portresi*" ne bakılabilir (**Resim 60**).

Çalışmanın, "*Paletli Otoportre*" isimli çalışmaya göre kübist bir anlayışla yapıldığı söylenebilir. Sanatçı, Paris'te Andre Lhote atölyesinde kısa bir eğitim almış ve dolayısıyla kübizmden etkilenmiştir. Lhote'un Geç Kübizmi benimsediği ve Geç Kübizm de önemli olanın nesnenin mekan içerisindeki konumu olduğu bilinmektedir.

Resimde üzerinde gri bir takım elbise bulunan sol elini cebine koymuş sağ eli ile sigarasını tutan ve başını sola çevirmiş olan bir adam görülür. Çalışmada İsmail Hakkı Oygur kruvaze ceketi, düzgün ve çekici yüz hatları, elinde sigarası ile dönemin Hollywood artistlerinin poz ve duruşuyla betimlenir. Arka planda yer alan küp onun mesleğini ve seramikçi kimliğini belirleyen üslubunu tanımlar.<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Kıymet Giray ve Diğerleri, "ART DECO'NUN IŞIĞI VE ÖZÜ TAMARA DE LEMPICKA VE HALE ASAF", *Artam Global Art & Design*, 27, (Mart-Nisan 2014), s. 58.



**Resim 61.** Tamara de Lempicka, "Erkek Portresi",  
(Sanatçının eşi Tadeusz de Lempicki' nin portresi)  
bitmemiş, 1928, T.Ü Y.B., 26 x 82 cm, Musee  
National d'Art Moderne, Paris.

Asaf'ın "*İsmail Hakkı Oygar Portresi*" isimli çalışmayı yaptığı yıl Tamara de Lempicka "*Erkek Portresi*" isimli çalışmayı yapmıştır (**Resim 61**).

Tamara de Lempicka, Varşova doğumludur. Sanatçı, Hale Asaf gibi Andre Lhote' un atölyesinde çalışmış ve Geç Kübizm akımı ile daha çok mimari alanda etkili olan Art Deco modasını birleştiren çalışmalar yapmıştır. Art Deco, 1920 ve 1930'lar da Fransa' da yayılan mimarlık, iç mimarlık, mobilya ve dekoratif sanatlarda etkili olan akımdır.<sup>85</sup> Art Deco'da belirgin olarak zikzak, spiral, oval ya da basamak formları; koyu ve geniş kıvrımlar, güneş gibi motifler kullanılmıştır.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı Sözlüğü*, İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları, 2006, s. 49.

<sup>86</sup> Keser, s. 48.



**Resim 62.** Tamara de Lempicka, “Yeşil Bugatti’ de Tamara” (Otoportre), 1925, T.Ü.Y.B., 36 x 26 cm., Özel Koleksiyon.

Tamara de Lempicka 1925 yılında “*Yeşil Bugatti’te Tamara*” isimli çalışmayı yapmıştır (**Resim 62**).

Lempicka çalışması için şu açıklamayı yapmıştır: “Resmin bir karakter olarak kadının varlığını ortaya koyduğunu, eldiveni ve kaskı ile erişilemez, güzelliğinin arkasında şaşırtıcı soğukluğu ve zorluğu ile tam anlamıyla özgür bir kadın olduğu vurgulanır”.<sup>87</sup>

Sanatçının son çeyrek yüzyılda çok ünlene ve yaygın biçimde yer verilen bu tablosu, birey olarak bir kadına benzerlik anlamında bir portre değildir. Böylesine stilize bir görüntüyle insanlar, Lempicka’yı sokakta herhalde tanımış olamazdı. Eser daha ziyade bir dönemin ve o dönemin öne çıkan belirli bir kadın tipinin portresidir.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Giray, s. 57.

<sup>88</sup> Victoria Charles ve diğerleri, *1000 Muhteşem Resim*, çev.: Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 464.



**Resim 63.** Hale Asaf, "Otoportre", 1928, T.Ü.Y.B., 64 x 58 cm.,  
Özel Koleksiyon.

Lempicka'nın çalışmasından üç yıl sonra Hale Asaf "*otoportre*" isimli çalışmayı yapar (**Resim 63**).

Hale Asaf'ın 1928 tarihli "*Otoportre*" isimli çalışması Art Deco hareketinin özelliklerini taşımaktadır. Resimde, şık giyimi, mücevherleri ve şapkasıyla Asaf, toplum içinde seçkin bir yeri bulunan özgür kadın kimliğini betimler. Duruşu ve bakışlarıyla erişilemez, özgür kimliğini belirlemiş olan kadını tanımlayan resim XX. yüzyılın ilk yarısında kimlik kazanım savaşı veren kadının dokunulmaz, seçkici ve kararlı yapısını vurgular.<sup>89</sup>

Sanatçı, resimde dönemin modasını yakından izleyen kadın modelini özellikleri ile tuvale yansıtmış, güzellik ve şehveti, şeffaf ve masumiyet duygularıyla harmanlayarak sunan kadın imgesini betimlemiştir.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Giray, s. 57.

<sup>90</sup> Giray, s. 57.

Sanatçının “*Otoportre*” isimli çalışmasının yanı sıra Tamara de Lempicka’nın 1925 yılında yaptığı “*Yeşil Bugatti’ de Tamara*” (otoportre) isimli çalışmada da Art Deco hareketinin etkileri görülür.



**Resim 64.** Hale Asaf, “Portre/Mavi Elbiseli Kadın”, 1931, T.Ü.Y.B., 74 x 52 cm., Özel Koleksiyon.

Hale Asaf, 1931 yılında “*Mavi Elbiseli Kadın*” isimli bir çalışma yapmıştır **(Resim 64)**.

“*Portre/Mavi Elbiseli Kadın*” isimli çalışmaya bakıldığında siyah kısa saçlı, açık tenli, özenli bir şekilde giyinmiş, narin, zarif ve duygusal yapılı yirmi ile otuz yaşları arasında olan, donuk bakışlı bir kadın görülür. Sanatçının önceki yıllardaki çalışmalarındaki kadın figürleri kendinden emin bir duruşa sahip görünmekteyken 1931 yılında yaptığı bu çalışma da kırılğan bir kadın figürünün görüldüğü aynı zamanda bu kadının mutsuz, umutsuz ve belki de karamsar bir ruh yapısında olduğu söylenebilir. Sanatçı, diğer çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmasında da nesneye ve onun mekan içindeki konumuna önem vermiştir. Resmin fonunda zıt renklerin kullanıldığı görülür. Sanatçının 1928 yılında yaptığı “*Otoportre*” isimli çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da eller, yüz ve kıyafetin yapılış biçimine

geometrik bir anlayış ile yaklaşılmış olduğu, bu nedenle resmin kübist bir anlayışla yapıldığı söylenebilir.

Hocası Andre Lhote ve Hale Asaf arasında bazı benzerlikler bulunmaktadır. Lhote'nin resimlerinde insan ögesi nesnel bir anlayışla değerlendirilmektedir; duygulara yer yoktur ve figürler kompozisyonu oluşturan birer eleman olmaktan öteye gitmezler. Hale Asaf'ın portrelerinde ise, plastik değerler Lhote'taki gibi ele alınmakta; ancak buna bir de duygusallık eklenmektedir.<sup>91</sup>



**Resim 65.** Hale Asaf, "Kedili Kız Portresi", Tarihsiz (1929?), Malzeme, Boyut ve Yer Bilinmiyor.

---

<sup>91</sup> Pelvanoğlu, s. 133.



**Resim 66.** Amedeo Modigliani, "Jeanne Heabuterne Portresi",  
1917, T.Ü.Y.B., 55 x 38 cm., Özel Koleksiyon.

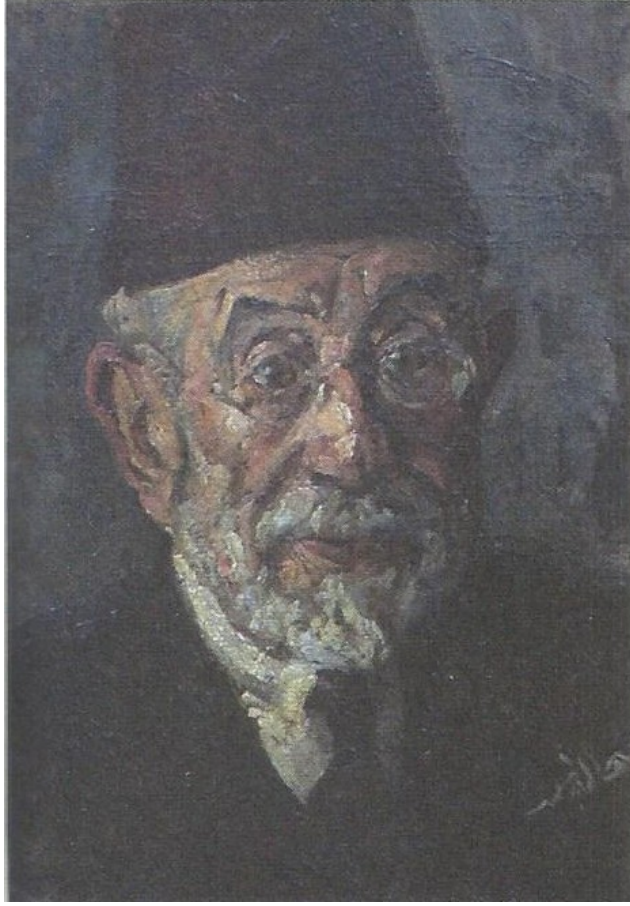
Hocası Lhote'nin dışında Asaf'ın portre çalışmalarında 1884 yılında İtalya'da doğmuş olan Amedeo Modigliani'in etkileri de görülmektedir. Sanatçının 1928 yılında yaptığı "Otopotre", "Kedili Kız Portresi" (**Resim 65**) ve "Mavi Elbiseli Kadın Portresi" isimli çalışmaları ile Modigliani'n 1917 yılında yaptığı "Jeanne Heabuterne Portresi" (**Resim 66**) isimli çalışmaya bakıldığında nasıl bir etkilenme olduğu anlaşılabilir.



**Resim 67.** Hale Asaf, "Genç Kız Portresi", Tarihsiz (1930?), T.Ü.Y.B., yaklaşık 120 x 50 cm.,Bugün Nerede Olduğu Bilinmiyor.

Hale Asaf, tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte 1930'lu yıllarda yapıldığı düşünülen "*Genç Kız Portresi*" (**Resim 67**) adlı çalışmayı yapmıştır. Resimde, ayakta duran modern giyimli, kısa saçlı güzel ve zarif bir kadın görünmektedir. "*Genç Kız Portresi*" isimli çalışmadaki kadın Batı'ya özgü kıyafetler içinde dönemin modasına uygun bir kadındır.





**Resim 68.** Hale Asaf, "Babasının Portresi", tarihsiz (1920-25?), Mukavva Üzerine Yağlıboya, 44 x 32 cm Sevim-Haşim Nur Gürel Koleksiyonu.

Sanatçının tarihi tam olarak bilinmeyen "*Babasının Portresi*" (**Resim 68**) isimli çalışmaya bakıldığında; küçük dikdörtgen bir tuvalin orta kısmında resmedilen oval bir gözlük takmış yaşlı bir adam görülür. Bu yaşlı adamın üzerinde koyu renk bir ceket, açık renk bir gömlek, koyu renk bir kravat ve başında ceketle aynı tonlarda bir fes bulunmaktadır. Yaşlı adam sanki konuşuyormuş gibi bir izlenim vermektedir. Resimde fırça vuruşları belirgindir.

Hale Asaf, 1925 yılına kadar babasının adı olan "Salih"i kullanmış babası Mısır'a kaçmış, babasının Mısır'a kaçmasının ardından anne babası ayrılmıştır. Sanatçının annesi bale eğitimi almak için İsviçre'ye gitmiş ve orada veremden hayatını kaybetmiştir. Sanatçı, 1925 yılı itibari ile dedesinin adı olan "Asaf"ı kullanmaya başlamıştır. Sanatçı 1925 yılından itibaren artık Hale Hanım değil Hale Asaf'tır. Sanatçının bu tavrıyla veya sanatçının bu davranışıyla babası ile olan bağını kopardığı söylenebilir. Babası ile bağını koparmış olan sanatçının güçlü ve kararlı bir profil çizmiş olmasına rağmen bu süreçte duygusal bir yapıya büründüğü

düşünülebilir. Bu doğrultuda resme bakıldığında Salih beyin oldukça duygusal bir ruh halinde resmedildiği anlaşılır. Işık resme sol taraftan gelmektedir ve fırça vuruşları belirgindir.



**Resim 69.** Hale Asaf, “Babasının Portresi”, 1928, T.Ü.Y.B., 50 x 36 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

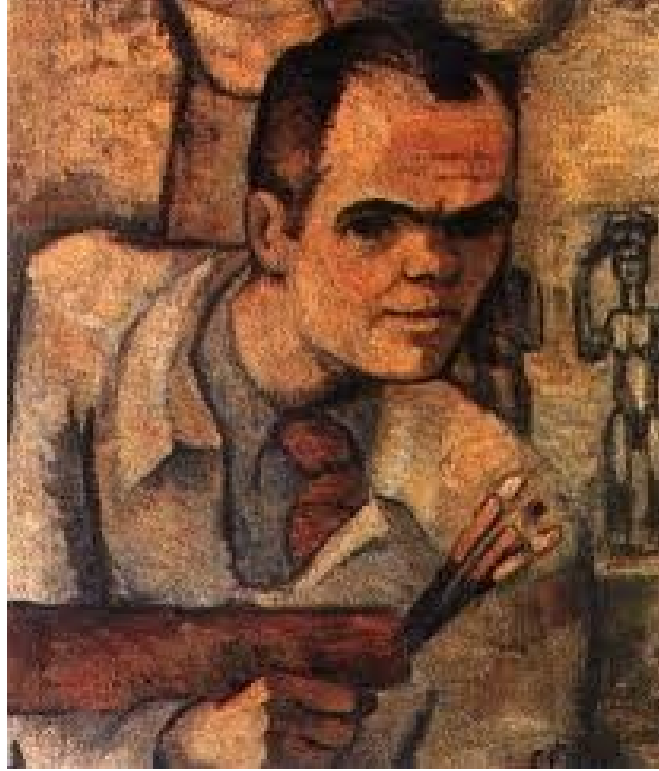
Sanatçı 1928 yılında “Babasının Portresi” isimli bir çalışma daha yapmıştır (**Resim 69**). Resimde, üzerinde koyu renk bir ceket ve gri bir gömlekten oluşan bir takım ile turuncu bir kavat bulunan beyaz saçlı, koyu renk iri gözlerini tuvalin dışındaki bir noktaya odaklamış, sert, düşünceli yaşlı bir adamla karşılaşılır. Resme ışık sağ taraftan gelmektedir. Sanatçının babasının yüz hatlarını belirgin bir ifade ile resmettiği görülür. Resmin bir önceki resimde var olan duygusallıktan arındırılmış olduğu ve sanatçının bu çalışmada babasını yalnızca resmi yapılacak olan bir araç olarak gördüğü söylenebilir. Diğer bir ifade ile sanatçının babası burada bir “nesne” konumundadır.

Hale Asaf, eşi İsmail Hakkı Oygur İstanbul’da olmasına rağmen 1928 yılında Bursa Kız Öğretmen Okuluna öğretmen olarak atanmıştır. Sanatçı burada yalnız kalmış ve bu nedenle babasının Mısır’a gitmesine daha fazla kızmış olabilir. Sanatçının içinde bulunduğu psikolojik durum nedeni ile babasının portresini her ne

kadar nesnel bir anlayışla ele almış olduğu söylene bile resimde öfke ve kızgınlık duygularını yansıttığı düşünülebilir.

Sanatçının çeşitli portre çalışmaları incelendikten sonra şunlar söylenebilir: Hale Asaf'ın portreleri, onun yaşamına dair ipuçları verir, bunlar otobiyografik otoportrelerdir ve bu nedenle de tekrar tekrar okunmaları/seyredilmeleri gerekir. Sanatçı, biçimi Lhote etkili ya da lirik anlatım biçim olsun, hiç fark etmez; kadın portrelerinde kendi iç dünyasını yansıtmış ve bunu "kadın olmak" la birleştirmiştir. Bu birleşimi yaparken de yavaş yavaş kendinden uzaklaşmaya başlamış ve onun kadın portrelerinin birer otoportre olduklarında ısrar etsem de, yüz ifadelerini silerek yavaş yavaş yaşamının da silindiğini göstermiştir, açık vermeksizin...<sup>92</sup>

Hale Asaf ve Tamara de Lempicka'nın portre çalışmalarının ardından D Grubu'nun kurucu sanatçıları arasında yer alan Cemal Tollu'nun portre çalışmasına bakılabilir.



**Resim 70.** Cemal Tollu, 1933, T.Ü.Y.B., 72,5 x 54 cm.,  
İ.D.R.H.M. Koleksiyonu.

<sup>92</sup> Pelvanoğlu, s. 148-149.

Sanatçı, 1899 ile 1968 yılları arasında yaşamış ve İbrahim Çallı atölyesinde aldığı eğitime Paris'te A. Lhote, F. Leger ve M. Grommaire atölyelerinde devam etmiştir. Tolly D Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer almaktadır. Sanatçı figür ve kompozisyon çalışmalarının yanında portre resmi de yapmıştır. Bunlardan biri 1933 yılında tuval üzerine yağlı boya olarak yaptığı otoportresidir (**Resim 70**). Resmin dönemin sanat anlayışına uygun olarak kübist üslupta yapıldığı söylenebilir. Çalışmanın kahverenginin tonları ile yapıldığı ve fırça vuruşlarının net olduğu görülür. Resmin sağ arka tarafında iki küçük ağaç heykel, sanatçının üzerinde önlüğü ve elinde ise fırçalar olduğu görülmektedir. Sanatçının bu yaklaşımı ile resimde sanatçı kimliğini vurguladığı söylenebilir.

Bir tabloyu oluşturan plastik değerler form ve renktir. Sanatçının resimlerinde kullandığı form ve renkle elde edilen hareket, sükunet, yuvarlak ve düz çizgiler, sıcak ve soğuk kuvvetler, büyük sahalarla küçük satırların, ışık ve gölge münasebetleri sanatçının sanat anlayışını açıklamaktadır.<sup>93</sup>



**Resim 71.** Zeki Faik İzer, T.Ü.Y.B., 55 x 45 cm.,  
İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

<sup>93</sup> Demirbulak, s. 98.

Cemal Tollu'nun portre resim çalışmasının ardından grubun bir diğerkurucusu olan Zeki Faik İzer'in çalışmasına bakılabilir. Sanatçı 1905 ile 1988 yılları arasında yaşamış ve İbrahim allı atölyesinde öğrenim görmüştür. Sanatçının İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda yer alan bir portre çalışması bulunmaktadır **(Resim 71)**.

Resimde üzerinde beyaz bir gömlek ile kızıl kahve bir hırka bulunan, sol eli ile açık bir kitabı tutan bir pozisyonda sol profilden resmedilmiş genç bir adam bulunmaktadır. Sanatçı, çalışmada bakışlarını izleyicinin bakış açısından kaçırmış ve dikkatli bir şekilde aynaya odaklanmıştır. Resme ışık sağ taraftan gelmiştir. Adamın bakışları uysal, donuk ve düşüncelidir. Sanatçının kendini bir kitabı ya da defteri tutarken resmetmesi onun bilgiye verdiği önemi göstermesi bakımından önemlidir. Portre ve kıyafetteki fırça vuruşlarına bakıldığında sanatçının resmi rahat ve özgür bir biçimde yaptığı anlaşılır.

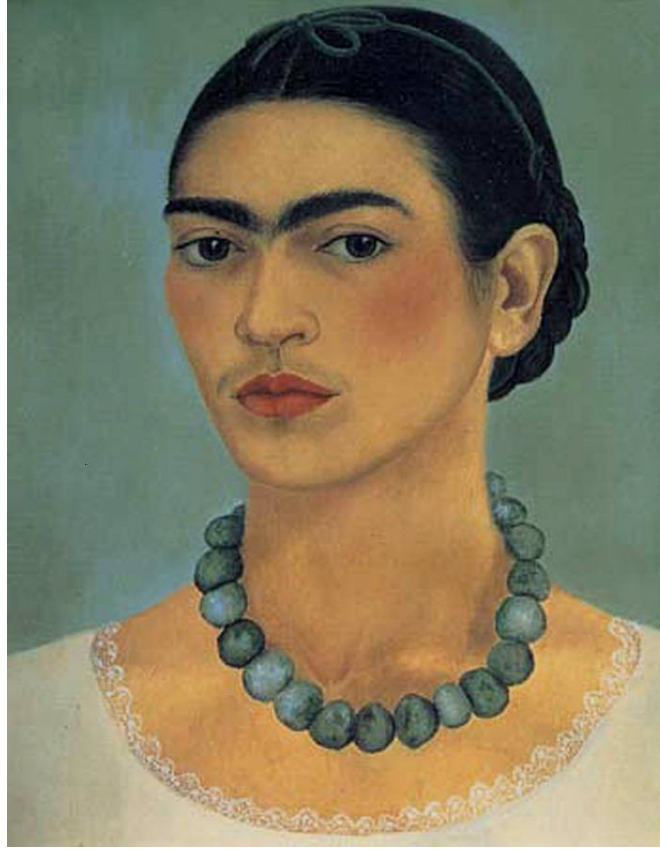
Sanatçı, Paris'te Andre Lhote atölyesinde kübist anlayışa yönelerek bu konuda denemeler yapmış, fakat kübist sanat anlayışının geometrize edilmiş olan ölçülü tekniğine uyum sağlamakta zorlanmıştır. Bu nedenle fırçanın ya da kalemin resmin yüzeyi üzerinde, ön düşünceye dayanmaksızın özgürce dolaşması, bulmak istediklerini bu özgür arayış akışı içinde – rastlantı payını da hesaba katarak bulmaya çalışması, sanatçının herhangi bir kurala ya da ilkesel bağıntıya koşullu olmadığını gösterir.<sup>94</sup>

“Herkesin kendine göre bir estetiğı var, fakat bu estetiğe yüzde yüz katılmak ve onun mahkumu olmak doğru değil, böyle olunca muayyen bir çerçevenin, bir kafesin içine hapsetmiş olur insan kendini” diyen sanatçı; resimsel formlar, formun ortaya çıkarılışı, formun değeri, renkleri ve bunların bağlantıları üzerinde deneylere dayalı çalışmalar yapmıştır.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet' in 75. Yılında Türk Resmi*, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 120.

<sup>95</sup> Turani, s. 108.



**Resim 72.** Frida Kahlo, "Kolyeli Otoportre", 1933,  
Metal Üzerine Yağlıboya, 34,5 x 29,5 cm.

Cemal Tollu'nun "*Otoportre*" isimli çalışmayı yaptığı yıl olan 1933 yılında Meksikalı sürrealist sanatçı (1907-1957) Frida Kahlo "*Kolyeli Otoportre*" isimli çalışmayı yapmıştır (**Resim 72**).

Sanatçı 1933 yılında yaptığı "*Kolyeli Otoportre*" isimli çalışmasını yapmadan bir yıl önce çocuğunu kaybetmiştir. Resme bakıldığında, grimsi bir fonun önünde yakasında işlemeler bulunan beyaz bir bluz giymiş, başını hafif bir şekilde sağa çevirmiş, boynuna gri iri yuvarlaklardan oluşan bir kolye takmış olan Frida Kahlo görülmektedir. Sanatçının saçları örülüp toplanmış ve başına kolye ile aynı renkte olan taç misali ince bir kuşak kurdele yapılıp bağlanmıştır. Sanatçı oldukça zarif, ciddi ve genç görünmekle birlikte bir yıl önce yaşadığı üzüntülü olayın sancılarını hala taşıyor gibidir. Bakışları izleyiciye doğru bakmaktadır.

Resimde Frida'nın adeta hermafrodit (iki cinsin özelliklerine yakın olma) görünümde olduğuna dikkat çekilmiştir. Üst dudağında tek tek özenle işlenmiş bıyık tüyleri ve iki kaşının belirgin biçimde bitişmesiyle Frida, güçlü, olgun ve her iki

cinsiyetten de insanı sevmenin sunduğu kucaklayıcı olanakların bilincinde olan bir kadın izlenimi uyandırıyor.<sup>96</sup>

Kahlo, 1933 yılında sürrealist bir üslupla çalışmalar yaparken, aynı yıllarda Avrupa sanatında İspanyol kübist ressam Pablo Picasso 1937 yılında “*Marie-Therese Walter'in Portresi*” (**Resim 73**) ve “*Ağlayan Kadın*” (**Resim 74**) adlı portre çalışmaları ile İngiliz sürrealist ressam Roland Penrose 1938 yılında “*Kanatlı Maske*” (**Resim 75**) adlı eserleri yapmışlardır. Amerika sanatına bakıldığında ise 1939 yılında sürrealist ressam Frida Kahlo'nun “*İki Frida*” (**Resim 76**) adlı eseri görülür.



**Resim 73.** Pablo Picasso, “Marie-Therese Walter'in Portresi”, 1937, T.Ü.Y.B., 100 x 81 cm., Picasso Müzesi, Paris.

<sup>96</sup> Akkoyunlu Ersöz ve Tania, s. 90.



**Resim 74.** Picasso, "Ağlayan Kadın", 1937.



**Resim 75.** Roland Penrose, "Kanatlı Maske", 1938,  
T.Ü.Y.B., 60 x 46 cm., Penrose Koleksiyonu,  
Chiddingly.





**Resim 76.** Frida Kahlo, "İki Frida", 1939, T.Ü.Y.B.,170.2 x 170.2 cm.,  
Modern Sanat Müzesi, Mexico.

Picasso tarafından 1937 yılında yapılan "*Ağlayan Kadın*" eskizi *Guernica* ile ilgili yapıtlar dizisinin bir parçasıdır. Eskiz için Jonh Berger şu sözleri dile getirmiştir: "*Ağlayan Kadın*" eskizi doğrudan bir eğretilime değildir artık; gene de dev boyutlu bronz başın trajik bir tamamlayıcısıdır. Şehvetliliği, zevkine varılabilme yetisi paramparça edilmiş bir yüzdür bu; yalnızca acının kalıntıları vardır geride. Bir ahlakçının yapıtı değil, bir aşığın yapıtıdır. Hiçbir ahlakçı bu kadar kişiyi mahveden bir şey olarak göremezdi acıyı. Oysa aşık için, paylaşılan öznellik hala vardır burada. Kadının yüzüne olanlar, hadım edilmeye benzer bir şeydir.<sup>97</sup>

"*İki Frida*", Frida Kahlo'nun tanınmasını sağlayan şaheseridir. Resimde görülen iki Frida, sanatçının kişisel ikileminin şizofrenik bir görselleştirmesine dönüşür: İffetli bir Katolik kıza yaraşır dantelli ve aplikeli beyaz elbise içindeki Avrupalı kadın (Frida) ile daha koyu tenli ve rengarenk giysili Tehuana kadını- Diego Rivera'nın onu bürünmeye özendirdiği kaba saba köylü kişilik. Her iki kadının kalbi açıktadır ve sarmaşığa benzer bir damar Diego'nun çocukluğunu gösteren minyatür portre biçimindeki küçük bir muskaya bağlıdır. İki kalp "Frida"ları temsil eder. Kalbi

<sup>97</sup> Berger, s. 178.

yarılıp parçalanmış olan Avrupalı Frida ortak damarın ucunu bir ameliyat kısıncacı ile sıkıca tutuyor. Ama kandamlaları kar beyazı elbisesine dökülmeye devam ediyor.<sup>98</sup>



**Resim 77.** Abidin Elderoğlu, "Portrem", 1940, T.Ü.Y.B.,  
92 x 72 cm.

1940 yılında geldiğinde Abidin Elderoğlu'nun "*Portrem*" isimli yağlı boya çalışması ile karşılaşılır (**Resim 77**).

Sanatçı, 1901-1974 yılları arasında yaşamış, 1930 yılında aldığı burs ile Paris'e giderek Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki dersleri izlemiştir. Andre Lhote atölyesinde çalışmış ve 1932'de yurda dönmüştür.

Resme bakıldığında sanatçı, takım elbisesi ile doğanın içinde elinde bulunan deftere bir şeyler yazarken görülür. Işık sol taraftan gelmektedir. Sanatçının takım elbisesi doğanın kendine özgü renkleri ile boyandığı için resimde sakin ve huzurlu bir atmosfer vardır. Resme yeşil ve kahverenginin tonları hakimdir. Sanatçının, bakışları sanki ders anlatan bir öğretmen gibi izleyiciye yönelmiş ve ciddi görünmektedir. Bir Cumhuriyet Dönemi sanatçısı gibi Türk resminin kuramsal ve

<sup>98</sup> Charles ve diğerleri, s. 471.

düşünsel kavramları üzerine makaleler yazmış biri olarak, resimde sakin ve huzurlu olan doğadaki çalışma anlarından birini gösterdiği söylenebilir.

Sanatçı, sanatı üzerine şu sözleri söylemiştir: Benim sanatım, resim sanatının soyutluğunu sağlamak amacıyla müzikteki seslerin, işlevlerine göre uygulanmasına koşut olarak renk, biçim, açık-koyu ve yarım-koyuluk gibi plastik öğelerin etkinliklerine dayatılmış ve böylece oluşmuştur. Resimlerim neden ve konu aramaya kapılmadan gözle dinlemek içindir.<sup>99</sup>

Sanatım Uzak Doğuya kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi temeline oturmaktadır. Fırça vuruşlarımda ise Avrupa sanatının canlılık, kıvraklık, duygululuk ve zenginliğinden esinlendim demiştir.<sup>100</sup>



**Resim 78.** Ferruh Başağa, "Nermin Başağa Portresi", 1940, T.Ü.Y.B.,  
47 x 34 cm.

<sup>99</sup> Abidin Elderoğlu, Abidin Elderoğlu, Benim Sanatım, ed.: Deniz Artun, *Resme Bakan Yazılar I*, Ankara: Galeri Nev, 2004, s. 22.

<sup>100</sup> Elderoğlu, s. 23.

1940 yılında Abidin Elderoğlu'nun *Portrem* adlı çalışmasının yanı sıra Ferruh Başağa'nın *Nermin Başağa Portresi* adlı çalışması görülür (**Resim 78**). Sanatçı 1950'lere doğru portre çalışmalarından ziyade soyut kompozisyonlara yönelmeye başlamıştır. Türk resim sanatında soyut resim adına önemli çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçı *Yeniler Grubu*'nun üyelerindedir. Gruba zamanla başka isimlerde katılmıştır. Grubun sanat anlayışı; toplumun sorunları ile ilgilenmek ve halkın yaşantısını sanata yansıtma'dır. Sanatçılar yaptığı eserlerle halkın hem sevincini hem de günlük yaşantısını ve üzüntülerini resimlerine yansıtma'ya çalışmışlardır.

*Nermin Başağa Portresi*'ne bakıldığında, koyu bir fonun önünde üzerinde kısa kollu kırmızı bir bluz bulunan genç bir bayan görülür. Bu rkek, meraklı ve sakin genç bayanın başında saçının n kısımları görünecek biçimde arkaya doğru sabitlenmiş koyu renk bir şapka bulunmaktadır. Nermin Başağa oturmuş, kendisini resmeden kişiye odaklanmıştır. Resimdeki fira vuruşları çalışmanın hızlı bir şekilde yapıldığını gösterir. Fira darbeleri nettir. Resim birkaç fira vuruşu ile figürün hatları belirgin bir şekilde gösterilerek yapılmıştır.



**Resim 79.** Frida Kahlo, "Tehuana Olarak Otoportre Ya da Düşüncelerimde Diego", 1943, Masonit zerine Yağlıboya, 76 x 61 cm.

1943 yılına gelindiğinde Frida Kahlo'nun "Tehuana olarak Otoportre ya da Düşüncelerimde Diego" isimli çalışması ile karşılaşılır (**Resim 79**).

Sanatçı, Tehuana'ların Pazar günü başlarına taktığı dantelden *huipil* hotozu ile burada kendini gelin gibi duvağa bürümüştür. ...Sanatçı, bu sert ve törensel kostümü seçmekle, Diego'ya duyduğu hayranlığın neredeyse dini boyutlara vardığını göstermek istemiştir. Bir gelin gibi Diego'yu bekler, bakışları sevecen ve dostluk doludur, bir yandan da dalgın dalgın uzakları süzer. Frida'nın aklında Diego'nun portresi parlamaktadır, böylece Diego' dan başka bir şey düşünmediğini anlarız. Düşünceleri beyaz ipliklerden oluşan bir hale gibi başındaki hotozu çevreler, resim çerçevesinden dışarı taşar, çok uzaklara uzanır. ...Bu usta işi eserde Frida kendi içine kapalı ama son derece yoğunlaşmış bir havadadır. Sanki Diego'yu efsunlu dualarla ya da başka türlü beyaz büyüyle çağırarak istiyordur.<sup>101</sup>



**Resim 80.** Frida Kahlo, "Natasha Gelman'ın Portresi", 1943,  
T.Ü.Y.B., 30 x 23 cm.

Sanatçı aynı yıl "Natasha Gelman'ın Portresi" isimli çalışmayı yapmıştır (**Resim 80**). Resimde koyu yeşil bir fonun önünde; kürk giymiş, saçları sanki

<sup>101</sup> Akkoyunlu Ersöz ve Tania, s. 114.



kuaförden yeni çıkmış gibi bakımlı, sarışın beyaz tenli bir kadın görülür. Bu kadının giydiği kürk ve kulağında görülen takıdan dolayı varlıklı olduğu düşünülebilir. Resimde, Frida Kahlo'nun resimlerinde genellikle kullandığı aksesuarlar bulunmamaktadır. Bu kadar bakımlı ve hoş olan bir kadın soğuk ve mesafeli görünmektedir. Kadının bakışları dalgın ve donuktur. Frida Kahlo kalın kaşlıdır, Natasha Gelman ise ince kaşlı ve oldukça bakımlı bir kadındır.

Juan Rafael Coronel Rivera, Frida Kahlo'nun "Natasha Gelman'ın Portresi"ni muhtemelen kıskançlık duyguları içinde yaptığını söylemiştir.<sup>102</sup>

Natasha Gelman muhtemelen bir davete katılacaktır ama ne var ki Frida Kahlo onun alınına düşen buklelerini minik boynuzcuklar gibi dikine doğru çizerek kötücül izlenimi ustaca daha da güçlendirmiştir. Kahlo, resimde şık görünüşün altında yatan avam denebilecek şehvet düşkünlüğüne gönderme yapmıştır.<sup>103</sup>



**Resim 81.** Ferruh Başağa, "Nermin Başağa Portresi", 1945, T.Ü.Y.B., 60 x 53 cm., Başağa Koleksiyonu.

<sup>102</sup> Akkoyunlu Ersöz ve Tania, s. 122.

<sup>103</sup> Akkoyunlu Ersöz ve Tania, s. 123.

1945 yılında artık resimlerinde yavaş yavaş soyutlaşma eğilimleri görülmeye başlayan Ferruh Başağa'nın *Nermin Başağa Portresi* adlı çalışması incelenebilir (**Resim 81**). Resimde, 1940 yılında yaptığı *Nermin Başağa Portresi* isimli çalışma gibi koyu bir fonun önünde oturmuş bir bayan görülür. Ancak, sanatçının 1940 yılındaki çalışmasının aksine, bayanın yüz ve elinde koyu renkte çizgiler görülmektedir. Bu çizgiler elleri ve yüzü belirgin bir duruma getirmiştir. 1940 yılındaki Nermin Başağa daha yumuşak fırça vuruşları ile barok tarzı bir atmosferde yapılmıştır. 1945 yılındaki Nermin Başağa ise bu atmosferden biraz uzaklaşmış, yüzündeki gölgeler mavi renk kullanılarak resmedilmiştir. Yüzde kullanılan bu etki elde ve kıyafetin bazı yerlerinde de kullanılmıştır. Nermin Başağa tuvalin dışında bir noktaya odaklanmış, donuk ve ciddi bir şekilde bakmaktadır.



**Resim 82.** Ferruh Başağa, 1946, Duralit Üzerine Yağlıboya.  
88 x 66 cm.

Ferruh Başağa 1946 yılında duralit üzerine yağlıboya olarak otoportre resmini yapmıştır (**Resim 82**).

Sanatçı 1914-2010 yılları arasında yaşamış olan bir Türk ressamdır. Sanatçı, 1950'li yıllar boyunca geometrik soyutlama yapmış, 1960'lı yıllarda yağlıboyayı daha yoğun bir şekilde kullanarak lirik-soyut kompozisyonlar üretmiştir. 1970'li yıllardan günümüze uzanan süreçte ise üçgen şekillerden ve birbirini kesen düz ya da çapraz çizgilerden oluşan yüzeysel parçalamalara yönelmiştir.

Sanatçı hakkındaki bu bilginin ardından, sanatçının 1946 yılında yaptığı otoportre çalışması incelenebilir. Resim ilk bakışta ışık etkisinden dolayı barok resim sanatından Rembrandt van Rijn'i hatırlatır. Renklerin açık-koyu ton değerleri tam olarak anlaşılammaktadır. Sanatçı, otoportre çalışmasında tıpkı Barok dönemin ünlü portre sanatçısı Rembrandt gibi, ışığın etkisini portre üzerine yoğunlaştırmış, portre dışında ceket, palet ve resmin sağ üst kısmında da ışık efektini kullanmış, resmin kalan kısmını karanlıkla kaynaştırmıştır. Renk geçişleri yumuşak bir şekilde uygulanmıştır. Işığın kullanılışı ve yumuşak renk geçişleri onun usta bir sanatçı olduğunu gösterir. Sanatçı, kendini flu bir ortamda sağ eline paletini almış resim yaparken resmetmiştir. Çalışma, sanatçının 1940 yılında yaptığı *Nermin Başağa Portresi* adlı çalışmasını hatırlatmaktadır.

Sanatçı 2006 yılında yaptığı bir söyleşide portre resmine nasıl yöneldiğini şu sözleri ile ifade etmiştir: *"1940 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciydim. O sırada İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat hocalara Meclis tarafından Atatürk portresi sipariş edildi. Ben çok ilgilendim kendime göre bir Atatürk portresi çalıştım. Bir zaman sonra yeniden bütün resim yapanlara serbest bir Atatürk resim yarışması açıldı. Tekrar yeni bir portre yaptım. Bu nedenle portreye merakım çoğaldı. 1944-46 yıllarında portre çalışmaları yaptım. Bu arada atölyeme bir ayna aldım ve kendi portremi çalışmaya başladım. Tamamen doğal görüş ile çalıştım. Sonunda klasik anlayışta bir portre meydana çıktı. 1980 yıllarında atölyeme Yahşi Baraz geldi. Portremi gördü, satın almak istedi. İhtiyacım vardı, sattım. Uzun yıllar Baraz'ın galerisinde kalan portremi, yeni açılan İstanbul Modern Müze' de özel bir bölümde gördüm. Baraz portreyi müzeye vermiş, müze yetkilileri de müzenin özel salonuna koyarak resmin yaşamasını sağlamış oldu.<sup>104</sup>*

1949 yılında Paris'te bir sergi... Sergi Fahr El Nissa Zeid'in ilk sergisidir. 1950'li yıllarda eleştirmenler sanatının özgünlüğü ile ilgili övgü dolu sözler dile

---

<sup>104</sup> Demirbulak, s. 130.



getirmiştir. Bunlardan biri Andre Maurois'tir. Ünlü yazar sanatçı için şu sözleri yazmıştır. "Parlak, aydınlık yapıtlarında... kendi iç tanrısını konuşTURuyor."<sup>105</sup>

Diğeri Jacques Lassaigne'dir. Lassaigne "Yapıtları, hiç kimseninkine benzemiyor, Soyut, non-figüratif ya da başka herhangi bir kalıba girmiyor. Kökenlerini İran minyatürlerinde, Bizans mozaiklerinde, Arap vitraylarında aramak boşunadır. Onun sanatı sürekli oluşum ve değişim içinde olan bir dinamik kuvvet" demiştir.<sup>106</sup>

Sanatçı, portrelerinde modelin kişiliğinin özünü-ayrıntılarında kurtararak-yalın bir biçimde yansıtmıştır. 1970'lerin sonunda yeniden portre boyamaya başladığında, soyuttan nasıl olup da somut olan bir şeye "portreye" döndüğü şeklindeki bir soruyu "Bence bu da soyuttur. Ben yüzün fotoğrafını çekmiyorum, iç dünyasını yansıtmaya çalışıyorum. İnsanın iç dünyası da soyuttur"<sup>107</sup>diyerek yanıtlamıştır.

Sanatçı, kızı Şirin Devrim'in portresini yapmış, bu çalışma ile ilgili Talat Halman'ın dile getirdiği bazı cümleler bilinmektedir.

Talat Halman'ın bir yazısında resim ile ilgili şu cümleler yer almaktadır: Resim türün mükemmel örneklerindedir: çarpıcı denecek kadar sade, süsten püsten arınmış bu resimde yüz çizgileri kusursuz, kişilik sarsıcı ve dramatik bir gerçekçilikle saptanmıştır.<sup>108</sup>

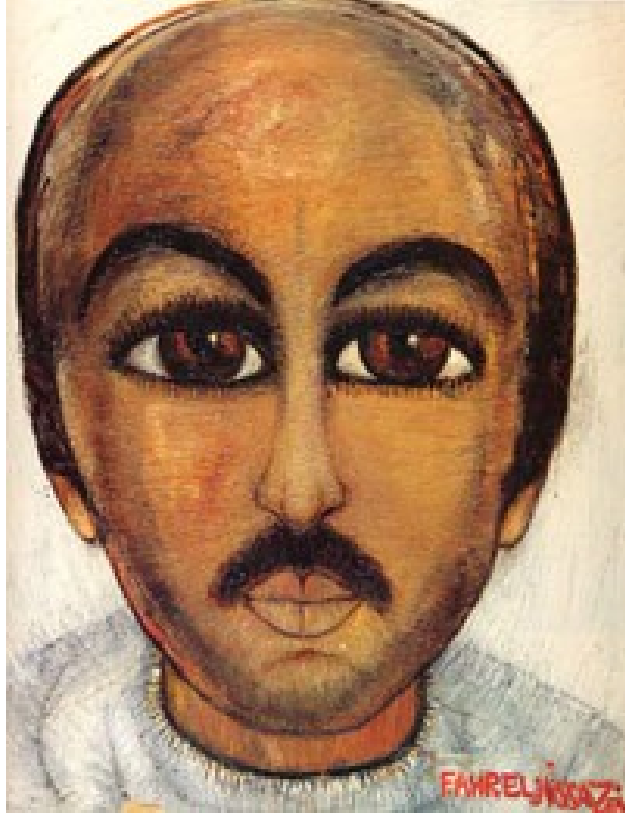
---

<sup>105</sup> Talat Halman ve Diğeri, Fahr El Nissa Zeid: Nergis İle Gökkuşığı, *Türkiye' de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, 16, 1994, s. 22.

<sup>106</sup> Halman ve diğeri, s. 22.

<sup>107</sup> Zeynep Yasa Yaman, "Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı", *Gökkuşığında İki Kuşak: FahrElnissa Zeid Nejat Melih Devrim Sergi Kitabı*, İstanbul: Modern sanat Müzesi, 2006, s. 16-51.

<sup>108</sup> Halman ve diğeri, s. 24.



**Resim 83.** Fahrennisa Zeid, "Emir Zeid'in Portresi".

Sanatçı, eşi Emir Zeid'in de portre resmini yapmıştır (**Resim 83**). Resimde iri duygulu gözleri ile sabit bir şekilde bakan Emir Zeid görülmektedir. Fonun ve Emir Zeid'in üzerinde bulunan kıyafetin beyaz olması, bizde, sanatçının bu çalışması ile eşini ölümsüzleştirdiği fikrini akla getirir.



**Resim 84.** Fahrünnissa Zeid, "Madam Caron", T.Ü.Y.B.

Sanatçının bir diğer çalışması "Madam Caron" adlı portre çalışmasıdır. **(Resim 84)**. Resimde sarı bir fonun önünde, bakışları izleyiciye odaklanmış kısa kahverengi saçlı, kulağında küpeleri bulunan, üzerine turuncu renk bir bluz giymiş genç bir bayan görülmektedir. Bu genç bayanın bakışlarından kendinden emin biri olduğu anlaşılabilir. Madam Caron'un, izlenen konumunda olan kararlı bir bayan olduğu söylenebilir.



**Resim 85.** Eren Eyüboğlu, 1948, T.Ü.Y.B., 60,5 x 47 cm.

1948 yılında Cumhuriyet Dönemi kadın ressamaları arasında üslup etkinliğine sahip, resimlerinde kompakt plastik değerler gözetilen önemli bir sanatçı olan Eren Eyüboğlu'nun portre resim çalışması ile karşılaşılır.<sup>109</sup> (Resim 85) Sanatçı, Romanya'nın Yaş kentinde bulunan Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğrenimi görmüş, ardından Paris' e giderek orada Andre Lhote'nin öğrencisi olmuştur.

Lhote estetiğinin etkisi altında yaptığı resimlerle tanınan Eren Eyüboğlu, zamanla renkçi ve yöresel yaklaşımı benimsemiş ancak biçimin üstünlüğünü ve kompozisyona genel kimliğini kazandıran yapısal yorumundan vazgeçmemiştir.<sup>110</sup>

Serbest tuşlu figür ve doğa betimlemelerinden ziyade boya dokusunun modlenin yerine geçtiği, ayrıntının azaldığı, basit, renkli ve kapalı alanlar ve düz yüzeylere daha yakın bir sanat düşüncesini korumuştur.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2011, s. 225.

<sup>110</sup> Kaya Özsezgin, *Türk Plastik sanatçıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, s.153.

Konstrüktivist bir anlayışın hakim olduğu resimde, sanatçının kendini bir çiçeğin önünde resmettiği görülür. Işık, renkler arasındaki sıcak-soğuk ilişkisi ile verilmeye çalışılmıştır. Sanatçı, çalışmasında iç dünyasına yönelik ipuçları vermek yerine sanatına dair bilgi vermeye çalışmıştır denilebilir. Eyüboğlu'nun renk kullanımı fovistlerin resimlerini hatırlatır. Sanatçının bakışlarının ciddi ve tuvalin dışındaki bir noktaya odaklanmış olduğu görülür.

Eren Eyüboğlu'nun ardından yeniler grubu içinde yer alan ve Çağdaş Türk Resminin öncülerinden olan ressam olmasının yanında, aynı zamanda yazar ve siyasetçi olan Abidin Dino'nun portre resim çalışması incelenebilir.<sup>112</sup> **(Resim 86)** **(Resim 87)** **(Resim 88)** **(Resim 89)**



**Resim 86.** Abidin Dino.

<sup>111</sup> Tomur Atagök (Küratör), *Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar*, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1993, s. 19.

<sup>112</sup> Ümit Gezgün, *Abidin Dino*, İstanbul: Bahariye Sanat Galerisi Yayınları, 2009, s. 11.





**Resim 89.** Abidin Dino.

Sanatçı, toplumculuğu düşünsel bir temelde algılamıştır. İnsanı düşündürmek, insanı arındırmak, insana ne olduğunu hatırlatmak; tüm bunları yaparken de alabildiğine özgün bir estetiğe kavuşmak onun ana amaçlarından biriydi.<sup>113</sup>

Çok yönlü bir sanatçı olan Abidin Dino'nun bütün portre resim çalışmaları birer oto portredir. Sanatçının çalışmalarındaki çizgiler özgün yalınlıkları içinde, rahat, uyumlu ve ritmiktir. Kalından inceye çizgiler; dağılan, bütünleşen, gelişen desen yapıları; hem bütün yüzün anlamını ortaya çıkarır hem de karakterin gizliliğini açığa çıkarır. Gizli, çift anlamlı, derinleşen ve değişen yüzün gizlediği duyguyu dışa vuran bir anlatım vardır onun yüzlerinde. Alın, dudaklar, kaşlar, burun, çene; yüzün bütün açık topografyası, yüzün bütün erkek kimliği ve bu kimliğin entelektüel yapısı sanatçının çizgi gücünde ele alınıp, aristokrat bir yapı oluşturacak şekilde kurgulanır.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Gezgin, s. 8.

<sup>114</sup> Gezgin, s. 60.





**Resim 90.** Sabri Berkel.

Abidin Dino'nun çalışmalarının ardından Türk resminde soyut sanatın öncü temsilcilerinden olan Sabri Berkel'in çalışmasına bakılabilir. **(Resim 90)** Sanatçı 1907-1993 yılları arasında yaşamıştır.<sup>115</sup>

1947'lere kadar doğal görünümlere bağlı kalan Sabri Berkel, klasik resim sanatının organik yapısını, tasarlanış ve icra ediş mekanizmasını titizlikle incelemiştir. Çıplak etütlerinde, figür ve desen, krokilerinde kalemle, mürekkepli uçla görünümlerinde müze kültürünü iyice hazmetmiş bir sanat işçisi olarak kendini empoze etmiştir. Bu sağlam temel, ressamın 1947'lerde atlayacağı daha özgür, daha kaygılı, ilkin yarı soyut sonraları tümüyle soyut araştırmalara emin bir dayanak olmuştur.<sup>116</sup>

Sanatçı, geometrik kuruluşlu natürmortlardan, çizgisel kompozisyonlu figürlere ve eski yazıda esinlenilmiş kaligrafik düzenlemelere, sonunda da kitreli ebru

<sup>115</sup> Pınar Yurtan Aygün, *Sabri Berkel'in Türk Resmindeki Yeri*, (t.y.)

<http://www.aplusyasam.com/sanat/sergi/153-sabri-berkel-turk-resim-sanati>

<sup>116</sup> Nurullah Berk, "Sabri Berkel Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri:5", *Sanat Dünyamız*, 11, 1977, İstanbul: YKY, s. 43-48.



suyunda elde edilebilen büyük, düz yüzeyli yuvarlak lekelerle benzeyen biçimlere ulaşmıştır.<sup>117</sup>

Sanatçı hakkında yapılan açıklamaların ardından sanatçının portre resim çalışmasına bakıldığında, kendini gri bir fonun önünde soğuk renkleri kullanarak bakışlarını aynadaki ben'ine odaklamış bir halde resmetmiş genç bir adam görülmektedir. Sanatçının üzerinde fonun bir iki ton koyu renginde yakası açık bir gömlek bulunmaktadır. Resmin fon kısmında bulunan lekesele fırça vuruşları ile portre ve kıyafetin ayrıntılara dikkat edilerek kütleli bir biçimde ele alındığı ve resmin gerçekçi bir üslupta yapıldığı görülür. Sanatçının bakışları donuktur. Yakası açık gömleğin içte kalan kısmına, gömleğin sağ yakasına ve yana doğru ayrılmış saçın sağ tarafında kalan kısmına vuran ışıktan ışığın sağ taraftan geldiği anlaşılır. Sanatçı kendini bir çalışma anında resmetmiş olabilir.

“Ömrünü varılması zor olan sanat aşkına adayacaksın. Seni bu yoldan hiçbir kuvvet çeviremeyecek, ne para, ne şöhret. Bir ömrü bu uğurda seve seve harcayacaksın” sözü doğrultusunda sanatçının ömrünün son anına kadar sanat için emek verdiği ve bu doğrultuda eserler ortaya çıkardığı düşüncesi akla gelir.<sup>118</sup>

Ferruh Başağa 1946 yılında *İkiz Portre (Resim 91)*, 1947 yılında *Gül'ün Portresi (Resim 92)* adlı çalışmalarını yapmıştır.

---

<sup>117</sup> Adnan Turani, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s. 68.

<sup>118</sup> Yurtan Aygün, *SABRİ BERKEL'İN TÜRK RESMİNDEKİ YERİ*.



**Resim 91.** Ferruh Başağa, "İkiz Portre", 1946, T.Ü.Y.B., 40 x 50 cm.



**Resim 92.** Ferruh Başağa, "Gül'ün Portresi", 1947, T.Ü.Y.B.,  
35 x 25 cm.

1950'li yıllara doğru Türk resim sanatçıları soyut resme yönelmeye başlamıştır. Bu türe yönelen sanatçılara Ferruh Başağa örnek verilebilir. Başağa'nın 1940'lı yılların başlarındaki yapıtlarında lekesele fırça vuruşları görülürken yılın sonlarına doğru lekesele etki devam etmekle birlikte dış çizgilerin netlik kazandığı görülmektedir. 1946 yılında yaptığı *"İkiz Portre"* adlı çalışmaya bakıldığında, resimde kahverenginin tonlarının hakim olduğu ve resmin lekesele fırça vuruşları ve kontur çizgileri ile oluşturulduğu görülmektedir. Sanatçının 1950'li yıllarda yaptığı çalışmalarda *non-figüratif* eğilimler görülür. *Non-figüratif/soyut* sanat resim ve heykelde gerçek nesne ya da varlıkları belirten, onların varlığına işaret eden belirtilerin kullanılmaması anlamına gelir.

Ferruh Başağa, 1950'li yıllarda çoğunlukla soyut kompozisyon çalışmaları yapmıştır. 1948 yılının Ocak ayında Sadun G. Savcı, Vatan Gazetesi Körkadı Köşesinde sanatçının resimleri üzerine şu sözleri dile getirmiştir:

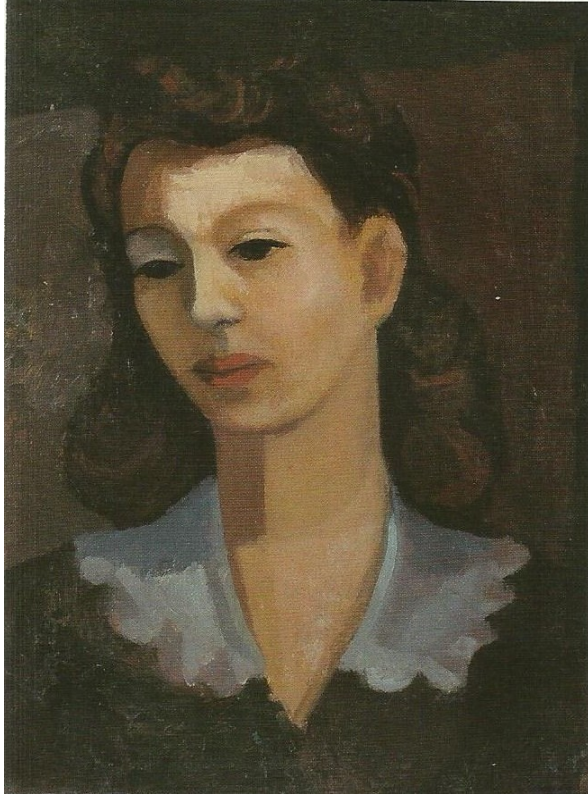
*"Ferruh Başağa'yı son sergisinden beri bir kat daha olgunlaşmış bulduk portresi fırçasına hakimiyetinin güzel delilidir. ...Ferruh Başağa natürmortlarından ziyade portre peyzaj ve kompozisyonlara çalışsa muvaffakiyeti daha geniş olacaktır."*<sup>119</sup>

Sanatçı, 1947 (**Resim 93**) ve 1949 (**Resim 94**) yıllarında *Nermin Başağa Portresi* adlı çalışmaları yapmıştır.

---

<sup>119</sup> Kıymet Giray, *Ferruh Başağa*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2003, s. 45.





**Resim 93.** Ferruh Başağa, "Nermin Başağa Portresi", 1947,  
T.Ü.Y.B., 41 x 33 cm., Başağa Koleksiyonu.



**Resim 94.** Ferruh Başağa, "Nermin Başağa Portresi", 1949,  
T.Ü.Y.B., 35 x 29 cm., Başağa koleksiyonu.



**Resim 95.** Orhan Peker.

İsmi geçen sanatçıların yanı sıra 1950 kuşağının önde gelen sanatçılarından Orhan Peker'i portre türünde etkinlik sağlamış bir ressam olarak görmek gerekir (**Resim 95**). Onun portrelerinde her yüz ayrı bir kişinin iç dünyasını aktarır. Değişik resim gereçleri ile ele aldığı bu portrelerinde gözlem gücünün payı egemendir.

Genç kuşak ressamlarında ise portrecilik bir figür olgusu eşliğinde ele alınmakta, anlatımcı öğeler belirli bir eğilim açısından değerlendirilmektedir.<sup>120</sup>

Araştırmanın başında da belirtildiği gibi, Türk Resim Sanatı tarihinde önemli bir takım tarihsel kırılma noktaları bulunmaktadır. Bunların birincisi; önceki bölümde de belirtildiği gibi 1914 Çallı Kuşağı dönemidir. İkincisi; 1923 - 1950 arası dönemi kapsayan tarihsel süreçtir. 1923 yılında Cumhuriyet ilan edilmiş ve toplumsal yaşamda oluşan bu değişim çeşitli kültür, sanat etkinlikleri ile halka aktarılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde kısa süreli birtakım sanatsal gruplar kurulduğu bilinmektedir. Araştırmanın bu bölümünde yer alan sanatçıların, kübist, soyut ve ekspresyonist üsluplarla çalışmış olmaları nedeni ile, bu bölümün başlığı Yeni Eğilimler olarak düşünülmüştür.

<sup>120</sup> **Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi**, s. 3322.

Yukarıda bahsedilen sebeplerden dolayı Yeni Eğilimler olarak adlandırılan bu bölümün içinde Batı sanatı ile karşılaştırmalı olarak birçok sanatçının eseri incelenmiştir. Bilindiği gibi 1950'li yıllardan itibaren Türk Resim sanatında Soyut Sanata yönelim başlamıştır. Bu alanda portre resim türünde önemli eserler vermiş olan Ferruh Başağa'nın çalışmalarına bölüm içerisinde yer verilmiştir. Bu bölüm ve bir önceki bölümün başlıklarının belirlenmesinde yukarıda belirtilen açıklamaların etkili olduğu söylenebilir.

1923 – 1950 Yeni Eğilimler bölümüne genel olarak bakıldığında, önceki bölümde olduğu gibi, tarihsel süreç göz önünde bulundurularak portre resim türü önce Batı sanatı, ardından Türk Resim sanatı bağlamında incelenmiştir. Bunun sebebinin, bölümün kapsamında ismi belirtilen sanatsal üslupların öncelikle Batı sanatında ortaya çıkmış olması ve Türk resim sanatçılarının bu akımlardan doğrudan etkilenmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Yapılan bu açıklamaların ardından bölüm genel olarak değerlendirilebilir. Öncelikle 1933 yılına kadar olan süreçte, yani “D Grubu”nun ortaya çıktığı tarihe kadar, Batı sanatında *Sürrealizm* ve *Yeni Nesnellik* sanat akımları etkili olurken, Türk Resim Sanatı'nda ilk olarak Yeni Resim Cemiyeti kurulmuş, ardından Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği kurularak sanatçılar bu gruplar altında toplanarak çalışmalarına devam etmişlerdir. Müstakil Ressamlar kübist, realist ve ekspresyonist üslupta çalışmıştır. 1933 yılına gelindiğinde “D Grubu” sanatçıları ile kübizmin yanı sıra konstrüktivizm ve soyut sanat üsluplarının da benimsenmeye başladığı görülür. Dönem sanatçılarından Zeki Faik İzer ve Cemal Tollu'nun portre resim çalışmalarına bakıldığında, iki sanatçının çalışmalarında sanatçı kimliklerini vurgulamaya çalıştığı, bu durumu resim araçları olan fırça ve paleti kullanarak sağladıkları anlaşılmaktadır. Cemal Tollu'nun kübist bir anlayışa sahip olduğu bilinmektedir.

“D Grubu”nun hakim olduğu 1940'lı yıllara gelindiğinde bazı sanatçıların “Yeniler Grubu”nu oluşturmak için bir araya geldiği görülür. “Yeniler Grubu” sanatçılarının toplumcu gerçekçilik anlayışını benimsedikleri bilinmektedir. 1940'lı yıllardan itibaren sanatçılar artık Batı sanatında etkili olan sanatsal üslupları Türk Resim Sanatına aynen aktarmak yerine, toplumcu gerçekçilik anlayışı çerçevesinde çalışmalar üretmeye başlamışlardır. 1940'lı yıllardan itibaren Türk Resim Sanatında kendine has bir sanatsal üslubun oluşmaya başladığı söylenebilir.

Araştırmanın bu bölümünde portre resim çalışmaları incelenen sanatçılara bakıldığında, Türk Resim Sanatında meydana gelen değişimlerin portre resminde

karakter çözümlmelerini hangi doğrultuda etkilediğini daha iyi anlayabilmek için Hale Asaf ve Cemal Tollu'nun çalışmalarına genel olarak bakılması bir sonuca varılabilmesini sağlayabilir.

Bir Cumhuriyet dönemi sanatçısı olan Hale Asaf'ın ilk dönem portre resim çalışmalarında elinde paleti ile izleyene bakan ressam kadın tipini vurguladığı, ilerleyen dönemlerde Paris'te aldığı eğitim doğrultusunda sanatçının üslubunun değişmeye başladığı ve geometrik biçimlerin çalışmalarının kurgusuna hakim olmaya başlaması ile sanatçının yeni bir plastik dil oluşturduğu görülmektedir. Kısacası sanatçının içinde bulunduğu toplumsal yapının onu etkilediği söylenebilir. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte toplumsal yaşamda kadının kazandığı sosyal durumun Asaf'ın çalışmalarında somut bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir.

Cemal Tollu'nun portre resim çalışmalarına bakıldığında, onun, kübizm üslubu doğrultusunda çalışmalar yaptığı ve daha öncede belirtildiği gibi çalışmalarında resim araç ve gereçlerini kullanarak sanatçı kimliğini vurgulamaya çalıştığı söylenebilir.

Sonuç olarak sanatçının içinde yaşadığı toplumsal koşulların portre resim çalışmalarını etkilediği, bunun en somut örneğinin bir Cumhuriyet dönemi sanatçısı olan Hale Asaf'ın çalışmalarında görüldüğü ifade edilebilir.

#### **4.4. 1950-2000 Soyuttan Toplumcu-Eleştirel Gerçekçiliğe**

II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisi ile sanatçılar Amerika'ya gitmiş, bu durum 1940'lı yıllardan itibaren sanatın merkezinin New York'a taşınmasına neden olmuştur. 1940'lı yılların ortalarında Clement Greenberg'in deyişi ile *resimsel soyutlama* yani *soyut dışavurumculuk* üslubu ortaya çıkmış ve dönemin sanat üslubu olmuştur. Aslında *soyut dışavurumculuk* terimi 1920'li yıllarda Kandinsky'nin resimlerine bir niteleme<sup>121</sup> olarak kullanılmaktadır. Üslubun bilinen sanatçılara Jackson Pollock ve Willhem de Kooning örnek olarak gösterilebilir. Bir soyut dışavurumcu sanatçı olan Jackson Pollock 1953 yılında "*Portre/Rüya*" isimli çalışmayı yapmıştır. Sanatçının, tuvalerini genellikle damlatma tekniği ile yaptığı bilinmektedir. Pollock, damlatma tekniğini tuvalin tamamında uygulamış ve geleneksel perspektifi kullanmayı reddetmiştir. Pollock'un 1953 yılındaki çalışmasına

---

<sup>121</sup> Antmen, s. 143.

bakıldığında tuvali ikiye böldüğü, sol tarafta damlatma tekniği ile iki figür, sağ tarafta ise tek bir portre yaptığı görülmektedir (**Resim 96**). Açık-koyu ve renkli-renksiz alanlarla resimde bir canlılık oluşturulmuştur. Damlatma tekniği rastlantısal sonuçlar doğurmaktadır; fakat sanatçının rastlantısallıktan ziyade bilinçli ve özgür bir şekilde yaptığı portre resmine bakıldığında, onun resme sanatsal duyarlılığından süzerek duygularını aktardığı söylenebilir.



**Resim 96.** Jackson Pollock, "Portre/ Rüya", 1953, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 58 x 134 cm.

1950'li yıllarda New York'ta birçok galeri açılmıştır. Amerika sanatı, II. Dünya savaşı öncesi daha çok figüratif konulara yönelmişken, 1950'li yıllara gelindiğinde, soyut ve dışavurumcu bir üslubu benimsediği görülür. Amerikan sanatında ki bu dönüşümün politik, ahlaki ve estetik bir takım değerlerden uzaklaşarak, resmin yalnızca bir özgürlük hareketi olarak yapılmaya başlanması ile meydana geldiği söylenebilir. II. Dünya savaşının yıkıcı etkisinin ardından sanatçı artık dünyayı değiştiremeyeceğini anlamış ve tuvalinin bir dünya olmasını istemeye başlamıştır. Böylece sanat toplumsal bir mesaj vermekten uzaklaşarak sanatçının özgürlük alanı olmuştur.





**Resim 97.** Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?", 1956, Kolaj, 26 x 24.8 cm., Kunsthalle Tübingen izniyle, G.F. Zundel Koleksiyonu.

1956 yılında Londra'da "İşte Yarın" başlıklı bir sergi yapılır. Sergide Richard Hamilton'un "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?" isimli yapıtı sergilenir (**Resim 97**). Hamilton, çalışmasını kolaj tekniği ile yapmıştır. Yapıt "pop art"ın ilk örneklerinden biri olarak sayılmaktadır. Pop art, 1950'li yıllarda özellikle Amerika ve İngiltere' de etkili olan soyut dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçılar tarafından 1960'lı yıllarda bir akım haline getirilen bir sanat türüdür. Bu akımın en önemli temsilci Andy Warhol'dur. Sanatçının "Marilyn"ler adlı çalışması Pop Art'ın ikonu olmuştur. (**Resim 98**) (**Resim 99**) (**Resim 100**)



**Resim 98.** Andy Warhol. "Marilyn Monroe".



**Resim 99.** Andy Warhol, "Pop Kültürünün Unutulmaz İkonası: Marilyn",  
Tuval Üzerine Polimer Ve Matbaa Boyasıyla, 101.6 x 101.6 cm.,  
Thomas Ammann Koleksiyonu Zürich.



Resim 100. Andy Warhol, "Elizabeth Taylor".

...Büyük kaideler üzerinde duran ve hiç düşünmeden hayranlık duyulan "yüksek" sanat eserlerine karşı "aşağıdan" gelen bir protesto elbette kendi içinde yıkıcı bir potansiyel taşıyacaktı. Andy Warhol'un yaptığı aslında herkesin çok iyi tanıdığı markalardan ve star fotoğraflarından yola çıkarak onları yabancılaştırmak ve bir çırpıda sanat eserleri haline getirmektir.<sup>122</sup>

Sanatçı, Marilyn Monroe ve Elizabeth Taylor portre çalışmaları için şu cümleleri söylemiştir: ...Marilyn Monroe ya da Elizabeth Taylor'ı resmettiğimde, günümüzün önde gelen seks sembollerini temsil ettiğim duygusunu taşıyamıyorum. Ben Monroe'yu sıradan bir kişi olarak görüyorum. Monroe'yu böylesi şiddetli renklerle resmetmenin neyi simgelediğini sorarsanız, güzelliğini simgeliyor derim, çünkü o çok güzeldi, güzel olan şeyleri de insan renklerle anlatır.<sup>123</sup>

1960'lı yıllarda Batı sanatında yeni bir kavram oluşmuştur. Bu kavramın ismi *Çağdaş/Güncel* sanattır. Terimin İngilizcede ki karşılığı *contemporary*'dir. Bu terim, modern dönemin sonuna işaret etmektedir. *Modernizm* sonrası sanata *Post-modern* Sanat denmektedir. *Çağdaş/Güncel/Postmodern* sanat bir akım değildir.

<sup>122</sup> Krausse, s. 116.

<sup>123</sup> Antmen, s. 167.

*Çağdaş/Güncel/Postmodern* sanat, 1960 sonrasında bu güne kadar ortaya çıkan akım ve eğilimleri kapsayan bir üst başlık olarak kullanılmaktadır. Ancak *Post-modern* sanat tarihsel bir dönem ve estetikle ilgili olduğundan dolayı, çağdaş olarak nitelendirilen bütün eserleri kapsamamaktadır. 1960'lı ve 1970'li yıllardan günümüze kadar gelen süreci kapsayan *Çağdaş sanat*, Aids, çevre, çok kültürlülük ve çevre ve insan ilişkisi gibi konuları ele almaktadır. *Çağdaş sanat* terimi bu nedenle *Post-Modernizm* ile sınırlandırılmamaktadır. Kapsadığı konuların çokluğu dolayısıyla, bir akım ya da birleştirici bir özelliği olmadığı için, ele aldığı sanat biçimleri doğrultusunda, *çağdaş/güncel* olarak isimlendirilmektedir. Türk resim sanatı *çağdaş/güncel* kavramları ile 1990'lı yıllara doğru tanışmıştır.

1960'lı yılların sonlarına gelindiğinde, *Postmodern* sanatın içinde yer alan ve bir fikir sanatı olan *Kavramsal Sanat* ile karşılaşılır. *Kavramsal Sanat*'in amacının, sanatın tanımının yeniden yapılması, sanat kavramlarının irdelenmesi, sanatın yalınlaştırılması ve sanatın diğer düşünce alanlarının içinde yerinin belirlenerek, onu bağımsızlaştırmaya çalıştığı söylenebilir. *Kavramsal* sanat, fikir sanatı olarak da bilinmektedir. Bu nedenle kavramsal sanatın, fikirlere ağırlık veren bir bilimsel sanat hareketi olduğu söylenebilir. *Kavramsal* sanatçılar resim veya heykel yapıp bunlar üzerine fikir üretmezler, geleneksel biçimlerin ötesinde bir şeyler düşünür ve fikirlerine uygun malzeme bulup düşüncelerini oluştururlar. *Kavramsal* sanatçılar, atık nesnelere, kağıtlar, yazılar, fotoğraf, film ve video gibi araçlar kullanarak çalışmalarını oluştururlar. *Kavramsal Sanat* alanında Sol LeWitt ve Joseph Kosuth gibi sanatçılar çalışmalar yapmıştır. Kosuth'un, 1965 yılında yaptığı *Bir ve üç İskemle* adlı çalışması *kavramsal sanat* alanındaki önemli çalışmalardan biridir.

Batı sanatında bu gelişmeler yaşanırken, Türk resim sanatında 1930'lu yıllarda ortaya çıkan D Grubu, Türk resim sanatı üzerinde 1970'li yıllara kadar egemenliğini korumuş ve 1950'li yıllardan itibaren Türk resim sanatında soyutlamaya yönelim başlamıştır. D Grubu'nun Türk resim sanatında yaklaşık yirmi yıllık bir süre zarfında varlığını sürdürmüş olması, devletin desteğini almasına bağlanabilir. D Grubu sanatçıları figür ile eşyayı aynı bağlamda ele almış ikisi arasında bir fark gözetmemiştir. Grup, figürü bir şekil olarak ele almıştır.

1950'li yıllarda başlayan soyut sanat üslubu ile portre resminin yerini daha çok figüratif anlatımlar almış, 1950'li yıllardan itibaren Türk toplumu her on yılda bir yeni bir toplumsal ve düşünsel bir yapılanma sürecine girmiştir. 1950'li yıllardan sonra siyasal ve ekonomik alanda meydana gelen değişiklikler, toplumsal hayatta köyden

kente göç hareketinin başlamasına neden olmuştur. Büyük kentlerde kurulan sanayi kuruluşlarının kente göç eden insanlara çalışma alanı sağladığı söylenebilir. Toplumsal hayatta yaşanan bu durum sanat tarihinin her döneminde olduğu gibi sanatçıları etkilemiştir. 1950'li yıllarda Türk resim sanatında bireysel hareketlenme çabaları başlamış ve resim sanatı 1960'lı yıllarda bir bekleme dönemine girmiştir. 1960'lı yıllar Türk resim sanatı için bir bekleme dönemi oluştururken, 1960'lı ve 1970'li yıllar Avrupa sanatında Yeni Figürasyon eğiliminin oluşmaya başladığı yıllardır.

Türk resim sanatında 1950 sonrası sanat ortamında üç eğilim görülmektedir. Bu eğilimler:

- 1) Güzel Sanatlar Akademisi tarafından sürdürülen akademik *Kübizm*,
- 2) Akademik eğitim doğrultusunda sürdürülen *Kübizm* anlayışına karşı *Soyut Sanat* savunuculuğu,
- 3) Köyden kente göçün sonucunda zamanla köylünün kent ortamında kabullenilmesi sonucu oluşan köylü gerçekçiliğidir.

Bu eğilimlere rağmen 1950'li yıllarda *Soyut Sanat* anlayışı hakim olmuştur. *Soyut Sanat* anlayışı üzerine tartışmalar yaşanmış, 1940'lı yıllarda "toplum için sanat" söylemiyle ortaya çıkan Yeniler Gurubu'nun kurucularından Nuri İyem *Soyut Sanat* anlayışının savunuculuğunu yapmıştır. Sanatçı, akademinin *kübist/konstrüktivist* anlayışına karşı *Soyut Sanat* anlayışını savunmuştur. *Soyut Sanat* anlayışı üzerine düşüncelerini ifade eden kişiler arasında Nuri İyem, John Rajhman, Ferruh Başağa ve Marcel Brion bulunmaktadır.

Nuri İyem'in *Soyut Sanatı*: Devlet ideolojilerinden, dış dünyanın nesnelere arınmış, form ve renk titreşimlerine dayalı bir boyama ve resim olarak anladığı söylenebilir.<sup>124</sup>

John Rajhman, *Soyut Sanat* üzerine şu sözleri dile getirmiştir: "Çok uzak olmayan bir geçmişte bile soyutlama; sorulması gereksiz, ölü bir soru, hatta üzerinde tartışmaya bile gerek olmayan, ölmeyi simgeleyen bir soru gibi görülmektedir. Resim sanatının sergilendiği ve tüm biçimsel olasılıklarını tükettiği bir dramada soyut sanatın, ölümcül bir kahramanlık rolü oynadığı var sayılır. Bu yaklaşımla, resim sanatı içinde soyut, onun dışında bir oyun şansı kalmamış

---

<sup>124</sup> Yasa Yaman, s.107.

yalnızca bir son perde olarak nitelendirilir. ...soyutlamanın esas formları çekip alma, somut içeriğinin boşaltılması biçimindeki algılanmasından uzaklaşarak farklı bir soyutlama ve soyut anlayışı belirmiş olur. Bu öyle bir soyutlamadır ki, formlardan önce arı olmayan bir karışımın karakteristik düşüncelerini, kavramlarını ortaya koyar ve arıtma yerine dışsal devinimlerle yeniden kurulan bileşkeler ya da yüzeyde oluşan formlara doğru hareket eden göstergelerle belirlenir.<sup>125</sup>

Ferruh Başağa *Soyut Sanat* hakkındaki düşüncelerini şu cümleler ile ifade etmiştir: “Soyut sanat sanatta bir devrimse, bu devrim dünya hakkında yeni bir tasarımdan oluşur. Salt biçimi temsil eden görüngüye ulaşma, farklı yollardan olabilir”<sup>126</sup>

Türk resim sanatında 1950’li yıllarda başlayan *Soyut Sanat* eğilimi, Avrupa sanatında XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Vassili Kandinsky ve Piet Mondrian, Avrupa sanatında *Soyut Sanat* alanında eser vermiş isimlere örnek olarak verilebilir. Kandinsky, çalışmalarında nokta, çizgi ve yüzeyi sınırsız bir şekilde kullanmış, Mondrian ise dikey ve yatay çizgileri ve saf renkleri kullanarak saf sanata ulaşmaya çalışmıştır. Kandinsky, resmin içeriğinden doğal görüntüleri çıkardığı için *Soyut* ya da *Nonfigüratif* anlayışı resim sanatında ilk uygulayan sanatçı olarak kabul edilmektedir.

Kandinsky ve Mondrian bunları yaparken Ferruh Başağa Türk resim sanatında *Nonfigüratif/Soyut* Sanat üzerinde yoğunlaşmış ve bu alanda özgün bir sanatsal dil oluşturmaya çalışmıştır. *Nonfigüratif/Soyut* Sanat üslubu, resim yüzeyinde figürsüz bir anlayışı benimseyerek doğa görüntülerine bağlı kalmadan yapılan resim türüdür. Bu resim türünde doğa görüntülerinden yola çıkılarak zamanla doğadan uzaklaşmıştır. *Nonfigüratif/Soyut* resim türünde, renkler bir şey anlatmak yerine resme bir coşku ve hareketlilik vermek için kullanılmıştır. Bu sanat anlayışında doğaya bağlı kalınmaz ve dünyadaki nesnelere yerine renklerin ve çizgilerin biçimleri ifade edilmeye çalışılır.

Türk resim sanatına *Nonfigüratif/Soyut Sanat* anlayışında önemli yapıtlar kazandırmış Ferruh Başağa *Soyut Sanat* üzerine şu sözleri dile getirmiştir: “İnsanın ilk yarattığı soyut sanattır. Soyut sanat kavramların önsezisidir. İlkel toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenlerle, uygar toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler

<sup>125</sup> Kıymet Giray, *Ferruh Başağa*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2003. s. 59.

<sup>126</sup> Giray, s. 58.

farklıdır. İlkel toplumlar evren hakkında bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gitmişlerdir. Uygar toplumlar ve uygar insanlar bilim, düşünce ve uygarlığın gelişmesi ile evren hakkında yeterince bilgi sahibi olmaları nedeniyle soyut sanatı kavrarlar. Doğada sanat yapıtı yoktur. Sanat yapıtları insanın düşüncesi ortaya koyar. Varlığı yaratmak kadar düşünmek de soyuttur... Buna göre soyutluk, insanın yalnız bilme ve düşünme alinyazısı değil, aynı zamanda sanat dünyasını da belirleyen insan yaratıcıdır. İnsan soyut bir dünyada, soyut değer içinde yaşar. Ancak tüm bu soyut evren, soyut değerler sistemiyle insanı aşar.”<sup>127</sup>

Brion’a göre, salt *Soyut Sanat* doğayı çağrıştıran her şeyle ilgisini kesen, sanat dışı her şeyden uzak duran, salt bir biçimler dünyasından meydana gelen sanattır.<sup>128</sup>



**Resim 101.** Ferruh Başağa, “Kırmızı Portre”, 1950, T.Ü.Y.B.,  
50 x 35 cm.

Brion’nun Soyut Sanat hakkındaki düşüncelerinin ardından Ferruh Başağa’nın 1950 yılında yaptığı “*Kırmızı Portre*” isimli çalışma incelenebilir (**Resim 101**).

<sup>127</sup> Giray, s. 62.

<sup>128</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006, s. 63.



Düz koyu renk bir fonun önünde yüzünün sağ tarafı pembe, sol tarafı kırmızı olacak şekilde yüzü ortadan ikiye bölünmüş bir kadın görülür. Bu kadın, uzun bir boyuna sahiptir. Kadının saçları ve kıyafetinin görünen kısmı koyu kahverengi, kıyafetin yaka kısmı beyazdır. Resim yüzeyindeki alanda portreyi ortaya çıkaran öğeler kaş, göz, burun ve ağız birkaç çizgi ile renkli alanda ait olduğu yere konulmuş gibidir. Bu portrenin, Başağa'nın eşi Nermin Başağa'nın karakteristik özelliklerini anlatmak yerine, sanatçının eşini, birkaç renk ve çizgi ile soyutladığı söylenebilir. Resimde görülen Nermin Başağa'nın birebir kendisi olmaktan çıkıp, Ferruh Başağa'nın zihninde bulunan Nermin Başağa'ya dönüşmüştür.

1950 sonrası sanatçılara bakıldığında, 1918-2000 yılları arasında yaşamış olan Şükriye Dikmen ile karşılaşılr. Sanatçının genç kız portreleri yaptığı bilinir. Şükriye Dikmen çizgisel anlayışı geliştirdiği portrelerinde daha yenilikçi bir eğilimin sanatçısı olarak görünmektedir. Onun genç kız portrelerinde belli kişilerin yüz çizgilerinden çok günümüz kadınının uçarı ifadesi bulunmaktadır.<sup>129</sup>

Genellikle kontrplak üzerine çizdiği, sınırları belli, iri gözlü, minyatürleri, Japon estamplarını hatırlatan kadın başları, yüzleri çevreleyen ovaleri, dış dünyaya açılmış birer aydınlık pencere gibi duran gözleri, ince boyunları, kavuşturulmuş elleriyle Şükriye Dikmen'in kadın figürleri, tartışılmış kişiliğinin ürünleridir. Yüzeğe bağı geleneksel tasvir sanatından yola çıkarak yalınlaştırılmış biçim anlayışı içinde, portrede yoğunluk kazanan sanatçı eğilimiyle, Nurullah Berk'in başlatmış olduğu görüşün mensupları arasında, kendi tarzının özgün bir temsilcisi olarak yer almaktadır.<sup>130</sup>

Avrupa'da, 1960'lı yıllarda akademideki geleneksel figüratif ve soyut resim anlayışına karşı çıkan bir grup öğrenci ve genç sanatçılar 1964 yılından sonra, "Yeni Figürasyon" eğilimi çerçevesinde sanatsal arayışlara yönelmişlerdir. Avrupa'daki bu gelişme karşısında, Türk resim sanatında "dışavurumcu-sürrealist" ve "toplumsal-eleştirel-gerçekçi" sanat akımları etkili olmaya başlamıştır. Neşe Erdok, "toplumsal-eleştirel-gerçekçilik" akımının önemli temsilcilerinden biridir. "Toplumsal-eleştirel-gerçekçilik" sanat anlayışı ile hareket eden bir sanatçının resmi içeriğe yöneliktir. Bu

<sup>129</sup> **Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi**, s. 3322.

<sup>130</sup> *Şükriye Dikmen*, (t.y.)

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters\\_artistDetailID=557](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailID=557)

anlayış doğrultusunda çalışan sanatçı, çağdaş insanı kuşatan toplumsal ve içsel yaşam gerçeklerini sanatı için bir kaynak olarak kullanmaktadır.

1960'lı yılların başlarında bu eğilime Cihat Burak fantastik ve toplumsal eleştiri içeren yapıtları ile katılmıştır. Burhan Uygur, yapıtlarında toplumsal ve ruhsal yaşantıları ele almış, Alaaddin Aksoy ise çalışmalarını dışavurumcu-sürrealist bir anlayış çerçevesinde yapmıştır. Mehmet Güteryüz, dışavurumcu bir anlayış çevresinde çizgisel anlatım yoluyla imgesel çalışmalar yapmıştır. Sanatçı çalışmalarını fantastik ve mecazi bir anlayış ile simgelere ağırlık vererek yapmış, bu anlayış ile yaptığı portre resim çalışmaları dinamik çizgisel renk lekelerinin oluşturduğu güçlü dokusal etkilere sahiptir. Bu çalışmalardaki gerilmiş ve alabora olmuş yüz ifadelerinde aynı zamanda deformasyon olduğu da görülmektedir.

Nuri İyem, 1957 yılından sonra çoğunluğu portre türünde olan çalışmalarında Güney Anadolu kadınına psikolojik bir anlayış çerçevesinde ele almıştır. 1968 yılından sonra Ergin İnan psikolojik anlayış çerçevesinde portreler yapmıştır. Sanatçı, çalışmalarında konu olarak çoğunlukla böcekleri ele alarak, imgeler arasındaki görsel ve simgesel ilişkileri işlemeye çalışmıştır. Ömer Kaleşi, insan psikolojisinin gizemini irdelemeye çalışmıştır.

1970'li yıllarda oluşan figür ağırlıklı toplumsal içerikli çalışmaların temelini, toplumsal hayattaki değişim oluşturmuştur. 1970'li yıllarda figür temelli çalışmalar bireysel bir anlayışla ele alınmış ve resimlerde dış görünüşün ardında bulunan ifade, asıl anlam aranmaya başlanmıştır. Bu sayede Türk resim sanatında Batı kökenli biçimsel arayışlar geri planda tutulmaya başlanarak, insan sorunlarını temel alan yeni bir sanatsal içerik oluşturmak için bir adım atılmıştır.

Türk resim sanatında Batı sanatından farklı olarak oluşan ve insan sorunlarını temel alan bu yeni sanat hareketinin ismi "toplumsal gerçekçilik"tir. Toplumcu sanat anlayışının özünde "sanat toplum içindir" anlayışı bulunmaktadır. Her sanatçı çağının sorunlarına duyarlı ve sorumlu olmalıdır. Sanatçı, var olduğu toplumda yaşanan sorunları kendi bilincinde estetize ederek topluma sunar ve sunulan eser tarihsel sürecin bir ürünü olur.

Köy-Kent bütünleşmesini çok çeşitli karşıtlıklar içinde gözlemleyen Nedim Günsür 1952 yılından sonra "Toplumsal – Gerçekçi" anlayışta madenci yaşamını

konu alan birçok çalışma yapmıştır. Sanatçı, eserlerinde öz ve biçimi birlikte yorumlamaya çalışmıştır.<sup>131</sup>

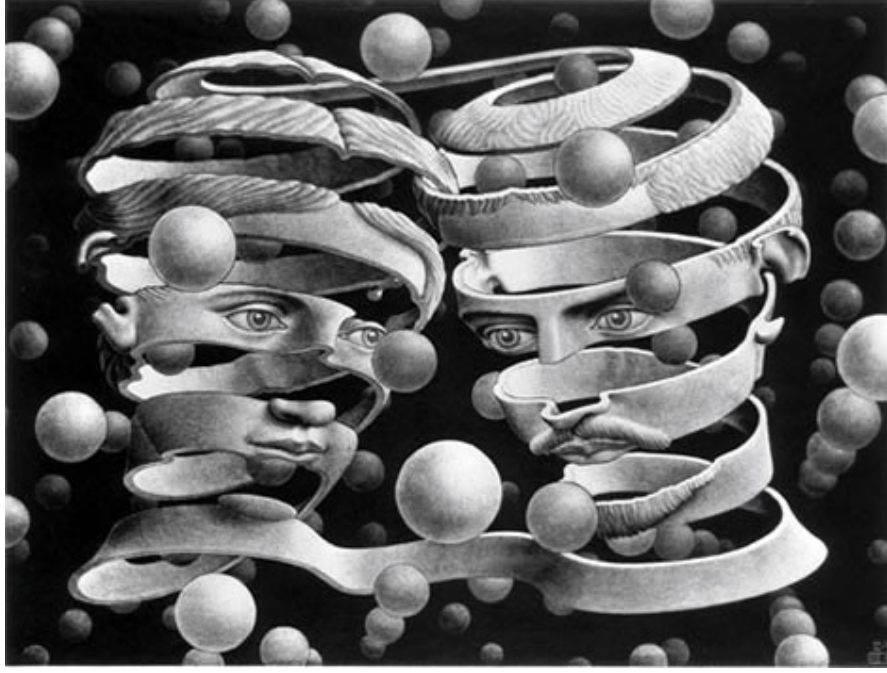
Türk resim sanatı 1970'li yıllarda *figüratif* resim türünde ilerlerken, 1950'li yıllarda var olmaya başlayan *soyut* resim anlayışı da kendi içinde düzenli bir biçim almaya başlamış ve aynı zamanda 1970'li yıllarda *Minimal* ve *Kavramsal Sanat* alanında ilk örneklerin ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir.

1971 yılından sonra Balkan Naci İslimyeli, akademik resme bir tepki olarak, halk resminin etkili olduğu figüratif çalışmalara yönelerek, figür çalışmalarını simgesel bir anlayış çerçevesinde oluşturmuştur. Aydın Ayan, figür çalışmalarını fantastik-gerçekçi bir anlayış çerçevesinde deformasyon ve simgesel öğeler ile oluşturarak anlatımını zenginleştirmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal, D Grubu sanat anlayışının dışında yeni bir sanat eğitimi kavramıyla hareket etmeye başlamışlardır. Akademi eğitiminde Hoffmann ve Lhote kökenli *post-kübizm* anlayışı ile çalışmalar yapılırken, Eyüboğlu serbest bir yaklaşımı benimsemiş ve öğrencilerinin de çeşitli kaynaklardan yararlanarak çalışmasına imkan sağlamıştır. Günal, toplum ve insan sorunlarıyla ilgilenmiş ve resimlerinde bu konuları ele almıştır. Bu duruma Neşet Günal'ın resimleri örnek verilebilir. Neşet Günal ve Bedri Rahmi Eyüboğlu *eleştirel gerçeklik* anlayışının temsilcileri olmuştur. Bu isim günümüzde pek anılmasa bile 1970'li yıllarda sıklıkla anılmaktadır.

Türk resim sanatında 1950-70 yılları arasında toplum yapısında meydana gelen çeşitli oluşumlar sonucunda *soyut* ve *toplumsal gerçekçi* bir anlayış doğrultusunda çalışmalar meydana gelirken, 1960'lı yılların başında Batı sanatında *Op Art* ve *Minimal Sanat* gibi kavramlar oluşmaya başlamıştır.

*Op Art*, perspektif kurallarını uygulayarak üç boyut hissi oluşturmuş, böylece görsel algılamayı etkilemiştir. *Op Art* sanat anlayışı ile yapılan çalışmalarda geometrik biçimler ritmik bir biçimde düzenlenmiş, bu sayede resim yüzeyi üzerinde bir hareketlilik oluşturulmuştur. Bu anlayışla çalışmalar yapan sanatçılar *non-figüratif* bir anlayışla çalıştıkları için portre türünde pek fazla eser vermemiştir. Bu sanat anlayışı ile portre türünde çalışma yapan kişilere Maurits Cornelius Escher örnek verilebilir. Sanatçının "portreler" adlı bir çalışması bulunmaktadır (**Resim 102**). Sanatçı daha çok tasarımlar ve kitap illüstrasyonları yapmıştır.

<sup>131</sup> *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Sanat Eğilimi*, (t.y.) [http://www.estanbul.com/turk-resminde-toplumsalagercekci-sanat-egilimi-269991.html#.VALpTjJ\\_vQ](http://www.estanbul.com/turk-resminde-toplumsalagercekci-sanat-egilimi-269991.html#.VALpTjJ_vQ)



Resim 102. Maurits Cornelius Escher, "Portreler".

"Portreler" isimli çalışma siyah-beyaz olarak yapılmış olup, resimde bulunan iki portre sanki bir başkalaşım geçiriyor gibidir. Sanatçının diğer çalışmaları düşünüldüğünde genellikle siyah ve beyazı kullanarak bir karşıtlık oluşturmaya çalıştığı ve ışığın etkisinden bu zıtlık doğrultusunda yararlandığı söylenebilir. Başkalaşım terimi, daha çok böcekler için kullanılan bir terimdir. Bu terim, örneğin bir tırtılın kelebeğe dönüşmesi için kullanılmaktadır. Bu doğrultuda resme bakıldığında, sol tarafta bulunan kişinin (erkeğin) daha genç olduğu, sağ tarafta bulunan kişinin ise bir başkalaşım geçirerek, bu durum bıyık ve sakallardan anlaşılıyor, yetişkin bir birey haline geldiği söylenebilir. Metafiziksel bir boşlukta bulunan bu portrelerin sarmal üç boyutlu bir şekilden oluşmalarının resme sonsuzluk kavramını kattığı, bu durumun başkalaşımın sonsuza kadar süreceği izlenimini verdiği söylenebilir.

1980'li yıllara gelindiğinde Batı sanatında 1970'lerde oluşan kavramsal sanat alanında çalışmalar devam ederken, Türk resim sanatında yeni bir eğilimin ortaya çıktığı görülür. Bu eğilimin ismi *Yeni Dışavurumculuk*'dur. "*Yeni Dışavurumculuk*" anlayışının önüne konulan "yeni" takısı ona XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan *Ekspresyonizm* anlayışından ayrı özel bir anlam katmamaktadır. Her iki anlayış arasında bir fark bulunmamaktadır.

1980'lerin ortalarından itibaren *Yeni Dışavurumculuk*, *yerleştirme*, *gösteri* ve çevreyle ilgili uygulamaların ülkemizde yaygınlaşmasıyla sanat ortamında ve kısmen de sanat eğitimi kurumlarında bir kıpırdanma olmuş, farklı bir görsel estetiğin oluşumuna zemin hazırlanmıştır.<sup>132</sup>

Türk resim sanatında batı resmine karşı 1980'li yıllarda oluşan *Yeni Dışavurumculuk* eğiliminin sanatçıları arasında Mehmet Güteryüz, Bedri Baykam, Hale Arpacıoğlu, Mustafa Ata, Umur Türker, Hanefi Yeter gibi isimler sayılabilir. Bu anlayışa 1990 yılı sonrasında Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç gibi sanatçıların çalışmaları ile katılmıştır.



**Resim 103.** Mehmet Güteryüz.

Mehmet Güteryüz, çalışmalarında simgelere ağırlık vererek mecazi bir anlatıma ulaşmaya çalışmıştır. Sanatçı portre çalışmalarında renk lekelerini dinamik bir çizgisellikle uygulamış, boyayı kullanma biçimi resimlerinde dokusal etkiler oluşturmuştur. Fırça darbelerinin hızının, resimlerinde bir enerji oluşturduğu söylenebilir. Bunların yanı sıra sanatçının çalışmalarında deformasyon olduğu

<sup>132</sup> Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya, 2012, s.24.

görülmektedir. Portre resim çalışmalarındaki biçimsel bozmalar çalışmalarının ayırt edici özelliğini oluşturmaktadır. Sanatçının portre resim çalışmalarına bakıldığında, sadece bir burun, göz ya da çene çizgisi ile kişiliği tanımladığı görülür. **(Resim 103)**

Sanatçı, 2007 yılında kendisi ile yapılan bir röportajda portre resim çalışmaları ile ilgili şu cümleleri söylemiştir: *“Ressam kendini görmek ister. Otoportresine kendisi ile ilgili düşüncelerini ve yorumunu katar. Otoportre aracılığıyla değişimleri, psikolojik evreleri anlatır. Otoportrede dış görünüşten öte içini anlatmak vardır, önemli olan odur. Otoportrede çok yakından tanıdığınız birini çiziyorsunuz. Ben kendim ile ilgili bir portre çizdim, onu da beğendim ve ondan sonra nefes aldım.”*<sup>133</sup>

Mehmet Güteryüz’ün sanatı, hem imgesel hem de görsel biçimdeki yaratıcılıkla tanımlanır. Plastik özen, karmaşık bir düşünce çizgisini izler. Çalışmaları; karmaşıklığı ve gücü, inceliği ve kaçınılmazlığı, ani tepkiyi ve uzun süreli anlamı birleştiren ürünlerdir<sup>134</sup>.

Bedri Baykam’a gelince, kadının içsel yaşamını, insanın çelişkisel durumlarını varoluşçu bir yaklaşımla ele almış, bunu yaparken fotoğraf ve çeşitli materyaller, kolaj ve boya akıtma tekniği ile simgeler kullanmıştır.

Hale Arpacıoğlu, çalışmalarında deformasyon ve yoğun renksel alanlar kullanarak kadının içsel yaşamını resmetmiştir.

Mustafa Ata, geniş fırça vuruşları ile figürsel soyutlamalar yapmıştır.

Umur Türker, çalışmalarında insanın içsel yaşamındaki karmaşayı anlatmıştır.

---

<sup>133</sup> Demirbulak, s. 154.

<sup>134</sup> Nan Freeman, *Mehmet Güteryüz*, çev.: Akın Atauz, İstanbul: Galeri Nev, Mas Matbaacılık, 1988, s. 8.



**Resim 104.** Hanefi Yeter.

Hanefi Yeter'in çalışmaları toplumsal içerikli konulardan oluşmaktadır. Sanatçı, portre resim çalışmalarında, savaşın insanda oluşturduğu korku, tedirginlik, endişe ve şaşkınlık gibi duyguları yansıtmıştır (**Resim 104**)

*Yeni dışavurumcu* sanatçılar simgesel anlatıma ve varoluş sorununa değinerek, çalışmalarını bireysel bir şekilde surdrmşlerdir. alışmalarında güçlü renkler kullanarak, biçimsel anlamda bir çeşitlilik oluşturmuşlardır. Bu sayede Türk resim sanatına bir canlılık gelmiştir. *Yeni Dışavurumculuk* sanat slubu Türk resim sanatında konu ve biçem bakımından bir takım tartışmalar oluşmasına neden olmuştur. Bu slup bilindiği gibi, Avrupa sanatında toplumsal bir takım değişimler sonucu ortaya çıkmış olup Avrupa kültürünün geçmişle bağlantılı bir yansımasını oluşturmaktadır. Dolayısıyla *Yeni Dışavurumculuk* slubu Türk resim sanatında daha önceki akım ve eğilimlerde olduğu gibi kendi toplumsal geçmişine yönelmek yerine Avrupa'nın geçmişine yönelmiştir.

Bu durumun aksine Türk resminde *yeni dışavurumculuğun* oluşumu için gerekli koşulların bulunduğunu savunanlar da bulunmaktadır. Bu durumu savunanlar 1960'lı yıllarda yaşanan sosyal ve siyasal ortamın 1980'li yıllarda ortaya çıkan *Yeni Dışavurumculuk* slubuna zemin oluşturduğunu belirtmiştir. Sosyal hayattaki sağ-sol çatışmaları, bu durumun getirdiği baskı, şiddet, terör ve ekonomik ortamı sarsan enflasyon ve bunların sonucu oluşan bunalma ve yalnızlaşma duygularının bireyde oluşturduğu içe kapanma durumunun sanata *Yeni Dışavurumculuk* slubu



doğrultusunda yansıdığını ifade etmişlerdir. Bu durumu sanatçılar bazen eleştirel bazen de mizahi bir yöntemle resimlerine yansıtmışlardır.

Türk resim sanatında oluşan *Yeni Dışavurumculuk* üslubu alanında yaratıcı üreten sanatçılar bireysel bir şekilde hareket etmişlerdir. Her sanatçı kendine göre bir biçim oluşturmuştur. Üslubun sanatçılara örnek olarak; Bedri Baykam, Arzu Başaran, Komet, Mehmet Güteryüz, Hale Arpacioğlu ve Yavuz Tanyeli'nin ismi verilebilir.



**Resim 105.** Gino Severini, "Otoportre", 1960, T.Ü.Y.B., 55 x 46 cm., Pompidou Şehri Paris.

Sanat akımları her ülkenin sanatında aynı zaman diliminde etkili olmamıştır. Örneğin Amerikalı bir sanatçı olan Joseph Kosult 1960'lı yıllarda kavramsal sanatla ilgilenirken, bir İtalyan "fütürist" sanatçı olan Gino Severini 1960 yılında "*Otoportre*" isimli çalışmayı yapmıştır (**Resim 105**). Sanatçı, fütürizm (gelecekçilik) akımının İtalya'nın dışında kabul edilmesinde etkili olmuştur. *Fütürizm*, İtalya'da önce şiirde sonra resimde ortaya çıkan sanatsal bir görüştür. Bu sanatsal görüş, kendinden önceki sanatsal üslupları ve geleneksel sanatı reddetmektedir. Sanatçının, resimlerinde figürleri belli oranlarda üst üste koyarak ve mekanı planlara bölerek

resmetmesi, onun hem *kübist* hem de *fütürist* bir anlayış ile çalıştığını kanıtlamaktadır. Severini, yapıtlarında bu iki üslubu kullanarak bir dinamizm oluşturmaya çalışmıştır.

1960 yılında Gino Severini *fütürist* bir üslup anlayışı ile çalışırken Türk resim sanatçısı Neşe Erdok, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden Neşet Günel atölyesinden mezun olmuş ve daha çok figüratif bir anlayışla çalışmalar yapmış/yapan bir sanatçıdır. Erdok, çalışmalarını *toplumsal eleştirel gerçekçi* bir anlayış doğrultusunda yapmıştır. Sanatçı, toplumsal yaşamdaki yoksul insanların ruhsal yapılarını ortaya çıkartacak çalışmalar yapmış, bunu yaparken renkten çok biçime önem vermiştir.

1960'lı yıllar boyunca, o yılların toplumsal sorunlarının getirdiği ideolojik durumlara rağmen akademi atölye ortamında deneyim kazanmış bir ressam kuşağı yetişmiştir. Bu kuşak, 1970'li yılların başında Paris'e gitmiştir. Sanatçılar, figüratif resimlerinde ifadeci bir anlayışla çalışmış, o yıllarda yaşanan kentsel dönüşümü, kentsel dönüşümün sonucunda ekonomide yaşanan değişiklikleri ve bu durumun topluma yansımalarını resimlerine aktarmışlardır. Bu durum, sanat tarihinin her döneminde olduğu gibi sanatsal ortama yansımıştır. 1980'li yılların başlarında toplumda yabancılaşmanın artmaya başlaması, bazı başarılı sanatçıların üslupsal anlamda başarı sağlamak için figüratif resme yönelmesine neden olmuştur. Sanatçıların figüratif çalışmaları ifadeci bir anlayışla yaptığı söylenebilir. Dönemin sanatçılarının çalışmaları çocukluk anılarına uzanan ruhsal içerikli konuları içermesinin yanı sıra Avrupa'da aldıkları eğitim sürecinde öğrendiklerini de kapsamaktadır. Sanatçıların bu yıllarda bireysel çalışmalar yapmalarının yanı sıra küçük gruplar halinde de çalıştıkları bilinir. Bu süreçte, figüratif resim anlamında özgün, bağımsız çalışmalar üreten sanatçılara Neşe Erdok örnek olarak verilebilir. Sanatçı, 1970'li yılların sonlarına doğru bir takım karma sergi ve etkinliklere katılmıştır. Erdok, çalışmalarında kentsel ortamın dramatik oluşumlarını irdelemiş, bu oluşumların toplumsal boyuta yansımış olan durumlarını ifadeci bir yaklaşımla ele almıştır. Sanatçı, Türk resim sanatında figüratif ifadenin gelişmesine katkı sağlamıştır.

Neşe Erdok, figürlerin ifadelerini duygusal boyutta yabancılaştırarak onları soğuk ve yalnız varlıklar olarak resmetmiştir. Sanatçının, bu yöntemle metalaşmayı reddettiği ve resimlerinde genel anlamda bir trajedi bulunduğu söylenebilir. Sanatçı, figür çalışmalarında yüze odaklanmış ve orada bütünleşmiştir. Erdok, çalışmaya

yüzden başlamış ve çalışmayı yüzde bitirmiştir denilebilir. Sanatçının yapıtlarında elleri ve ayakları büyük oranda deforme ettiği görülür. Sanatçının el ve ayaklarda yaptığı aşırı deformasyonların, bu sayede oluşan zıtlık ile figürün yüz ve beden dilinin birbirlerinin fark edilmelerinin sağlanması açısından tercih edildiği düşünülebilir.

Neşe Erdok: *“Ressamları otoportre yapmaya iten birçok sebep vardır. Ressamın bulabileceği en kolay model kendisidir. Benim içinde geçerli olan sebep budur. İnsanlık hallerini kendi bedeni ve sureti ile yansıtmak sanatçının tatmin duygusunu da arttırabilir”*<sup>135</sup> demiştir. Sezer Tansuğ’un ifadesi ile Neşe Erdok, ifadeyi resmin anıtsal plastiğiyle bütünleştiren az sayıdaki sanatçıdan biridir. Sanatçı, *toplumsal-eleştirel-gerçekçilik* anlayışı çerçevesinde toplumsal yaşamda unutulmuş, yoksun insanların ruhsal yapılarını ön plana çıkarmaya çalışmış, bunu yaparken renkten çok biçime önem vermiştir. *Toplumcu-eleştirel-gerçeklik* anlayışı doğrultusunda çalışmalar yapan Neşe Erdok’un çalışmalarında kendi “beni” ile hesaplaşmaya çalıştığı söylenebilir.

Neşe Erdok için bulunduğu çevreyi doludizgin yaşamının bedeli sürekli gözleyip tetikte olmaktır; ancak burada söz konusu olan gözlemenin önkoşulu, “şimdi ve burada”nın sürekli ertelenmesidir hiç kuşkusuz.<sup>136</sup>

Sanatçı, sanat yaşamının ilk gününden itibaren portre resmine ilgi duymuş ve resimlerinde çoğunlukla kendi portresini kullanmış, böylece kendisi ile hesaplaşmıştır. Erdok, resimlerinde cansız nesnelere kullanmış, fakat sanatçının kullandığı nesnelere portreyi kuşatarak onunla bir bütün haline gelmişlerdir. Bu nedenle, Erdok’un resimlerinde kullandığı nesnelere yalnızca sıradan bir nesne olmaktan çıkarak bir anlam kazandıkları söylenebilir.

---

<sup>135</sup> Demirbulak, s. 162.

<sup>136</sup> *Tam Sanat*, 2011, <http://www.tamsanat.net/yayinlar/makale.php?post=305>



**Resim 106.** Neşe Erdok, “Anneanne”, 1960-1963, Kağıt Üzerine  
Kurşun Kalem, 25 x 17 cm.

Sanatçının 1960-63 yıllarında yaptığı karakalem portre resim çalışmasına bakıldığında, “Anneanne” in kişiliği tanınabilir (**Resim 106**). Sanatçının, bu resimde “Anneanne” in aslı ile sureti arasındaki farkı en aza indirmeye çalıştığı söylenebilir. “Anneanne” in torunu için bir süre kıpırdamadan model durduğu, sanatçının da anneannesinin o anlık duruşunu resmetmeye çalıştığı düşünülebilir. Sanatçı, anneannesinin portresini detaylı bir şekilde incelemiş, bedenini ise daha dinamik çizgilerle desensi bir anlayışla tamamlamıştır. Dikkatli bakıldığında bedenin yüze oranla soyutlamaya daha yakın olduğu görülmektedir. Erdok’un çalışmasındaki soyutlama anlayışı, sanatçının modelin aslı ile sureti arasındaki benzerliğin bir sorun olmaktan çıkması ile başlamaktadır. Neşe Erdok’un “Anneanne” adlı çalışmasına bakıldığında, Erdok’un sağlam bir desen yapısına sahip olduğu anlaşılır. Sanatçı, anneannesini yüzünden kişiliği okunan bir anlayışla resmetmiştir. Anneanne yalnızca yaşlı bir bayan değil, Erdok’un anneanesi, belli bir kişiliği olan bir kadındır. Sanatçı, anneannesini kendi ben’i ile özdeşleştirip yorumlamıştır. O, ince ve hafif bir

şekilde aşağı bükük dudakları, dik bir şekilde duran başı ile kendinden emin yaşlı bir kadındır.



**Resim 107.** Neşe Erdok, "Anneanne", 1960-1963, Kağıt Üzerine  
Kurşun Kalem, 35 x 25 cm.

Sanatçı, aynı yıllarda "anneanne" adlı bir çalışma daha yapmıştır. **(Resim 107)** Bu çalışmada da önceki çalışmada olduğu gibi, sanatçının anneannesinin bir süre model durduğu anlaşılmaktadır. Başını öne eğmiş Anneannenin, uyuyan ya da önünde bulunan herhangi bir nesneye odaklanmış bir halde resmedildiği görülmektedir. Sanatçının aynı yıllarda yaptığı diğer "Anneanne" adlı çalışmasına bakıldığında başı önüne düşmüş, düşünceli yaşlı bir kadın görülür. Bu çalışmanın da önceki çalışma gibi sağlam bir desen anlayışı ile yapıldığı anlaşılmaktadır. **(Resim 108)**





**Resim 108.** Neşe Erdok, "Anneanne", 1960-1963, Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 25 x 28 cm.



**Resim 109.** Neşe Erdok, "Otopotre", 1960-1963, Kağıt Üzerine Kurşunkalem, 50 x 35 cm.

Sanatçının, “otopotre” adlı çalışmasına bakıldığında, **(Resim 109)** “Anneanne” adlı çalışmada olduğu gibi kendinden emin bir Neşe Erdok ile karşılaşıldığı söylenebilir. Sanatçının kendini aynadan birebir yapmadığı, imgelemindeki Erdok’u düşünüp kendine başkasının gözünden baktığı anlaşılmaktadır. Erdok, yüzünü ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Resme bakıldığında, başını hafif sola yatırmış, başında boynu açıkta kalacak şekilde bağlanmış bir örtü bulunan, masum ve durgun bir bakışa sahip olan Neşe Erdok görülür. Sanatçı, resimde izlenen durumundadır. Erdok’un, “otopotre” adlı çalışmada kendini içe dönük bir halde resmettiği söylenebilir. “Anneanne” adlı çalışmada olduğu gibi resmin bazı kısımlarında dinamik çizgiler hakimdir. Sanatçının ilerleyen yıllarda imgelemine dayalı figüratif kompozisyonları oluşturabilmesinde, 1960’lı yıllarda iyi bir şekilde etüt ettiği portre resim çalışmalarının katkısı olduğu söylenebilir.

Nuri İyem, yüze anlam ve kişilik katan mimik ve çizgileri bilinçli bir biçimde ayırır, yüzün elemanlarını formlara indirger, heykelsi desenlerine anıtsal kimlikler kazandırır. Belli bir tipin portresi ya da ifadesi olmaktan ziyade Anadolu kadının ortak amblemi olan bu resimler, Fayyum portreleri geleneğinden izler taşır.<sup>137</sup>

Yeniler Grubu’nun kurucu üyelerinden olan sanatçı önce, kırsal kesim insanının günlük yaşamında kullandığı nesnelere geometrik planlarla çalışmış, daha sonra doğa ve figürsel anlatıma ağırlık veren soyut fakat dışavurumcu resimlere yönelmiştir. En son noktada tuval yüzeyini ön planda kapsayan tek veya üçlü gruplar halinde çoğu kadın olan portreleri; imzasıyla özdeşleştirmiştir.<sup>138</sup> Kadın simasının yumuşaklığı ile kontrast oluşturan kuvvetli, iri gözler, delici ve benzersiz yoğunluktaki anlatım gücü Nuri İyem’in fırçasında gerçekleşmiştir. Sadece Anadolu kadınının değil, dünya güçlerinin acımasız dengeleşmesi içinde ezilmiş tüm toplumların, daha da özel baskı altında kalan kadınların irkiltici protestosu sanatçının kadınlarının gözlerinde yan yana barınmıştır.<sup>139</sup>

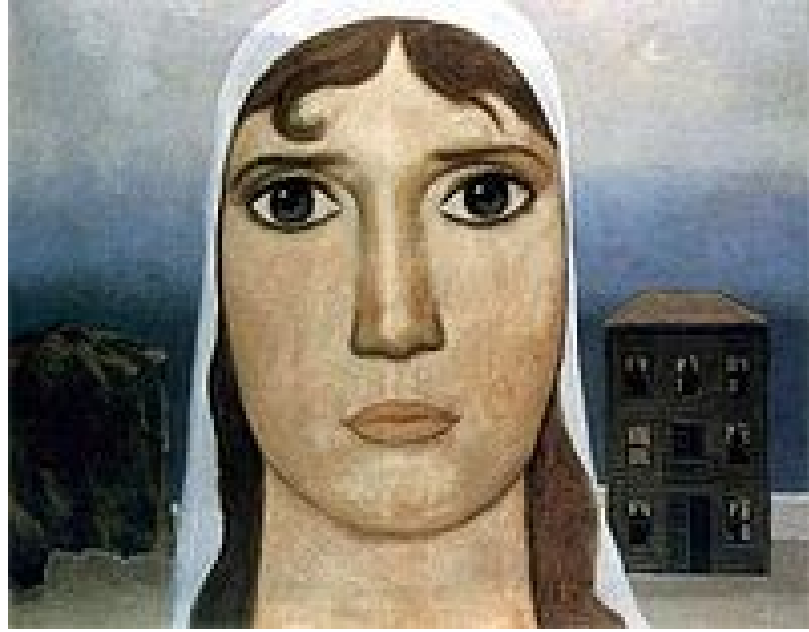
İyem resimlerinde portre olgusunun ortaya çıkışını ve gelişimini şu şekilde açıklamıştır: “İnsan resim yapmak ihtiyacını duyduğu zaman hep kendi kesesinden harcayamaz. Mutlaka dış dünyaya bakması gerekir... Bir hareket noktası gerekiyor. Çiçek açmış bir ağaç görünce, insan ilk anda tamam sanıyor. Ama sonra bakıyor ki aradığı o değilmiş. Bazen insan biçimsel bir şeyle girer bu işe, sonra ansızın bir

<sup>137</sup> Kemal İskender, “*Türk Resminde İnsana Bakış*” ya da *Büyük Figür Sergisi Sergi Kataloğu*, İstanbul: Genç Sanat, M.S.Ü.İ.R.H. Müzesi, (10 Haziran-12 Temmuz 1996), s. 16.

<sup>138</sup> Kıymet Giray, *Nuri İyem*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998, s. 139.

<sup>139</sup> Erhan Karaesmen, *Dünden Yarına Nuri İyem I*, İstanbul: Evin Sanat Galerisi, 2002, s.40.

yere yöneldiğinizi görürsünüz. Ama o yer yalnızca içe dönük hezeyanlar halinde bir şey değildir. Dışla ilintileri olur, zaman zaman birbirlerini destekleyerek ortaya çıkar, fırçadan tuvale dökülürler. ...Annem yaşlı bir kadındı. Son çocuğuyum ben. Ablam bana baktı. ...Anne diye bağırılmazdım, abla diye bağırırdım... Uyandığım zaman bir bakardım, gözleri üstümde... Resimle uğraşmaya başladığımda hep bir kadın vardı. İlk zamanlar çok kötü şeyler yapıyordum. Giderek bu kadın portresi gelişti bende. Sonunda... “göz” benim tablolarıma giriş için bir anahtar olmaya başladı. ...Bir resmin yüzeyi, bir insan yüzü gibi, tümüyle duyguyu, düşüncüyü veren ana tema etrafında birleşerek bir bütünü meydana getirir...”<sup>140</sup>



**Resim 110.** Nuri İyem.

Sanatçı, 1960'lı yıllarda Anadolu yaşamını, köyden kente göçü ve insanların iç dünyasını resmetmiş, bunu yaparken Anadolu'yu bir kadın olarak algılamış, ortaya çıkan portre resimlerinde bir parçası olduğumuz toplumun tüm gerçekliğini insanın iç dünyasını en iyi yansıtan gözler vasıtasıyla vermeye çalışmıştır. İyem, portre resim çalışmalarını, resmin arka planında yer alan köyden kente yerleşen insanların oluşturduğu gece kondu yapıları ile bir uyum içerisinde resmetmiştir. Sanatçı, Anadolu insanın gözlerini vurgulu bir ifade ile resmederek, gözlerdeki sevinç, acı ve sıkıntıları göstermek istemiştir. **(Resim 110) (Resim 111)**

<sup>140</sup> Eczacıbaşı Sanal Müzesi. (19??). Etkinlikler. Nuri İyem'in Diliyle. <http://www.sanalmuze.org/etkinlikler/niy04.htm>



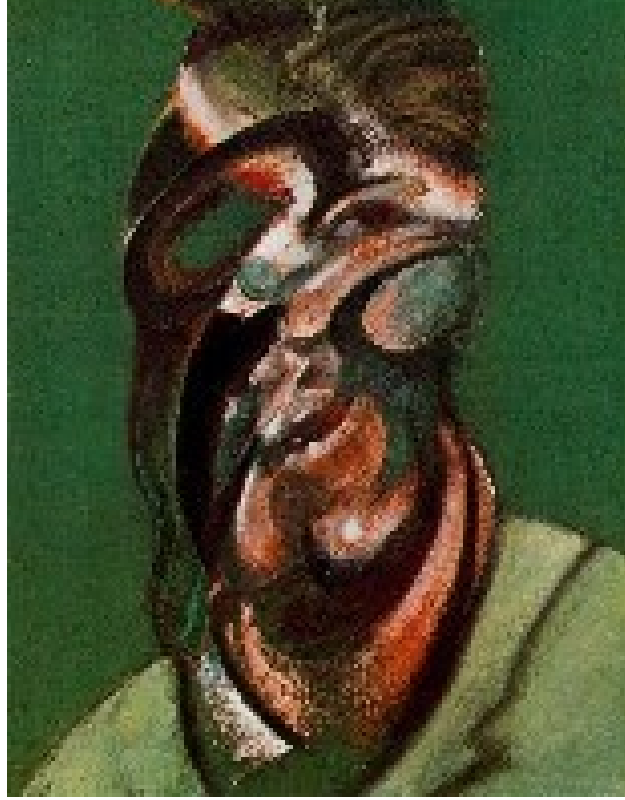


**Resim 111.** Nuri İyem.



**Resim 112.** Andy Warhol, "Vurulmuş Mavi Marilyn", 1964, Tuval Üzerine Serigrafi ve Akrilik, 101.6 x 101.6 cm., Brant Vakfı, Greenwich.

Amerika'lı *pop art* sanatçısı ve film yapımcısı olan Andy Warhol, 1964 yılında "Vurulmuş Mavi Marilyn" isimli çalışmayı yapmıştır. **(Resim 112)** Amerikalı sanatçı Andy Warhol 1964 yılında pop türünde çalışmalar yaparken *Figüratif Ekspresyonizmin* önemli isimlerinden olan İrlanda doğumlu Francis Bacon, "Otoportre" isimli çalışmayı yapar. **(Resim 113)**



**Resim 113.** Francis Bacon, "Otoportre", 1964. T.Ü.Y.B., Marlborough Sanat Galerisi, Londra.

Francis Bacon'un çalışmaları varoluşçu düşünce sisteminin etkilerini taşımaktadır. Sanatçı, resimlerinde gazete fotoğraflarını, film karelerini ve eski sanatçıların tablolarını kullanmıştır. Sanatçı, resimlerini itici ve korkunç bir görünümde çarpıcı bir etki verecek bir şekilde yapmış, insan ruhunun derinliklerine ulaşmaya çalışmıştır. Resimde düz yeşil bir fon önünde deforme edilmiş bir portre görülmektedir. Sanatçı çalışmalarını kendine özgü bir yöntem ile deforme etmeye çalışmıştır.



**Resim 114.** Andy Warhol, “Otoportre”, 1966, Kağıt Üzerine Elek Baskı, 57 x 57 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

Andy Warhol “*otoportre*” adlı çalışması üzerinden (**Resim 114**) sanat anlayışı şu şekilde açıklanabilir: Warhol’a göre *Coca Cola*’nın fiyatı herkes için aynıdır ve bu nedenle Amerika başkanı da, bir film aktristi de, halktan bir kişide ne kadar para verirse versin hepsi aynı *Cola*’yı içmektedir. *Coca Cola* bir tüketim malzemesidir. Andy Warhol, çalışmalarını serigrafi tekniği ile yapmıştır. Sanatçı, serigrafi tekniği ile yaptığı çalışmalarda toplumda ulaşılmaz olarak görünen nesne ve kişileri kitle kültürünün tüketim malzemesi haline getirmeyi amaçlamıştır. Sanatçı, 1966 yılında kendi portresini serigrafi tekniğini kullanarak yapmış, bunun yanı sıra insanların televizyonda gördüğü oyuncu/aktrist olan Elizabeth Taylor ve Marilyn Monroe gibi kişileri de 1950 ve 1960’lı yıllarda aynı teknikle resmetmiş, böylece bu kişileri halkın ulaşabildiği normal bir konuma getirmiştir.

*Hiperrealizm* sanat üslubu 1960’lı yılların sonlarına doğru Amerika ve Avrupa’da ortaya çıkmış olan bir sanat akımıdır. Bu sanat anlayışı, gerçeğin bir kopyasını yapmayı ve gerçeği fotoğrafik bir şekilde resim yüzeyine aktarmayı amaç edinmiştir. Bu sanat anlayışının, fotoğraf makinesinin bir makine olduğunun ve hata verebileceğinin, fotoğrafın yanıltıcılığının ve gerçeğin betimlenememesinin sanatsal kaygısı ile ortaya çıktığı söylenebilir. *Hiperrealizm* sanat anlayışında yapıta nesnel bir açıdan yaklaşılmış, duyguların aktarımına yer verilmemiş, plastik değerler olması

gerektiği gibi kullanılmıştır. Sanatçılar çalışmalarını kendi çektikleri fotoğraflardan yararlanarak yapmış ve bu çalışmaların bitmesi uzun bir süre almıştır. 1967 yılında bir *hiperrealist* sanatçı olan Chuck Close “*otoportre*” isimli çalışmayı yapmıştır. **(Resim 115)** Sanatçı, nl kişileri resmetmemiş ve sipariş üzerine resim yapmamıştır. Close’un 1967 yılındaki resminde de görüldüğü gibi özellikle tek renkli olan çalışmalarında yüzdeki kırışıkları, gözenekleri, uzun sakalları ve benekleri ile modelini tüm gerçekliğiyle resmederek, kimi zaman yüzün ana öğelerini bulanık bırakmayı tercih ettiği söylenebilir.



**Resim 115.** Chuck Close, “Büyük Otoportre”, Tuval zerine Akrilik,  
Walker Sanat Merkezi, Minnesota.

Close, 1970 yılında Amerikalı sanat tarihçi ve yazar olan Cindy Nemser’le bir röportaj yapmıştır. Nemser, Close’a “Peki neden özellikle yüz fotoğrafları seçtiniz? sorusunu yöneltmiş, Close soruya şu yanıtı vermiştir: “Bir kere önce size bazı kararlarımın ardında, varsayılan nedenlerin olmadığını söyleyeyim. Örneğin ben fotoğrafların kopyasını çıkartmaya alışmıyorum. Ayrıca bütüncül bir imge olarak baş görüntüsünü seçmiş olmamın da özel bir nedeni yok. İzleyicinin resimlerimdeki kafalara bakıp, bunu sanatımın en önemli boyutu gibi algılamasını istemiyorum. Village’de sattıkları gibi Pop kişiliklerin afişlerini yapmıyorum ben. Arkadaşlarımın

portrelerini yapmamın nedeni de budur – onlar, çoğu kimsenin tanımadığı kişilerdir. Resimlerimi gören izleyicinin orada Castro'nun kafasını görüp, sanatımı anladığını sanmasını istemiyorum.”<sup>141</sup>

Chuck Close, genellikle arkadaşlarının portre resim çalışmalarını yapmıştır. Sanatçı bu durumu şu sözleri ile açıklamıştır: “ Mesela bir burun, bir şekil olarak da bana ilginç geliyor. Bir burnun kenarında ve üzerindeki veriler de bana ilginç geliyor. Ama yine de o şekil ya da o ton ne kadar güzel olursa olsun, o verinin eşit dağılımı ne kadar başarıyla sağlanırsa sağlansın, bir burna, üstelik bir kişinin burnuna benzemiyorsa yine de yanlış olmuş demektir. Arkadaşlarımın yüzlerinin resmini yapmamın bir nedeni de bu. Benim lekelerimin nasıl göründüğünü, ne kadar başarılı olduğunu onların yüzünden okuyabiliyorum.”<sup>142</sup>



**Resim 116.** Adnan Varınca, 1970'ler, Mukavva Üzerine  
Yağlıboya, 40 x 31 cm.

Aynı yıllarda Adnan Varınca, Paris'te Leopold Levy ve Türkiye'de Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde öğrenim görmüştür. Sanatçı, çalışmalarında az renk kullanarak Türk resim sanatı tarihinde kendine özgü sanatsal bir çizgide

---

<sup>141</sup> Antmen, s. 170-171.

<sup>142</sup> Antmen, s. 173-174.

çalışmalarını sürdürmüştür. **(Resim 116)** 2006 yılında sanatçı ile portre resim çalışmaları ile ilgili bir söyleşi yapılmıştır. Bu söyleşide Adnan Varınca: *“Resim ömrümün en vazgeçilmez tutkusu oldu. Hiç vazgeçmedim, hiç küsmedim. Çok zaman karıştırdım pentürü ben mi yaptım, o mu beni var etti diye. Nesnelere de sevdim, renkleri de. Resim yapmayı sevdim. Başka bir şey yapabilecek olmayı hiç düşünmedim bile. Otoportreler kendinle yüz yüze gelme gerçeği ancak aynada görüldüğü gibi değil. Başkasının portresini yapmak gibi de değil. Planlamazsın. O an boyaman gerekir, boyarsın.”*<sup>143</sup>

A.Varınca, resim çizgisini sessiz sedasız, yavaş yavaş geliştiren, ekleyip çıkararak yalınlığa doğru zenginleştiren, resmettiği nesnelere biçim ve özü kaynaştıran salt resim peşinde olan bir sanatçıdır.<sup>144</sup>

Sanatçı, bağımsız bir anlatım aracı olarak kullandığı rengi, hiçbir zaman resmin yüzeyiyle kurduğu ilişki açısından önemli bir sorunsal olarak ele almamasına karşın, yine salt sezgi yoluyla vardığı noktada kendisini izleyen kuşaklar için sağlam ve güvenceli ipuçları hazırlamıştır.

...Çağdaşlığa giden yolu “kendi ben’i” yle kurduğu samimi diyalog sonucu bulan ilk Türk ressamının A. Varınca olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim, bakış açısındaki küçük bir değişiklik, yarın yazılacak Türk resim tarihinde, çağdaş resmimizin Ali Avni Çelebi’den çok Adnan Varınca ile başladığını gösterecektir.<sup>145</sup>

Sanatçı, çalışmalarında rengi oldukça rahat bir şekilde kullandığı için resimleri sanki bir solukta yapılmış izlenimi vermektedir. Sanatçının 1970’li yıllarda yaptığı portre çalışmasının da aynı rahatlıkla yapıldığı anlaşılmaktadır.

Varınca’nın çalışmalarının tümü oldukça hızlı sanki bir çırpıda gerçekleştirilmiş izlenimi vermelerine rağmen boya sürüşlerinin öncesindeki uzun ölçme, düşünme ve yoğunlaşma süreci, sanatçının portre çalışmalarına uzun aralar vermesinin sebebidir<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> Demirbulak, s. 136.

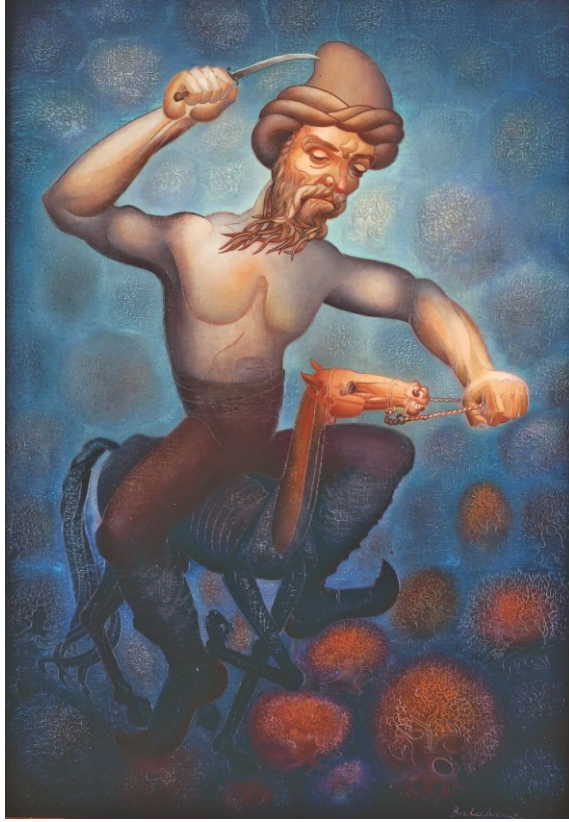
<sup>144</sup> Ferid Edgü, *Andan Varınca*, İstanbul: Garanti Bankası Sanat Yayınları. Mas Matbaa, 2000, s. 28.

<sup>145</sup> Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, İstanbul: YKY, 2002, s. 284.

<sup>146</sup> Haşim Nur Gürel, *Türk Resminden On İki Örnekle Portre*, 2, İstanbul: Sevince Sanat Galerisi Yayınları, s. 35.

Köylü figürünü ve köy yaşamını kendine özgü bir resimsel düzen içinde yorumlayan İbrahim Balaban ise sanatı, yaşantının izdüşümü olarak görmektedir. Balaban için konu öz'dür, insanları santimetrik ölçülerle değil, diyalektik yöntemlerle resmeder, boyları açık-koyu renk endişesiyle değil, figürlerin özünde çakmaklaşan ışığı yakmak için kullanmaktadır.<sup>147</sup>

Sanatçı kendisi ile yapılan bir söyleşide portre üzerine şu cümleleri dile getirmiştir: *“Ressam otoportresini içinde yaşadığı toplumun insan manzaralarına kendini ortak ederek kendini kanıtlamak için yapar. Doğrudan otoportrelerimin yanında Hallac-ı Mansur’u resmederken de yüzümü kullandım. O’nun dramının bende devam ettiğini düşünüyorum zira. Nasrettin Hoca betimlemesinde de hocanın gölden yansıyan yüzü aslında ben’im. Sanatçı yaşamının bana bu tür özdeşleşmeler yapma hakkı tanıdığına inanıyorum...”*<sup>148</sup> **(Resim 117)**

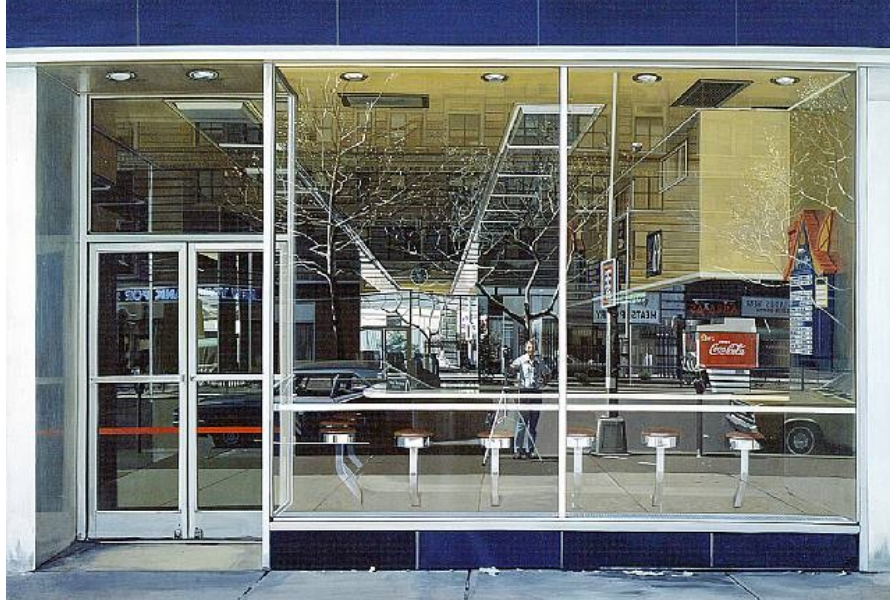


**Resim 117.** İbrahim Balaban.

<sup>147</sup> Remzi Oğuz Yılmaz, *Balaban*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2004.

<sup>148</sup> Demirbulak, s. 139.





**Resim 118.** Richard Estes, "Otoportre", 1976, T.Ü.Y.B., 60.96 x 91.44 cm., Özel Koleksiyon.

Chuck Close'un yanı sıra *Hiperrealizm* anlayışında çalışmalar yapan bir diğer isim Richard Estes'dir. Sanatçı, 1976 yılında "Otoportre" isimli çalışmayı yapmıştır. **(Resim 118)** Amerikalı sanatçı Estes, çalışmalarında genellikle fotoğraf sanatından yararlanmış ve çalışmalarında büyük bir gerçekçilikle kentsel manzaraları resmetmiştir. Estes, çalışmalarında duygu ve rengi yok ederek Amerikan toplumunun tanıdığı dünyayı betimlemiş, bunu yaparken gerçek ile yanılsamayı birleştirmiştir.

Türk resim sanatında 1980'li yıllarda *yeni dışavurumcu* anlayışın yanı sıra *fantastik gerçekçi* eğilim ve *Yeni Figürasyon* akımı ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, figürleri deforme ederek ve çalışmalarında çeşitli semboller kullanarak toplumsal anlamda eleştirel çalışmalar yapmışlardır. Bu yıllarda Türk resim sanatında ağırlıklı olarak figüratif anlayışta yapıtlar verilmiştir. Sanatçılar, yılların verdiği sanatsal kimlikleri ile biçem anlayışlarını genç kuşak için örnek oluşturacak bir şekilde ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılar arasında: Neşe Erdok, Balkan Naci İslimyeli, Komet, Utku Varlık, Ergin İnan, Mustafa Ata, Mehmet Gülyüz, Ergin İnan gibi isimler bulunmaktadır. 1980'li yıllardan sonra *fantastik gerçekçi* bir anlayış hakim olmuş ve her sanatçı çalışmasını bireysel bir şekilde sürdürmüştür.

Nejat Melih Devrim, Türkiye'nin ilk *modernist* sanatçılarından biridir. Sanatçının ismi, 1946-76 yılları arasında Fransa'daki önemli eleştirmenlerden olan Charles Estienne tarafından Matisse, Braque ve Picasso gibi sanatçıların yerini alan

genç kuşak sanatçıların arasında anılmıştır. Sanatçı, Yeniler Grubunun kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Devrim, 1941 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine girdiğinde, Leopold Levy'in öğrencisi olmuş, ardından onun asistanı olmuştur. Osmanlı hat sanatı, Bizans mozaikleri ve soyut İslam sanatı, öğrencilik yıllarındayken, Devrim'in dikkatini çekmiştir.

Sanatçının, "Bizans Dönemi" diyerek tanımladığı ilk örneklerinde Ortodoks mistisizmi ve ikonlardan ilham aldığı görülür. II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra gittiği Paris'te non-figüratif sanata içinden geldiği Doğu'nun duyarlılığını katarak geçiş yapar. Çok renklilik, içten gelen çabukluk, hareketlilik, lekeci resim anlayışı tablolarına egemen olur. İlerleyen senelerde Türk-İslam hat sanatı kadar Çin ve Japon yazı sanatının etkileri resimlerinde yer alır.<sup>149</sup>

Çok iyi bir renk uzmanı olan sanatçı için doğada var olan tüm renklerle her şey mümkündür. Tabloya hayat veren, malzemesinin yanı sıra renk, yani ışıktır. Neşat Melih Devrim, saydamlığa, ışık titreşimlerine daha fazla özen göstermesiyle fırça vuruşlarını da inceltir, nadir rastlanan armoniler elde eder.<sup>150</sup>



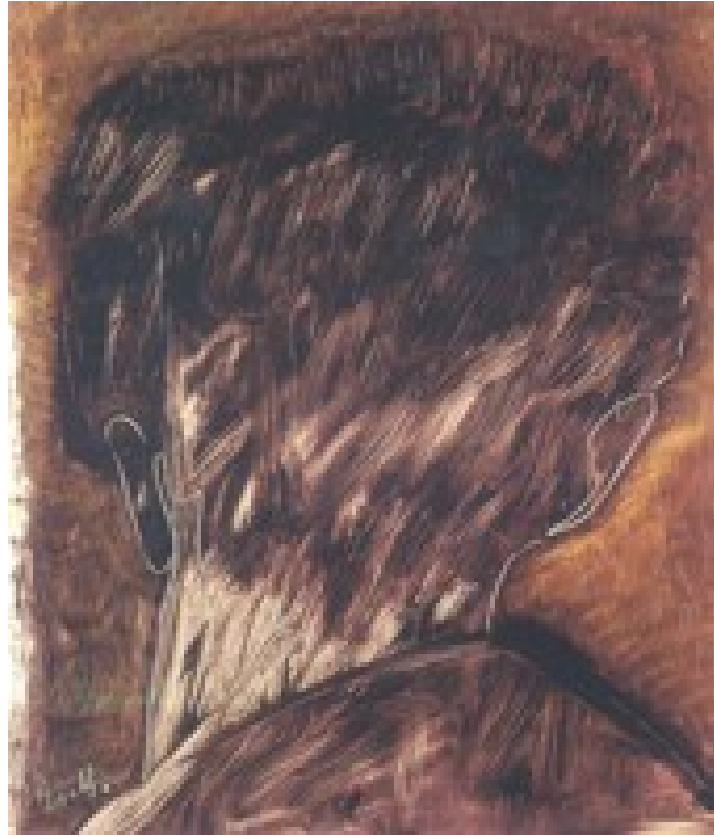
**Resim 119.** Nejat Melih Devrim.

<sup>149</sup> Ferit Edgü, *Görsel Yolculuklar*, İstanbul: YKY, 2003, s. 109-112.

<sup>150</sup> Lydia Harambourg, *"Nejat"*, Galeri Nev Sergi Kataloğu, 2001, s. 25.

Sanatçının **resim 119**'daki çalışmasına bakıldığında, mor bir fonun önünde, figürün yüzünün ve kıyafetinin fonun etkisini kapatmadan çoğunlukla mavi renk kullanılarak, kalın ve hızlı fırça vuruşları ile resmedildiği görülür. Yüzün fon kısmının beyaz ile boyanmış olduğu, kaş, göz, ağız ve burun kısmında ise sarı, mavi ve kırmızı renklerin kullanıldığı görülür. Sanatçının bu resimde herhangi bir modelden yararlanmış olduğu düşünülse de, onun, bu resmi modelinin karakter özelliklerine pek fazla değinmeden yaptığı söylenebilir.

Dostoyevski, “yüz ruhun aynasıdır” demiştir. Sanatçı, her baktığı yüzde kendi yüzünü görerek, ona kendinden bir şeyler katabilir. Portre resim bu sebeple her sanatçının tutkusu olmuş ve sanatçıyı portre resim yapmaya yöneltmiştir. Kişinin portresini yapması aslında narsist bir duygudur. Narsisizm, kişinin kendine tapması, başka bir tabirle kendine aşık olması olarak da ifade edilebilir. Bir portre resmine bakan kişi, o portre hakkında bir takım çıkarımlar yapmaya çalışır.



**Resim 120.** Bubi, “Portre”, 1977, Karton Üzerine Yağlı Boya, 61 x 46 cm, (Ayşe-Eli Karavil Koleksiyonu).

Diğer bir sanatçı Bubi'nin 1977 yılında yaptığı “Portre” isimli çalışmada, ifade etmekten yılgın düşmüş arzu, nihayet başı arkadan resmederek yüzün yansıyan

varlığına meydan okur.<sup>151</sup> **(Resim 120)** Portre çalışmalarına mizahi anlayışını yansıtan Bubi'nin portre resimlerine bakıldığında, çalışmalarının *ekspresyonist* bir anlayışla yapılmasının yanı sıra soyutlama anlayışının da dikkate alındığı fark edilir. Sanatçının portre resim çalışmalarına bakıldığında, kimi portre çalışmasını betimlediği kimisini ise soyutladığı görülür. Sanatçı, çalışmalarında kontrastlar kullanmış ve yer yer absürd soyutlamalı çalışmalar yapmıştır.

Sanatçı, 1980 yılında kağıt üzerine yağlıboya tekniği ile “Güneşlenen Portre” adlı çalışmayı yapmış **(Resim 121)**, 1981 yılında ise bir tanesi kağıt üzerine kurşun kalem tekniği ile **(Resim 122)**, iki tanesi ise karton üzerine akrilik boya tekniği ile üç portre resim çalışması yapmıştır. **(Resim 123) (Resim 124)**



**Resim 121.** Bubi, “Güneşlenen Portre”, 1980, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm.

<sup>151</sup> Yalçın Sadak, *Bubi*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2002, s. 77.





**Resim 122.** Bubi, 1981, Basılı Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 32 x 20,5 cm.



**Resim 123.** Bubi, "Mutika (Karoline Hayon)", 1981, Karton Üzerine Akrilik Boya, 100 x 70 cm.



**Resim 124.** Bubi, 1981,Kağıt Üzerine Akrilik Boya,  
50 x 35 cm.



**Resim 125.** Ergin İnan, 1982, Ahşap Üzerine Tempera Özel  
Koleksiyonu, 25 x 18 cm.

1982 yılında Ergin İnan ahşap üzerine tempera tekniği ile portre resmini yapmıştır. **(Resim 125)** Ergin İnan, portre resim çalışmaları için şu cümleleri söylemiştir: *“İnsan kendini deşifre etmek ister. Sanatçıda bu daha da kuvvetlidir. Otoportrelerde ressamlar kendilerini sorgularlar, eser gerçekleştikten sonra da otoportrelerini sorgularlar. Birbirinin içine geçmiş bu irdeleme kaçınılmazdır”*.<sup>152</sup>

Giray, İnan'ın çalışmaları için “sanatçı, fantastik gerçekliğe olan eğilimine özneliğini de katarak ürünlerini oluşturur. İnsan, doğa, böcek başta olmak üzere canlıyı ve oluş/yaşam evrelerini irdelerken kaçınılmaz bir şekilde portre ve otoportrelerde yoğunlaşır. Malzeme ve tasarımda yenilik ve öznel arayışlar peşinde yorulmaz bir ısrarla duruşu, eserlerine ayıt edilen özellikler katmıştır. Üst üste katmanlaşarak çoğalan gözler ve gözbebekleri, burunlar, damlalar halindeki renk lekeleri, aynı bedende kas, ten ve kemik dokusunun ayrıntılı işlenişi, çoğalmalar, parçalanmalar, deformasyonlar ve tekrarlamalar, Ergin İnan'ın fantastik yaklaşımla ruhun gizemine ulaşan fırçasının vazgeçilmez öğeleridirler”<sup>153</sup> diyerek sanatçının çalışmaları hakkındaki düşüncelerini belirtmiştir.



**Resim 126.** Ergin İnan, “Portre İçinde Ben”,  
Karışık Teknik, 119 x 87 cm.

<sup>152</sup> Demirbulak, s. 167.

<sup>153</sup> Kıymet Giray, *Ergin İnan*, İstanbul: T.İş Bankası Yayınları Sanat Dizisi, 2001, s. 48.



Ahşap üzerine tempera kullanılarak yapılan çalışmaya bakıldığında, ahşabın orta kısmına yerleştirilmiş ve yüzde kullanılan renkler sayesinde malzeme ile bütünleşmiş olan portre ile karşılaşılır. Baş, hafif bir şekilde sağa yatırılmış, dalgın, donuk ve düşünceli bakışlar resmin dışında uzak bir yere odaklanmış gibidir. Çalışma yüzün alın ve çene kısmından ibaret olup fantastik bir anlayışla yapılmıştır. Yüzün alın, gözler ve ağız kısımlarında üst üste katmanlaşmış damlalar halinde renk lekeleri bulunmaktadır. Resimde kontur yalnızca gözlerde uygulanmıştır. Resim, Türk resim sanatının klasik üslup anlayışından farklı olarak alışılmamış bir teknik ve üslupla yapılmıştır. Portre, gizemli görünmek yerine sonsuzluğun gizemine dalmış gibidir. Sanatçının birçok portre resim çalışması bulunmaktadır. **(Resim 126)**



**Resim 127.** Bubi, 1984, Basılı Kağıt Üzerine Akrilik Boya,  
29,6 x 20,7 cm.

Bubi, 1984 yılında basılı kağıt üzerine akrilik boya ile bir portre resim çalışması daha yapmıştır. **(Resim 127)** 1985 yılında Arif Dino'nun *yüz dizisi* portre resim çalışmalarından "*isimsiz*" adlı çalışması görülebilir. **(Resim 128)**



**Resim 128.** Arif Dino, Yüz Dizisi, "İsimsiz", 1985, Özgün Serigrafı,  
32,5 x 24 cm.

Abidin Dino, Arif Dino'nun portre çalışmaları ile ilgili "Arif'in resim yapma yönteminde biçimleri perde perde arındırma, öze erişirme çabası vardır. Simyager işi. Bu sırf estetik değil, etik bir kuraldı, yaşamla ilgili. Resimde fazlalıklardan, yapaylıklardan, yalandan arınmak... Gündelik hayatta ise yer yatağı, üç hasır iskemle, bir masa. Şapka yok, kırvat yok, bıyık sakal yok. Arınmak lazımdı her şeyden. ...Arif, aldanmıyorsam, en çok benim (Abidin Dino) portrelerimi çizmiş başka başka yıllarda. ...Arif'in portreleri çok uzun sürmeyecekti. Dıştan içe kayacak, "gaip"ten misafirleri olacaktı, kağıt üstünde.<sup>154</sup>

Arif Dino'nun çalışmaları genellikle renksizdir. Sanatçının portre resim çalışmaları Türk resim sanatında bu tarihe kadar görülmemiş şekildedir. Sanatçının portre resimlerindeki farklılık, yaptığı portrelerin el, yüz ve gözlerinin alışılmadık dışında, sanki karikatürümsü bir havada çizilmiş olmasından kaynaklanabilir. Muhyeddin Abdal'ın:

*"Şeklin insan şeklidir çektiğin azap nedir*

<sup>154</sup> Dino, s. 15.

.....

*Sual olunursa cevabın vere*

*Ağız nedir, dudak nedir, dil nedir?*<sup>155</sup> dizeleri Arif Dino'nun portre resim çalışmalarının farklılığını anlatmak için söylenebilir.



**Resim 129.** Lucian Freud, "Yansıma (Otoporte)", 1985, Özel Koleksiyon, İrlanda.

1985 yılında bir İngiliz sanatçı olan Lucian Freud'un "Yansıma (Otoporte)" adlı çalışması görülür. **(Resim 129)** Sanatçı, figüratif resmin XX. yüzyıldaki en büyük temsilcisi olarak bilinmektedir. Freud, özellikle "nü" çalışmaları ile ün kazanmıştır. Freud'un erken dönem işlerinde *yeni nesnellik* ekolünü benimsemiş olan Alman sanatçılar Otto Dix ve George Grosz'dan etkilendiği ve bu süreçte zaman zaman *gerçeküstücü* çalışmalar yapmış olmasına rağmen, daha sonraki süreçte "karşımda olmayan bir şeyi çizemem" diyerek *gerçeküstüçülüğü* reddettiği bilinmektedir.

Freud, resimlerini doğruyu dile getirme egzersizi olarak" görmüştür. Sanat eleştirmeni Tim Marlow'a göre, "Dünyaya resimlerindeki gibi bakan" Freud'un gerçekçiliği biraz da modelleriyle kurduğu ilişkide saklıdır. Sanatçı, bir diğer sanat

---

<sup>155</sup> Dino, s. 16.

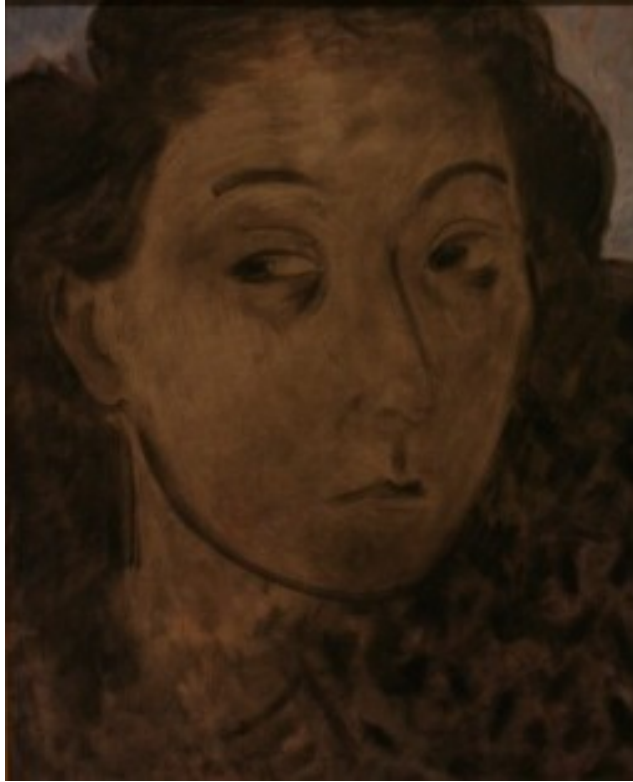
eleştirmeni John Russell'ın ifadesi ile geleneksel model-ressam ilişkisinden çok farklı bir yerde duran bu ilişki daha çok "XX. yüzyıla has" bir yapıya sahiptir. Russell'a göre model-ressam ilişkisinde Freud sorgulayan, model de sorgulanan konumdadır. Sanatçı, genelde ailesinden ve yakın çevresinden kişilerin portresini yapmış, bunun yanı sıra birçok ünlü kişinin de portre resmini yaptığı bilinmektedir.<sup>156</sup>



**Resim 130.** Yannick Vu, "Otopotre", No. 3. 14/02/1986, T.Ü.Y.B.

---

<sup>156</sup> 'Karşımda olmayan bir şeyi çizemem', 2011 [http://www.radikal.com.tr/kultur/karsimda\\_olmayan\\_bir\\_seyi\\_cizemem-1057313](http://www.radikal.com.tr/kultur/karsimda_olmayan_bir_seyi_cizemem-1057313)



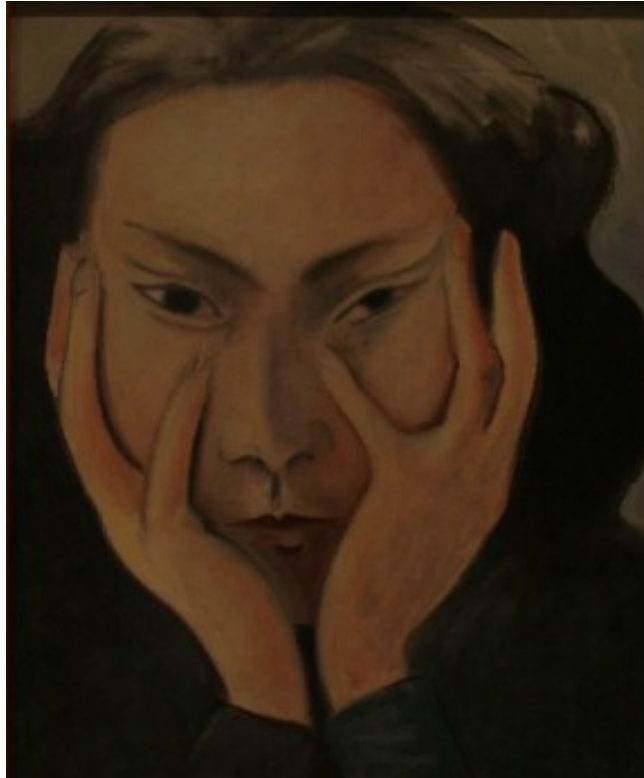
**Resim 131.** Yannick Vu, "Otoportre", No. 1, 11/02/1986, T.Ü.Y.B.



**Resim 132.** Yannick Vu, "Otoportre", No. 204, 02/7/1986, T.Ü.Y.B.



**Resim 133.** Yannick Vu, "Otoportre", No.1, 08/02/1986, T.Ü.Y.B.



**Resim 134.** Yannick Vu, "Otoportre", No. 1, 06/03/1986. T.Ü.Y.B.





**Resim 135.** Yannick Vu, "Otoportre", No. 10, 3/03/1986, T.Ü.Y.B.

2012 yılında Pera Müzesi'nde "Altın Çocuklar: 16.-19. Yüzyıl Avrupa'sından Portreler ve Flash-Black" başlıklı bir sergi gerçekleştirilmiştir. Bu sergide Vietnam asıllı Fransız sanatçı Yannick Vu'nun 1986 yılında yaptığı portre resim çalışmaları sergilenmiştir. **(Resim 130) (Resim 131) (Resim 132) (Resim 133) (Resim 134) (Resim 135)** Mekanda, sanatçının 1986 yılında yaptığı portre resim çalışmaları ile ilgili şu cümleler bulunmaktadır: "Elinde model olarak yalnızca kendi yansısı olan ressam, sonucun, bir biçimde içsel bir arzuya karşılık gelmesi koşuluyla benzerlik bulma eğilimi gösterir. Bir benzerlik araştırması olarak başlayan şey, çok geçmeden bir saplantı halini alır ve ressam, sendeleyerek yürüyen kör bir kişi gibi, kendi yüz çizgilerini arar, kendisini ifade edecek olan eksiksiz çizgileri kesintisiz olarak yineler. Bu, sanatçının kendisini kendisine doğru götüren ışığı kendi eliyle yarattığı karanlık, beklenmedik bir yoldur."<sup>157</sup>

"Yannick Vu, 1985 yılında, kendine, yüzüyle sembiyoz bir ilişki kurarak çarpıcı bir deney yapar. Özyaşamöyküsünü aramaya yönelik bu deney için, bir yıl boyunca her sabah, güne başlamadan hemen önce aynanın karşısına hazırlıksız şekilde

<sup>157</sup> Pera Müzesi'nde 2012 yılında yapılan "Altın Çocuklar: 16.-19. Yüzyıl Avrupa'sından Portreler ve Flash-Black" başlıklı sergisi izlenimleri.



geçer ve yansımasını çizer. Çizimler sadece bir kadının değil tüm kadınların ifşasıdır ve kadınlık kavramı halesinin arkasındaki gerçekliği arar. Portrelerdeki çıplak yüzler, her gün, alımlıdan gösterişsize, sadeden güzele, ateşliden yorguna, üzgünden neşeliye, kırılığandan güçlüye dönüşümdür; bir sabah kısık gözleriyle bir doğulu, bir sonraki sabah batı modernliğini yansıtan şık bir yüzdür. Fakat her şekliyle kendimiz hakkında bir şeyler söyler. Ortaya çıkan sonuç bir kadının mirasıdır Çizimler, Yannick Vu için hazırlık eskizleri değildir; bellek yoluyla çıkarılan uzun bir yolculuğun sonunda, içinden bu çalışmaların doğacağı uzam-zamanın sonradan anımsanmasıdır. Bu çizimleri hepsi, neredeyse o an olacakmış gibidir. Efsaneye göre, o anda, her şey büyücünün değneğiyle donar ve cadı gelip tekrardan eritene ve bir kaosa dönüştürene kadar dengelenir. Çizimler de bu durgunluk hissini verir.”<sup>158</sup>

Yannick Vu, portre resim çalışmaları ile ilgili şu cümleleri söylemiştir: “Ne zaman ki bir baş yapmaya başladım, çok hızlı ilerlerim. Sanki o insanı inşa etmeliymişim ve çok fazla duraksarsam kalitesinden ödün verecekmişim gibi... Bir baş, her milimetresi gerçekliğe uygun bir maske olmamalıdır. Bende uyandırdığı hisleri ararım. Bu gizemli bir süreçtir; sadece fiziksel özelliklerini değil o başın kişiliğini de bulmam gerekir”<sup>159</sup> demiştir.

Neşe Erdok 1970’li yıllardan günümüze üretken bir şekilde gelmiş olan bir sanatçıdır. Sanatçı, çalışmalarını *figüratif-eleştirel-gerçekçilik* sanat anlayışı doğrultusunda yapmıştır. Sanatçı, “ben hayatım boyunca içine kapanık yaşadım. Ortalarda dolaşırken göremezsiniz beni. İnsanları sevmediğimden değil. Benim kendime ait bir alana ihtiyacım var. Yalnız kalıp düşünmek için”<sup>160</sup> demiştir. Türk öykü yazarı ve çevirmen Tomris Uyar, Arjantin’li yazar Julio Contazar’ın öykülerini çevirmeye karar vermiş, bu süreçte Contazar’ın fotoğrafını bulmuştur. Bunun nedeni, yüz sadece ruha değil, yaratıcı imgelem gücüne de ışık tutmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde, Erdok ile ilgili yazı yazmak ya da onun hakkında konuşmak istendiği zaman ya kendisi ile tanışılmalı ya da fotoğrafına bakılmalıdır, çünkü Erdok’un her resmi kendisidir.<sup>161</sup>

Neşe Erdok, portre çalışmalarını atölye ortamı ile bütünleştirerek, klasik anlayıştan farklı bir bakış açısı ile yapmaktadır. Sanatçı, portre resim çalışmalarında

<sup>158</sup> Pera Müzesi. (2012).

<sup>159</sup> Pera Müzesi. (2012).

<sup>160</sup> Aslı Açıkgöz ve Diğerleri, “Ben Güncel Değilim”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 649, 2013, s. 26.

<sup>161</sup> Ergüven, *Yorumla Doğru*, s. 255.

atölye ortamını ve malzemelerini resim ile bütünleştirerek, atölye ortamını sadece sanatçının bildiği bir ortam olma durumundan çıkarmıştır. Sanatçı, portre resim çalışmalarında topluma “ben” kavramını aktarmaya çalışır. Erdok’un amacı, kendisinde bir sanatçı olarak sanatçının yaşantısını ve özünü topluma iletmeye çalışmaktır. Erdok, sanatçının toplum içinde yalnız bir varlık olduğunu, daha doğrusu üretim aşamasındayken yalnızlığını yaşantısının bir içeriği haline getirdiğini, bir iç hesaplaşma yaşadığını izleyiciye sunmaya çalışırken, topluma (izleyiciye) yaşantısının özünü anlatır.

Ergüven (1997) Neş’e Erdok adlı çalışmasında *“aslında Erdok’un hayli üretken bir sanatçı olduğunu anımsadığımız zaman, sınırlı sayıda otoportre yapmış olması dikkat çeker; ne var ki, canlı/cansız hemen her şeyi “kendi beni”yle hesaplaşmak üzere vesileye çeviren böyle bir sanatçı da otoportrenin nerede sona erdiği tartışma konusudur. Nitekim doçentlik tezini portre üzerine hazırlayan Erdok, kendisinin de açıkladığı gibi, ilk günden itibaren portreyle iç içe olmuştur hep ve doğrudan itiraf etmese de, gerçekte kendi portresinden başka bir şey değildir bu: “Portreye olan ilgim ilk resme başladığımda ailemin bireylerinin desenlerini çizerken ortaya çıktı. Bana yakın, çok iyi tanıdığım kişilerdi çizdiklerim. Dış görünüşlerini aktarırken iç dünyalarını da yansıtamaya çalışıyordum. Şimdi resimlerimdeki kişilerin hiç biri benden portresini yapmamı istemedi; ama yine de bu insan figürleri birer portredir; çünkü onların iç dünyalarını ve ruh hallerini dış görünüşleriyle birlikte kavramaya betimlemeye çalışıyorum”<sup>162</sup> der.*

Neşe Erdok, 2011 yılında Yeşim Akyüz ile portre çalışmaları ile ilgili bir röportaj yapmıştır. Akyüz bu röportajda Erdok’a “genelde model kullanmadığınızı söylediniz. Portreyi tasarlama ve yaratma süreci nasıl geçiyor?” sorusunu yöneltmiş, Erdok, bu soruyu “bana kimse portre ısmarlamadı şimdiye dek. Böyle bir şey olsa da yapmazdım. Ayrıca bende böyle bir istekte bulunmuyorum. Kimin portresini yapacağıma ben karar veriyorum. Ama bu klasik portre tanımına girmiyor. Ayrıca bu yüz yılda on, on beş seans poz verecek kimse bulamazsınız. Bu portrelerin sadece ikisinde modeller bir seans karşımda durdular. Diğerleri o kişilerle ilgili bilgilerime dayanarak yapıldı. Mutlak bir benzerlik taşıyorlar. Sadece o kişilerin belirli hallerini çağrıştırıyorlar. Hiç bir zaman o kişiyi bütünüyle tüketen portreler değiller. Belki

---

<sup>162</sup> Ergüven, *Neş’e Erdok*, s. 164.

başka bir yerde görüldüğünde tanınabiliyorlar. Aynı zamanda, kişinin psikolojik, ruhsal durumları ön plana çıkabiliyor...<sup>163</sup> sözleri ile cevap vermiştir.

Erdok'un cevabının ardından Akyüz, Erdok'a "ruhsal durumlarını ön plana çıkarttığınız portrelerin gerçekliğe daha yakın olduğunu mu düşünüyorsunuz?" sorusunu yöneltmiştir. Erdok, bu soruyu "bu benim gerçeğim. O kişi hakkındaki düşündüklerim, algıladıklarım, tedirginliklerim, heyecanlarım; yani ben de varım o resimde. Aynı zamanda o kişideki duygular ve heyecanlarda yer alıyor. Her ikisinin karışımı bu portreler"<sup>164</sup> diyerek cevaplamıştır.

Sanatçının 1987 yılında yaptığı "Sanatçının Kendi Portresi" isimli çalışmaya bakıldığında, nesnelerin oldukça büyük boyutlarda yapılmış olduğu fark edilmektedir. Sanatçının nesnelere gerçeğe yakın hatta gerçekte olduklarından daha büyük boyutlarda yapmış olması Platon'un *mimesis* kuramını akla getirmektedir. *Mimesis*, Yunanca 'taklit' anlamına gelen bir kelimedir. Bu kelime, doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklidine dayanan temsili anlamına gelmektedir.



**Resim 136.** Neşe Erdok, "Sanatçının Kendi Portresi", 1987, T.Ü.Y.B., 200 x 150 cm.

<sup>163</sup> Yeşim Akyüz, "Neşe Erdok'un Portreleri", Cumhuriyet Gazetesi, <http://www.tamsanat.net/yayinlar/makale.php?post=305>, 12 Aralık 2011.

<sup>164</sup> Akyüz, "Neşe Erdok'un Portreleri".

Neşe Erdok'un, "*Sanatçının Kendi Portresi*" adlı çalışmasında (**Resim 136**), kendini, arkasında cama asılı bir halde duran turuncu bir önlük, sağ tarafında oldukça büyük bir palet, onun önünde mavi çerçeveli bir ayna ve içi fırça dolu bir fırça kabı ile çevreleyerek resmettiği görülür. Sanatçının sol tarafına bakıldığında, üzerinde uzun beyaz bir örtü bulunan mavi bir sehpanın üzerinde, kahverengi bir kutu (masanın cama yakın olan tarafında), kutunun üzerinde içerisinde çiçekler bulunan koyu kahverengi bir vazo ile masanın ön kısmında bir salyangoz kabuğu ve kırmızı bir nesne olduğu görülmektedir. Etrafı gerçekte olduğundan daha büyük boyutlarda nesnelere ile çevrelenmiş olan Erdok, bir pencerenin önünde sol kolunun dirseğini sandalyenin koluna, elini başına dayamış, sağ eli ile dizinin üstünde açık halde duran bir kitabı tutarak düşünceli bir halde mavi bir sandalyede oturmaktadır. Sandalyenin altında su ya da süt içen bir kedi bulunmaktadır. Kedi de, tıpkı diğer eşya ve nesnelere gibi, gerçekte olduğundan daha büyük bir boyutta resmedilmiştir. Resmin geneline mavi rengin tonları hakimdir. Renkler içine bolca beyaz katılmış gibi soluk görünmektedirler. Sanatçının kendisini palet, dizinin üstünde açık halde duran bir kitap ve önlük ile resmetmesi onun entelektüel ve sanatçı kimliğini göstermektedir. Erdok'un, bu çalışmayı imgesel hafızasına dayanarak yapmış olduğu düşünülebilir. Figürün duruş biçimi resimde ılımlı bir havanın etkili olmasını sağlamıştır. Erdok'un "*Sanatçının Kendi Portresi*" adlı çalışmasının içe dönük bir resim olduğu söylenebilir.

Neşe Erdok için resim yapmak, bu dünyaya katlanmanın tek çıkar yolu veya psikolojik sağaltım aracı değil, "kendi beni"nde odaklanan tepki ve sorumluluğu dile getirmek üzere bilinçle seçtiği bir ifade vesilesidir sadece. Dolayısıyla, aşırı duygu yüküyle ezilenlerde tanık olduğumuz gibi, yalnız resim ile var olma açmazına düşmeyen Erdok, düpedüz "kendi beni"ni taşımak üzere yanına almıştır onu.<sup>165</sup>

İnsan dünyanın merkezinde olduğunu bilir. İnsanın bu durumu onun, toplumda var olan bilgiye kendi bilinci ile ulaşabilmesini sağlayarak, kişiyi toplumdaki herkes gibi olma durumundan kurtarmaktadır. Varlığının bilincini anlamış olan bir sanatçı, yaptığı resme "kendi beni"ni katabilir. Bu durum resmin sadece bir boyama malzemesi olmasını önleyerek, onun bir sanat yapıtı olmasını sağlamaktadır.

---

<sup>165</sup> Ergüven, *Yoruma Doğru*, s. 256.



**Resim 137.** Neşe Erdok, “Sanatçının Kendi Portresi (Tanık)”, 1989, T.Ü.Y.B., 200 x 160 cm.

Erdok’un 1989 yılında “*Sanatçının Kendi Portresi (tanık)*” adlı çalışmasına bakıldığında, **(Resim 137)**, arkasında devasa boyutta kahverengi bir palet ve önünde kırmızı bir önlüğün asılı bulunduğu bir mekanda, ki bu mekan muhtemelen bir atölyedir, açık kahverengi bir taburenin üzerinde, sağ elinde bulunan iki fırçayı tutar bir halde üzerine mavi bir önlük giymiş Erdok görülmektedir. Sanatçı, sol elini dirseğinden kırarak, elini avuç içi karşıya bakacak şekilde yukarı kaldırmış bir halde oturmaktadır. Erdok, eline fırça almamış olsaydı, onun, boyama yapan herhangi bir insanın durumunu anlattığı düşünülebilirdi. Fakat sanatçı, kendinin bir emekçi, bir resim emekçisi olduğunu vurgulamak için elinde iki adet fırça tutmaktadır. Bu sebeple Erdok’un, resimde dışarıdaki gerçeklikten uzaklaşarak ressam kimliğini vurguladığı söylenebilir. Sanatçı, bu resimde “ben bir resim emekçisiyim; bir şey üretiyorum ve yürürlükteki üretim ilişkileri içinde bana düşen rolü üstlenirken, hangi amaçla bu oyuna katılıp, kime niçin resim yaptığımı unutmuyorum” demektedir<sup>166</sup>.

<sup>166</sup> Ergüven, *Yoruma Doğru*, s. 259.

Amerika'lı bir fotoğraf sanatçısı ve film yönetmeni olan Cindy Sherman, 1989 yılında "İsimsiz" adlı bir renkli fotoğraf çalışması yapmıştır (**Resim 138**). Sanatçının günümüze yakın tarihlerde yaptığı portre çalışmaları da bulunmaktadır. Sherman'ın 2012 yılında yaptığı "untitled" adlı çalışması günümüzdeki çalışmalarına örnek gösterilebilir.(**Resim 139**)



**Resim 138.** Cindy Sherman, "İsimsiz", 1989, Renkli Fotoğraf, 147,4 x 106 cm., Phillips de Pury&Company Newyork.





**Resim 139.** Cindy Sherman, "İsimsiz", 2012.

Sherman kadın olma durumu üzerinden tüketim toplumu içindeki popüler kültür imgelerini sorgulamaya çalışır. Feminist sanat içinde ele alınabilecek bütün sorunsalları kullanarak, kadını cinsel bir obje, ev işlerine boğulmuş bir anne ya da şöhretin doruğunda bir star olarak yeniden yorumlar. Kullandığı kadın kimliklerinin çoğunda dramatik bir gerçeklik vardır. Mutsuz ve düşünceli halleriyle buldukları durumdan memnun değilmiş gibi uzaklara dalarak kaybolup giderler. İçinde buldukları dönemin yalnızlık ve umutsuzluk dolu gerçekleriyle yüzleştikleri anlarda yakalanmışlardır objektife.<sup>167</sup>

Sherman, 1970'li yıllardan beri fotoğraf çalışmalarında model olarak kendini kullanmış ve fotoğraflarında kılıktan kılığa girerek farklı karakterlere bürünmüştür. Sherman, farklı tiplere bürünerek çektiği fotoğraflarında sosyal hayatta kalıplaşmış hale gelen kadın tiplerini göstermektedir. Bu kadın tipleri, daha çok erkeklerin kadınları nasıl bir bakış açısından gördüğünü anlatmaktadır. Bu açıdan

<sup>167</sup> Emel Erkan, "Fotoğraf ve Gerçeklik algısı: Cindy Sherman Örneği", <http://izlekler.com/fotograf-ve-gerceklik-algisi-cindy-sherman-ornegi/>, 23 Temmuz 2014.



düşünüldüğünde, sanatçının hiçbir portre resminin kendi portresi olmadığı söylenebilir. Sanatçının, fotoğraflar için kullandığı kostümler, aksesuarlar ve makyaj ile ortaya çıkan yeni yüzleri bilinen, sıradan yüzlerden oldukça farklıdır ve bu yüzler çok etkili görünmektedir.



**Resim 140.** Cindy Sherman, "Untitled Film Still", No:35, 1979, Moma.

Sherman, bir sanatçı olarak etrafına karşı geliştirdiği duyarlılıkları kendi varoluşu üzerinden yorumlamaya çalışır, aynı zamanda sanatçının çalışmalarında ortaya koyduğu çok kimlikli yapıya benzer bir tavra sahip olduğu söylenebilir. Sanatçı, fotoğraf tekniğini kullanarak oluşturduğu sayısız otoportrelerinde popüler kültür imgelerinden alıntıladiğı kimlikleri kendi kimliğiyle birleştirerek parçalanıp tanımlanamaz hale getirerek, öncelikle kendi gerçekliğini, sonra içinde bulunduğu çevrenin gerçekliğini sorgulamaya açık hale getirir. Toplum içinde beliren özneleri bazen alaycı bazen de gerçeklerine uygun şekilde yeniden üretir. Sanatçı, 1975-1980 yılları arasında "İsimsiz Film Kareleri" başlıklı bir fotoğraf serisi oluşturmuştur (**Resim 140**). Bu seride popüler kültüre mal olmuş kadın figürleri ve film sahneleri fotoğraf aracılığı ile yeniden canlandırılmıştır. Kurgusal bir gerçeklik olan sinema

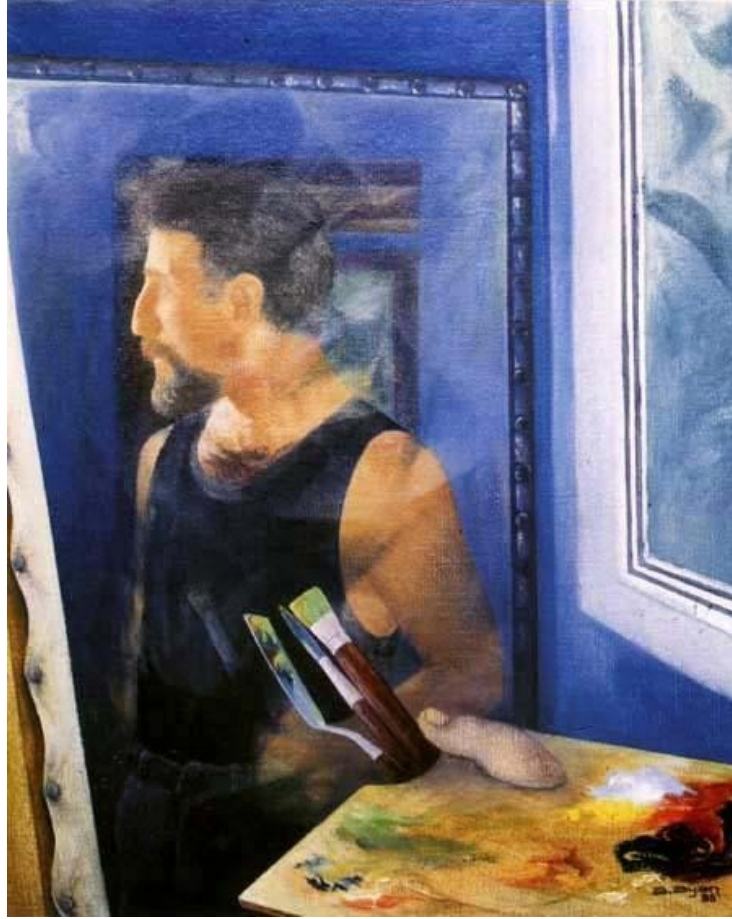
Cindy Sherman'ın fotoğraf karelerinde yeniden kurgulanarak günümüze taşınmaktadır.<sup>168</sup>

Fotoğraf, gerçekliği olduğu gibi yansıtan bir anlama sahip olduğundan dolayı inandırıcılık oranı yüksektir. Postmodern fotoğrafta kurgulanabilir bir gerçeklik anlayışı hakimdir. Bu anlayış ile hareket eden bir sanatçı izleyiciyi neye inandırmak istiyorsa kurgulamasını o doğrultuda hazırlar. Sherman, bu doğrultuda hareket ederek, karakterlerini özel kıyafet ve makyaj ile oluşturmuş, bu nedenle oluşan bu karakterler sanki gerçek hayatta varmış gibi bir izlenim uyandırmaktadır.

Sanatçı paletini temizlerken, boya hazırlarken ve tuvaline astar atarken bir aşama geçirir. Resim yapma eylemi de dahil olmak üzere geçirilen bu aşamada sanatçı, kendisine, çevresine, yaşantılarına, bir bütün olarak içinde yaşadığı dünyaya ilişkin farkındalığın niteliği ve bu farkındalığa giden sürecin araştırılması arasında dönüşümsel bir süreç geçirir. Sanatçının çevresine, yaşantısına, kendisine ve bir bütün olarak içinde yaşadığı dünyaya ilişkin farkındalığının niteliği aslında, sanatçının dünya görüşünü yani içinde yaşadığı toplumun, davranışlarına yön veren siyasi, sosyal, felsefi, dinsel, ahlaki ve estetik düşüncelerinin bir bütünüdür. Sanatçı, eserini yaparken düşüncelerini sanatsal olarak biçimlendirmeye çalışır. Ancak ortaya çıkan yapıt her zaman biçim kaygısı taşımadan, yalnızca düşünce ile hareket edilerek de yapılabilir. Sanatçı, var olan her şeyi düşünceye bağlayıp, ondan türeterek, düşünce dışında nesnel bir gerçeğin var olmadığını, diğer bir deyişle düşünceden bağımsız bir varlığın ya da maddi gerçekliğin bulunmadığını düşünerek kendini soyutlarsa, yaptığı eser *kitsch*'e dönüşebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Aydın Ayan, yaşadığı toplumdaki siyasal, felsefi, dinsel ve estetik düşünceleri yaptığı eserlerde bütünleştirerek ortaya çıkarmış sanatçılardan biridir. Aydın Ayan'ın, resim yapma eylemini bir sorumluluk olarak düşündüğü söylenebilir. Bir resmin niçin yapıldığı sorusu, resmin sırlarını ortaya çıkarmaktadır.

---

<sup>168</sup> Erkan, "Fotoğraf ve Gerçeklik algısı: Cindy Sherman Örneği".



**Resim 141.** Aydın Ayan, “Egonun Yansıması”, 1988, T.Ü.Y.B., 45 x 50 cm.

Kıymet Giray, Ayan'ın “*Egonun Yansıması*” isimli çalışması için **(Resim 141)**; doğrudan aynaya bakarak kendini resmeden sanatçılar, tuvallerine izleyici için bir yansıtma görevi yüklerler. Otoportreye bakan “yabancı” bakış, kendi ben'inin farkındalığı içinde dahi bir ayna ile karşı karşıya olduğu hissine kapılır. Ancak bu portrede tuvalin değil, aynanın yansıtma süreci devreye girmiştir. Ayna, mavi ve yeşilin armonisiyle yakalanan ışıklı bir ortama diyagonal bir konumda yerleştirilir. Siyah ve parlak gri lekelerin sardığı bir çerçeveye içine alınır. Otoportre, yansıtan, yansıyan, izleyen, izlenen arasında kurulan döngüsel bir eylemi tetikler<sup>169</sup> demiştir.

Mustafa Durak, “eserde öncelikle dikkati çeken, iç içe geçmiş aynalardır. Görünen her şey çerçeve içinde ve yarım. Parça-bütün ilişkisi aynalarda iççelikle çoğalarak yansıtılmıştır. Yansıyan, yansıtılan ve yansıtan kendi sınırlarını koruyan,

<sup>169</sup> Kıymet Giray, *Aydın Ayan*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1999, s. 158.

birbirini tamamlayan çoğaltan ve aynı zamanda birbiriyle zıtlaşan bir ilişki içerisindedir<sup>170</sup>diyerek Ayan'ın çalışması hakkındaki düşüncelerini belirtmiştir.

Ayan, 2007 yılında kendisi ile yapılan bir görüşmede, “*öğrenme sürecinde doğa, sonra sanatçı tarafından dönüştürülmüş doğa ve nihayetinde sanatçının kendisi, sanatsal yaratının vazgeçilmez öğeleridir. Söz konusu üçlü birbirlerini tetikleyerek, besleyerek, kimi zaman örtüşerek kimi zaman ise çatışarak sanat üretimini zenginleştirirler. Algıları her zaman normalin üzerinde çalışan ressamların sürekli karşı karşıya oldukları kendilerini resmetmeleri, bu noktada yaratıcılıklarını katarak kendileriyle hesaplaşmaları kaçınılmazdır*”<sup>171</sup> demiştir.

Resme bakıldığında, ön planda açık bir pencerenin önünde eline paletini almış bir kişi vardır ki bu kişi sanatçının kendisidir. Sanatçının paleti ve fırçalar resmin ön planını oluşturmuştur. Resimde iç içe geçmiş paralel olan ve birbirini kesen çizgiler görülür, ancak bu çizgiler resmin genelindeki ışık ve yumuşak canlı renkler vasıtasıyla resme bir sertlik vermemektedir. Resim, ışık ve renklerin yumuşaklığı ile köşeli çizgilerin sert yapısından uzaklaşmıştır. Sanatçı, “*Egonun Yansıması*” adlı resmini 22 Eylül 1988 tarihinde çekilmiş olan fotoğrafından kısa bir süre sonra yapmıştır. Bu nedenle sanatçının çalışma süresince fotoğraftan yararlandığı düşünülebilir. Ancak resme bakıldığında, çalışmanın fotoğrafın etkisinden uzaklaşarak yapıldığı anlaşılır.

Aydın Ayan, “*Egonun Yansıması*” adlı çalışmasında, kendini aynadan bakarak yapmış, hatta sanatçının kendini o anda fotoğraflayıp, yapma eyleminin gerçekleştiği anı resmettiği söylenebilir. Sanatçının, portre resim çalışmasına imgelemine katmadığı ve çalışmasını nesnellik ilkesi doğrultusunda yaptığı düşünülebilir. Sanatçının aynaya yansıyan görüntüsünü resmetmesi (portresini), sanatçının aslı yerine geçmekte ve bu durum izleyiciye güvenilirlik vermektedir.

Sanatçının üzerinde bulunan atlet ile pantolonun rengi, koyu mavi rengin birbirine yakın tonlarından oluşmaktadır. Resmin genel yapısına da mavi rengin hakim olduğu görülmektedir. Mavi renk tinselliğin ilgi alanına girer ve mesafe koyma aracıdır. Resmin geneline egemen olan mavi renk, resimde tinsel bir atmosfer oluşturmuştur. Resmin geneline mavi renk hakim olmakla birlikte, mavi rengin

<sup>170</sup> Mustafa Durak, “Bir Resme İki Bakışın Anatomisi”, *Aydın Ayan 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergi Kitabı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 151-159.

<sup>171</sup> Demirbulak, s.191.

tamamlayıcısı olan turuncu rengin ten rengi olarak kullanılması resimde sıcak-soğuk karşıtlığını oluşturmuştur. Beden (portre), kendisini çevreleyen dikey ve yatay hatlarla resmin merkezinde yer almaktadır. Resimde, yüz ve omuz bölgesindeki ışık-gölge etkisinin rengin tonları ile verildiği söylenebilir. Sanatçı, bu resimde aynada görünen ile kendi imgeleminde var olan görüntüyü özdeşleştirmiş ve bir yanılsama oluşturmuştur. Sanatçının aynayı kullanarak, yansıması ve izleyici arasındaki mesafeyi vurguladığı düşünülebilir. Ayna, mesafenin simgesi olmuştur denilebilir. Resmin ön kısmında görünen sanatçının paleti ve başparmağı bu durumu kanıtlar niteliktedir. Sanatçı, 1989 yılında “İzleyen A” adlı bir başka çalışma yapmıştır. **(Resim 142)**



**Resim 142.** Aydın Ayan, “İzleyen A”, 1989, 49 x 60,5 cm.

Aydın Ayan’ın ardından Sabahattin Tuncer’in “Otoportre” adlı çalışması incelenebilir. **(Resim 143)**





**Resim 143.** Sabahattin Tuncer, "Otoportre", T.Ü.Y.B., 50 x 70 cm.

Sabahattin Tuncer, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim bölümü, Neşet Günal atölyesinden 1979 yılında mezun olmuştur. Sanatçılar genelde çalışmalarını derin bir anlam kaygısı ile yapmaktadır. Portre resim çalışmalarına bakan izleyici, modelin yüzüne bakarak onun ruhunu anlamaya ve yüzün her bölümünün karaktere dair ipuçları taşımasından dolayı, modelin kişiliğine dair ipuçları bulmaya çalışır. Bu doğrultuda Tuncer'in "otoportre" isimli çalışmasına bakıldığında, sanatçının karakterine dair ipuçları vermediği görülür. Bu durum sanatçının portresini yapma aşamasında her şeyden soyutlanmış olmasına bağlanabilir. Sanatçının, portresini zihninde ve aynada yer alan görüntüden uzaklaştırarak, her şeyden soyutlanarak yaptığı düşünülebilir. Tuncer'in resmine bakıldığında, akla Cezanne'in resim yapma anlayışı gelmektedir. Cezanne, natüremort resimlerinde nesnelere temel özelliklerine dikkat ederek resmetmek yerine onları birer ruhu olan canlı varlıklara dönüştürmeyi amaçlamıştır.

Bu açıklamalar doğrultusunda Fransız şair Yves Bonnefoy'un "söze bile bir madde gerekir, her çeşit şarkının ötesinde durgun bir kıyı"<sup>172</sup>cümleleri söylenebilir.

Sanatçı, portre resim çalışmaları için "portre, resim sanatı içinde özel bir kategoridir. Otoportre de doğal olarak bu özel alanın içinde yer alır. Otoportre sanatçının, kendisine yabancılaşarak kendini nesnelleştirmesine ve yine yeniden kendine dönüşmesine olanak sağlar. Bu hali ile de ortaya çıkarılan yapıt yorumlarla zenginleşir"<sup>173</sup> demiştir.

Sabahattin Tuncer için aslolan, önceliği olan, üstüne gidilen; bu derinlerde kalan anlamdan çok, görünürde olanın, yani görülenin gören tarafından bir kez daha yaratılmasıdır. Görülene, bakılana bıkıp usanmadan yeni bir gerçeklik kazandırmanın uğraşısıdır. ...Sabahattin Tuncer'in resimlerinde "hakikat anı"nı yakalamaya çalışan bir yüzey araştırması, bakan ile bakılan arasındaki gerilim-kavga ve bunun sonucu olarak da devinimi ve durallığı aynı anda kucaklayan bir "açılma" duygusu dikkat çeker.<sup>174</sup>

Tuncer resimde kendini, önden bakış ile ağırlıklı olarak sağ profilden, grimsi bir fonun önünde, üzerinde koyu mavi bir kazak ile yarım portre olarak resmetmiştir. Işık, sol taraftan gelmektedir. Sanatçının bakışları izleyiciye yönelik ve kuşku doludur. Sanatçı, bu dörtte üçlük portre resimde kendini "sanatçı ben"ini sorgulamaya iten bir aydın tavrı ile ele almıştır.<sup>175</sup>

Devrim Erbil'in 1990 yılında tuval üzerine karışık teknik olarak yaptığı portre çalışmasına bakıldığında yüzey üzerinde soyutlamaya dayalı çalışılmış dört portre görülür (**Resim 144**).

---

<sup>172</sup> Filiz Özdem, *Sabahattin Tuncer*, İstanbul: Maltepe Sanat Galerisi Yayınları, 1997, s. 3.

<sup>173</sup> Demirbulak, s. 183.

<sup>174</sup> Özdem, s. 3-5.

<sup>175</sup> Özdem, s. 6.





**Resim 144.** Devrim Erbil, 1990, 140 x 100 cm., Tuval Üzerine  
Karışık Teknik, Sanatçının Kendi Koleksiyonu.

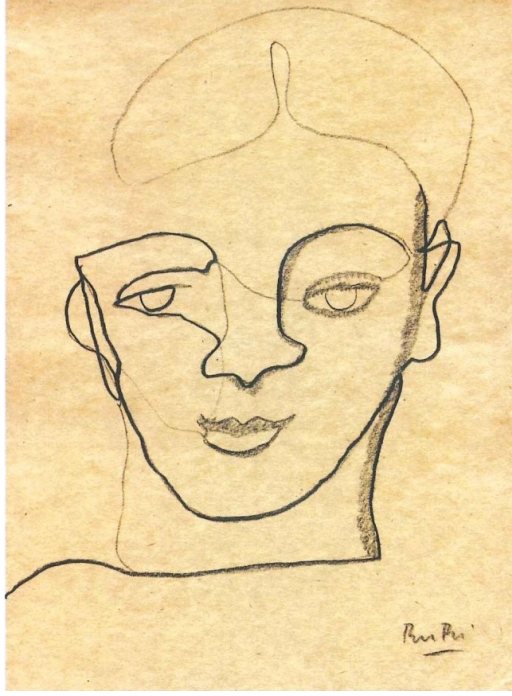
Sanatçı, 2006 yılında kendisi ile yapılan röportajda portre çalışmaları için şunları söylemiştir: *“Hemen hemen her sanatçı gibi bende otoportreyi, kalıcı kılmak, resmimle kendim arasındaki bağları irdelemek için yaptım. Tezdeki otoportreyi 80’li yıllarda serigrafi coşkusu içinde yapmaya soyundum. Birbirini takip eden dörtlü kompozisyonda kırmızının kendi içinde zenginleşmesi ve ortaya çıkan doku zenginliği beni tatmin eden sonuçlar verdi. Bu otoportrenin önemli bir işim olduğuna inanıyorum.”*<sup>176</sup>

Sanatçı, çalışmalarını yüzey esprisine bağlı standartlar çerçevesinde geliştirmiş ve bu standartları kendi içinde aşmaya çalışmıştır. Böylece belirli kompozisyon düzenleri, birbirine bağlı diziler oluşturur ve bunlar da kendi aralarında bütünleşerek dizisel gruplar halinde dönemsel etkinlikler zinciri yaratırlar.<sup>177</sup>

<sup>176</sup> Demirbulak, s. 148.

<sup>177</sup> Özsezgin, *Cumhuriyet’in 75 yılında Türk Resmi*, s.152.

Devrim Erbil'in yanı sıra Bubi de 1990'lı yıllarda portre resim çalışmaları yapmıştır. (Resim 145) (Resim 146) (Resim 147)



**Resim 145.** Bubi, 1990'lı yıllar, Renkli Kağıt Üzerine  
Kurşun Kalem, 28 x 19 cm.



**Resim 146.** Bubi, 1990'lı yıllar, Renkli Kağıt Üzerine  
Kurşun Kalem, 28 x 19 cm.



**Resim 147.** Bubi, 1990'lı yıllar, Renkli Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 29 x 20, 5 cm., Özel Koleksiyon.

Mustafa Ayaz, portre, insan figürü, natürmort, peyzaj gibi birçok çalışma yapmıştır. Sanatçının desenleri yoğun bir çizgisel devingenlik içerisinde resmin tüm yüzeyine yayılan zengin tiplerdir. Sanatçı görüntüsel dış dünyadan çok, ekonomik, toplumsal ve kültürel değer yargılarının biçimlediği kendi psişik evrenini yansıtmaktadır.<sup>178</sup> Sanatçı, portre çalışmaları ile ilgili şu cümleleri söylemiştir: *“otoportrelerimi yaparken hiçbir zaman aynaya bakmam. Otoportrelerim birbirlerine benzemezler. Mustafa Ayaz’a, çok iyi bildiğim kendime benzerler. Resim, satranca benzer, başlarsınız nasıl biteceğini bilmezsiniz. Bilerseniz, o zaten sanat yapıtı değildir.”*<sup>179</sup> **(Resim 148)**

<sup>178</sup> Zafer Gençaydın, *Mustafa Ayaz-Desenler*, Ankara, 1987.

<sup>179</sup> Demirbulak, s. 156.



Resim 148. Mustafa Ayaz.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk önce Nurullah Berk, ardından Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde öğrenim gören Burhan Uygur 1991 yılında kağıt üzerine karışık teknik ile bir portre resim çalışması yapmıştır. Kıymet Giray, sanatçının çalışmaları için, "Burhan Uygur resimlerinde düşlerle yaratılmış şiirsel bir dünya betimler. Bu dünya içinde ilişkilerine dayalı figürlü anlatımlara girer. Deforme edilmiş, biçimsel değerlerinden arındırılmış, ancak simgesel verileri olan yaratıklar, yumuşak ve dağınık dokular halindedirler. Kopuk, güvensiz, yabancı, yalnız insan ilişkilerini fantastik bir yaklaşımla sergiler<sup>180</sup>" demiştir.

Kaya Özsezgin, "resimlerinde izleyiciyi derinden kavrayan ama kendini hemen ele vermeyen gizli bir hüzün duygusu, bir nostalji damarı sık sık görülür, bunu sanatçının yaşam felsefesi olarak algılamak yanlış olmaz"<sup>181</sup> diyerek Burhan Uygur'un çalışmaları hakkındaki düşüncelerini belirtmiştir.

Sanatçının eşi Vesile Uygur ile 2002 yılında bir görüşme yapılmış ve bu görüşmede eşi sanatçı için "Kurallardan hoşlanmazdı. O'nu sınırladığını düşünürdü. Ama disiplinliydi aynı zamanda. Kalıbına sığmazdı. Gece aklına eser esmez dışarı

<sup>180</sup> Kıymet Giray, *T. İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 536.

<sup>181</sup> Kaya Özsezgin, Burhan Uygur, *Günümüz Türk Ressamları*, İstanbul: YKY, 2000, s.31.

çıkardı. Aslında gece gündüz fark etmezdi onun için! Yapıtlarında da bunun görülebildiğine inanıyorum”<sup>182</sup> demiştir.



**Resim 149.** Burhan Uygur, 1991, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24 x 16 cm.

Burhan Uygur'un 1991 yılında yaptığı çalışmaya bakıldığında, sanatçının çalışmayı dışavurumcu bir üslup ile bir eskiz havasında yaptığı görülür (**Resim 149**). Portre, kağıt üzerine karışık bir teknik ile oldukça hızlı bir şekilde yapılmıştır. Sanatçı, bu eskiz havasındaki çalışmanın üzerine bir takım notlar yazmıştır. Portreye genel olarak bakıldığında, sanatçının modelin karakter özelliklerini yansıtmaya çalışmadığı düşünülebilir. Sanatçının kalem kullanış tarzı (boyama tarzı), Willem de Kooning'in çalışmalarını hatırlatmaktadır. Burhan Uygur'un dörtte üçü izleyiciye dönük bakış ile yaptığı portre resim çalışmasının, ürkeklik, korku, bilinmezlik gibi duygular taşıdığı söylenebilir.

Burhan Uygur, 1991 yılında portre çalışması yaparken, Neşe Erdok "*Balıkçı Portresi*" adlı çalışmayı yapmıştır. (**Resim 150**) Sanatçı, ayrıca 1994 yılında

<sup>182</sup> Duygu Sarıçalak, "Burhan Uygur", Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Lisans Tezi, Çanakkale 2002. (Haziran 2002'den "Vesile Uygur'la Görüşme")



*“Sanatçının Kendi Portresi (Perçem Düştü Kel Gözüktü Ayakları Suya Erdi)”*adlı çalışmayı yapmıştır. **(Resim 151)**



**Resim 150.** Neşe Erdok, “Balıkçı Portresi”, 1991, T.Ü.Y.B., 120 x 100 cm.

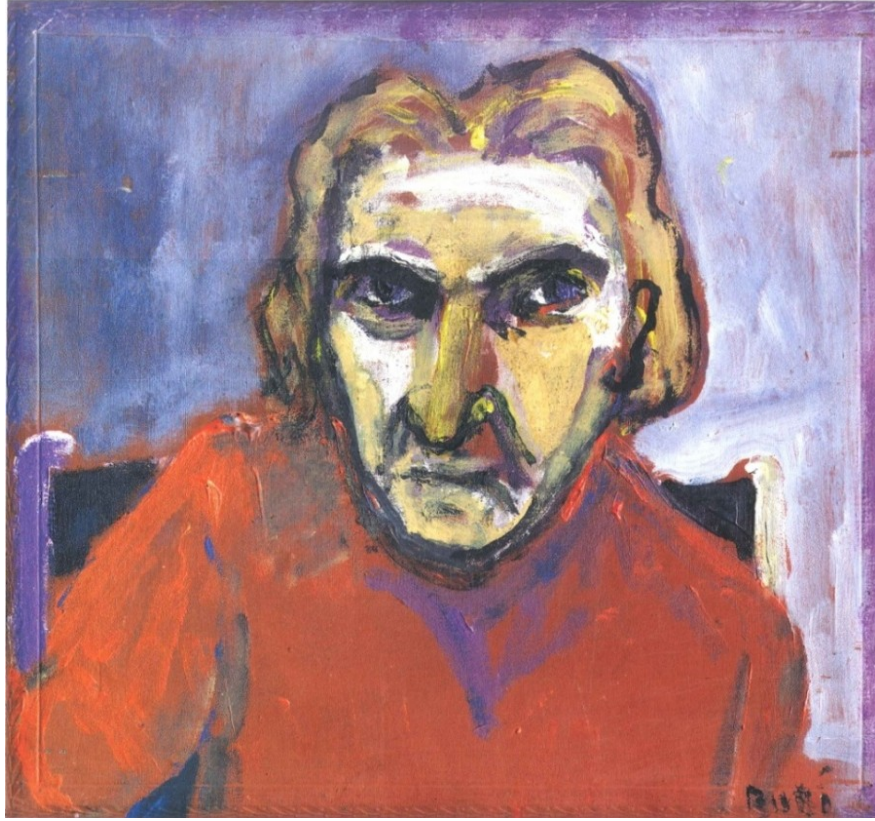


**Resim 151.** Neşe Erdok, “Sanatçının Kendi Portresi”, (Perçem Düştü Kel Gözüktü Ayakları Suyu Erdi), 1994, T.Ü.Y.B., 180 x 150 cm.

Sanatçının çalışmalarına koyduğu isimler ile izleyiciyi düşünmeye yönlendirdiği bilinmektedir. Bu duruma Erdok'un 1994 yılında yaptığı resim örnek olarak verilebilir. Resimdeki kadının yaşı, bulunduğu mekan ve o mekanda ne yaptığına dair soruların cevabının oldukça belirsiz kaldığı görülmektedir. Bu doğrultuda resim hakkında şunlar söylenebilir: Resimde kendi gövdesinde sürgün hayatı yaşayan figürün tedirgin ruh hali mekana yansıyor, gerçek ifadesini orada bulmuştur. Erdok'un resimlerindeki figür yada portreler belli bir an'a sıkıştırılmış ve donup kalmıştır. Bu nedenle de bu resimde olduğu gibi doğal süreç içerisinde poz vermiş gibi durmaktadırlar. Bu resimde Erdok için önemli olan, avuç içi izleyiciye dönük biçimde bilekten aşağıya doğru bükülmüş elin herhangi bir şeye işaret etmesi değil, o an'ın öylece yakalanıp dondurulmuş olmasıdır. Erdok'un, bu çalışmada mekan ile portresini bütünleştirdiği ve portreye 'ben' kavramını yüklediği söylenebilir.<sup>183</sup>

<sup>183</sup> Mehmet Ergüven, *Sırdaş Görüntüler*, s. 160-162.



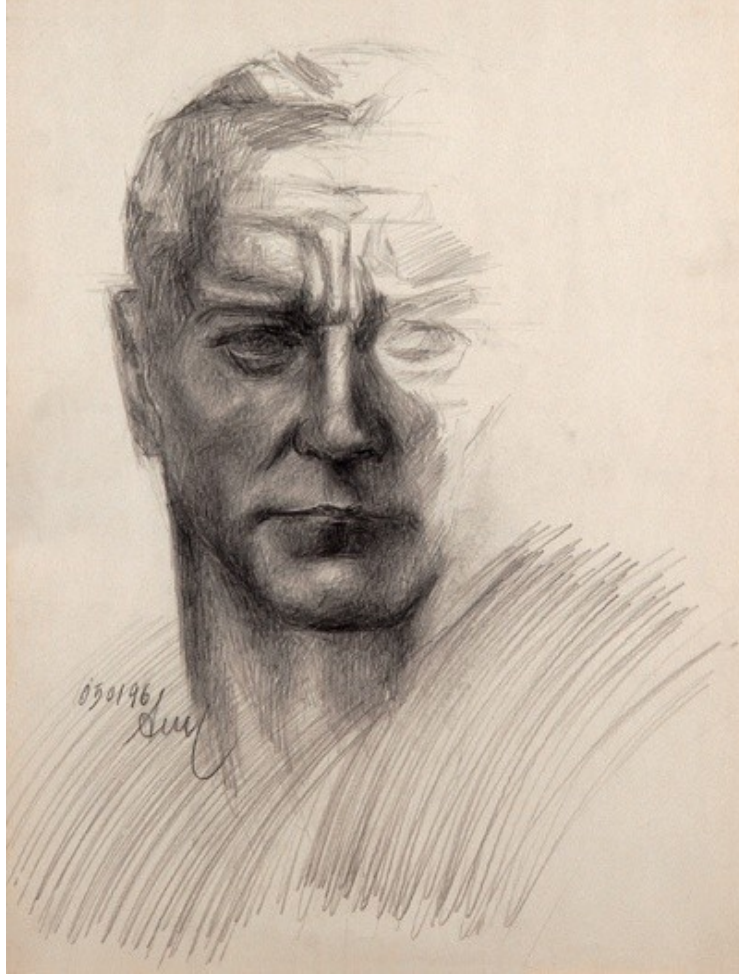


**Resim 152.** Bubi, "Muti (Karoline Hayon)", 1995, Gümüş Bardak Kutusu Kapağı Üzerine  
Akrilik Boya, 27 x 30 cm.

1995 yılına gelindiğinde Bubi'nin, gümüş bardak kutusu üzerine akrilik boya ile yaptığı "*Muti*" (*Karoline Hayon*) isimli çalışması görülebilir (**Resim 152**). Tuvalin fon kısmı mavi-mor karışımı bir renk ile boyanmış, resmin sağ kısmına muhtemelen ışık etkisi verebilmek için beyaz renk sürülmüştür. Tuvalin odak noktasında üzerinde kırmızı renk bir kazak bulunan sarışın, sert bakışlara sahip bir erkek görülmektedir. Muti, önden bakış ile resmedilmiştir.

Bubi'nin çok sayıda portre resim çalışması bulunmaktadır. Sanatçının 1980 yılında yaptığı "*Kavafis'in Portresi*" betimleyici tutumuna iyi bir örnektir; yüz olanca yoğunluğuyla boşluktan öne fırlamış gibidir, buna karşılık gövdenin betimi daha düzlemseldir. ...Bubi'nin 1995 tarihli annesinin portresiyse, onun portreleri içinde sayısal bir üstünlüğe sahip olanlara tipik bir örnektir: Şiddetli renkleri, kaba fırça sürüşüyle kuzeyli ekspresyonistlerin, ağaç baskı kontrastlığını damıtan keskin ifadeciliğine yakın durur. Onun portreleri insan doğası diye bir şeye yaslanmaz, insanı durum içinde yakalamaya çalışır.<sup>184</sup>

<sup>184</sup> Sadak, s. 77.



**Resim 153.** İsmail Avcı, "Işık Atatürk", 1996, Kağıt Üzerine Karakalem,  
48 x 35 cm.

1996 yılına gelindiğinde, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü mezunu olan İsmail Avcı'nın kağıt üzerine karakalem tekniği ile yaptığı "Işık Atatürk" adlı çalışması görülmektedir (**Resim 153**). Sanatçının, portre çalışmasını heykelsi bir anlayış ile yaptığı söylenebilir. Resme, ışığın sağ taraftan geldiği, yüzün ve boynun gölgede kalan kısmının dikkatli ve özenli bir şekilde etüt edildiği, boynun alt ve yan kısmına ise uzun dinamik çizgiler atılarak resmin tamamlandığı görülür. Bu resimde Atatürk sert ve ciddi bir bakışlara sahip bir kişi olarak resmedilmiştir.

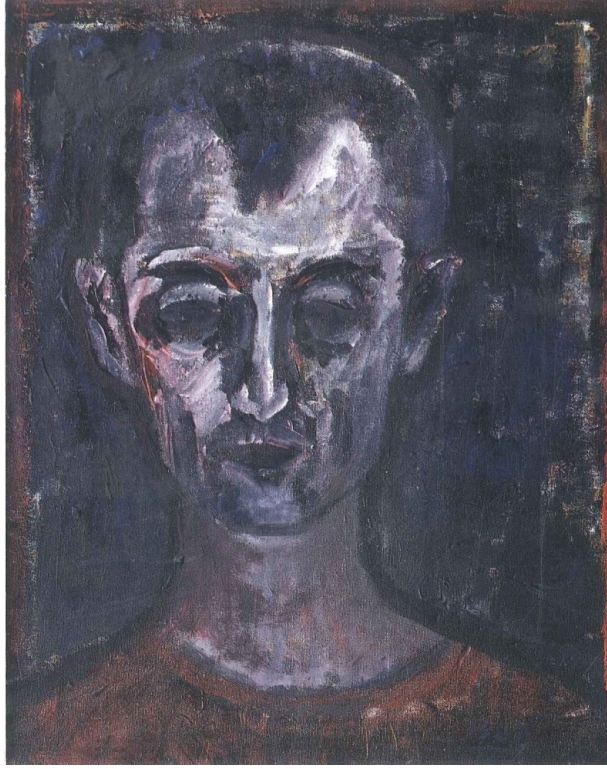


**Resim 154.** Alp Tamer Ulukılıç, “Çiçekli Kız”, 1997, Tuval Üzerine Akrilik, 40 x 40 cm.

İsmail Avcı'nın “*Işık Atatürk*” adlı portre resim çalışmasının ardından Alp Tamer Ulukılıç'ın 1997 yılında yaptığı “*Çiçekli Kız*” adlı portre resim çalışmasına bakılabilir. **(Resim 154)** Resimde, belirsiz bir mekanda, bedeni sola, başı izleyiciye dönük (dörtte üçlük portre), üzerinde mavi bir kazak bulunan uzun yüzlü, uzun kahverengi saçlarını at kuyruğu yapmış genç bir kız görülmektedir. Mekana bakıldığında, sanatçının diğer resim çalışmalarında görülen ağaç, beyaz bir köpek ve çeşitli nesnelere olduğu görülür. Genç kızın alnı sarı, göz kapakları mor ve yüzünün geri kalan kısmı pembe rengin tonları ile boyanmıştır. Genç kızın bakışları izleyiciye yönelmiştir. Kızın yaşı tam olarak tahmin edilememekle birlikte, kızın yüzünde hüzünlü bir ifadenin bulunması ve gözlerinin düşünceli olması nedeniyle belki de geçmişe özlem duyduğu düşünülebilir. Genç kız belki de çocukluğuna özlem duyuyordur.

“*Çiçekli Kız*” portresi ile aynı yılda (1997) Bubi “*Hüsnü İyidoğan*”, Neşe Erdok “*Savaş'ın Portresi*” adlı portre resim çalışmalarını yapmıştır. **(Resim 155)** **(Resim 156)** Bunların yanı sıra Bubi, 1998 yılında “*Eli Hayon*” adlı portre resim çalışmasını yapmıştır. **(Resim 157)**





**Resim 155.** Bubi, "Hüsnü İyidoğan", 1997,  
Tuval Üzerine Akrilik, 50 x 40 cm.



**Resim 156.** Neşe Erdok, "Savaş'ın Portresi", 1997,  
T.Ü.Y.B., 174 x 124 cm.



**Resim 157.** Bubi, "Eli Hayon", 1998, Kağıt Üzerine  
Kurşun Kalem, Eli Hayon Koleksiyonu, 30 x 22 cm.



**Resim 158.** Julian Opie, "Gary, popstar", 1998-99,  
Bilgisayar Çıktısı, 24 x 21 inc.

Julian Opie, teknolojinin sunduğu olanaklardan bilgisayarı kullanarak portre çalışmaları yapmış sanatçılardan biridir (**Resim 158**). Sanatçı, portre çalışmalarını yaparken öncelikle herhangi bir fotoğrafı bilgisayarda tarar, ardından taradığı fotoğrafı bilgisayar programları ile düzenler ve şekillendirir. Sonuçta ortaya bireyi tanımlayan etkileyici bir çalışma çıkar. Sanatçının yaptığı çoğu çalışma arasında ünlü kişiler de bulunmaktadır, fakat bu kişiler halk tarafından tanınmamaktadır. Opie, çalışmalarında kişilerin sadece ilk isimlerini kullanmaktadır. Böylece, kişilerin statüsünü ortadan kaldırarak, onları “insan” kimliği ile tanımlamış ve o kişileri sıradanlaştırmış olur.

Nisan 1999 tarihinde “*Yapı ve Kredi Kültür Yayıncılık*” 1900’lerden günümüze yüz yıllık bir süreçten farklı bakış açılarından kesitlerin sunulduğu “*Sanatçı Portreleri*” isimli önemli bir sergi gerçekleşmiştir. Bu sergide Alattin Aksoy’un, “*Üç Arkadaş*”, Neşe Erdok’un “*Beşli Figür Grubu*”, Nuri İyem’in “*Bedri Rahmi*”, Komet’in “*Burhan’a Veda*”, İbrahim Çallı’nın “*Ahmet Refik*”, Sabri Berkel’in “*Şinasi*”, Ömer Kaleşi’nin “*Mehmet Akif*”, Abidin Dino’nun “*Aşık Veysel*”, Zeki Kocamemi ve Hale Asaf’ın “*İsmail Hakkı Oygur*” isimli çalışmaları ve daha birçok çalışma sergilenmiştir. Serginin sunuş yazısında Mehmet Ergüven’in şu cümleleri yer almaktadır:

*“Gerçekte modele sadakat ilkesi ne denli güçlü olursa olsun, her resim (portre) modelden önce ressama ışık tutar. Bir başka deyişle, izleyici resmedilene değil, doğrudan ya da dolaylı, evvela ressamın nasıl gördüğünü görür burada.”...*

*“...Apaçık: Ressamın çizdiği portre söz diliyle aktarılabilir olanı aşır, içeriğini kendi bilinç niteliğimize göre belirleyebileceğimiz görüntüye fırsat verdiği sürece bizim için bir anlam taşımaktadır.*

*Portrede ressamı görmeyen, resmedilene boşuna arar; resmedilen hiçbir zaman ressamın bireysel izleniminden başka bir şey değildir çünkü – ünlü isimlerin portrelerine gelince, izleyiciye hazırlanmış en mükemmel tuzaktır bu.”<sup>185</sup>*

Kanadalı bir iletişim kuramcısı olan Marshall McLuhan, sanatçıyı sabahın “çiyleri”ne benzetmektedir. Ona göre sanatçı, bir toplumun kültürünün başına gelebilecek olan bir takım olaylara karşı, o topluma bir “uyarı” gönderebilen kişidir.

---

<sup>185</sup> Haşim Nur Gürel ve Diğerleri, “Sanatçı portreleri” sergisi ve yine “Catalogue Raisonne” konusu..., *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, 39, (Mayıs/Ağustos 1999), s. 38.

1950'li yıllardan itibaren Türkiye Resim sanatında bir takım değişimler yaşanmaya başlamıştır. Bu değişimin ismine *Soyut Sanat* denilmektedir. Soyut Sanatın tarihsel gelişimi düşünüldüğünde her zaman olduğu gibi Batı toplumunun sanata yaklaşımına bir göz atılması gerekmektedir. Bunun sebebi Soyut Sanatın Batı sanatında 1910'lu yıllarda gelişmeye başlamasıdır. Bu bağlamda düşünüldüğünde araştırmanın bu bölümünde ve önceki bölümlerinde Türk Resim Sanatının Batı sanatı ile karşılaştırıldığı ve bu karşılaştırmanın öncelikle Batı sanatından alınan örneklerle başladığı görülmektedir. Yukarıda belirtilen açıklamalar bu durumun nedenini ifade etmektedir.

Araştırmanın bu bölümüne Batı sanatından ilgili dönemle ilgili bir takım açıklamalarla başlanmış, ardından tarihsel bir sıra gözetilerek Ferruh Başağa'nın çalışmaları incelenmiştir. Sanatçı, *nonfigüratif/soyut* sanat üslubunu benimsemiş ve bu üslubu çalışmalarında uygulamıştır. Sanatçının "*Kırmızı Portre*" adlı çalışmasına bakıldığında üslubu net bir biçimde görülmektedir. Bu portre çalışmasında yüz belli parçalara renkler aracılığı ile ayrılmış ve hem bir karakter çözümlenmesi hemde bir üslup değişimi olduğu açık bir biçimde görülür. Bu nedenle araştırmanın bu bölümü kapsamında Ferruh Başağa'nın çalışmalarının incelenmesinin gerekli olduğu düşünülmüştür. Bilindiği gibi soyut sanat, herhangi bir doğa betimlemesinden yola çıkmamaktadır. *Soyut Sanat* resim düzleminde renk ve şekillerle oluşturulan bir düzenlemedir.

1960'lı yıllara doğru gelindiğinde Türk toplumunda birtakım değişimler yaşanmaya başladığı görülür. Bu değişimin toplumda meydana getirdiği ve Türk Resim Sanatını toplumsal bağlamda etkileyen bir durum olduğu söylenebilir. Türk toplumunda meydana gelen değişimlerin sanatın yapısını nasıl etkilediği ve bu etkilenmenin portre resim türünde ne tür bir değişime neden olduğunu açıklayabilmek için dönem sanatçılarından Neşe Erdok ve Nuri İyem çalışmaları incelenmiştir.

Neşe Erdok, çalışmalarında çoğunlukla kendi portresini kullanmış, çalışmalarında yaşadığı dönem toplumunun genellikle içinde bulunduğu durum nedeni ile hüznü anını yansıtmış olan bir sanatçıdır. Sanatçı çalışmalarını *toplumcu-eleştirel-gerçeklik* anlayış doğrultusunda yapmıştır. Sanatçı, portre olgusunu figür ile birlikte bir bütün olarak ele almış, elleri ve ayakları genellikle oldukça büyük yaparak oluşan zıtlık sayesinde portrenin görünür kılmaya çalışmıştır.



Sanatçı, yaşadığı toplumda üzerine düşen sorumluluğu yerine getirdiğini ve bir resim emekçisi olduğunu “Tanık” adlı portre resim çalışmasında vurgulamıştır.

Nuri İyem, yaşadığı dönemde köyden kente göçün meydana getirdiği yoksulluk durumunu kadının gözleri aracılığı ile aktarmaya çalışmıştır. Bunu arka mekanda gece kodu manzarasını kullanarak, ön planda Anadolu'nun toplumsal yapısını kadının gözleri aracılığı ile anlatarak sağlamıştır. İyem'in resimlerinde kadının gözlerinin dönemin toplumsal yapısını anlatmak için kullanıldığı söylenebilir.

Sonuç olarak 1914 yılından bu bölüme kadar olan süreçte, sanatçıların başlangıçta Avrupa'da aldıkları eğitim doğrultusunda çalışmalar yaptıkları, ancak 1960'lı yıllara doğru Türk toplumunda yaşanan birtakım değişimler doğrultusunda Batı sanatına yönelmek yerine kendilerince bir arayış içine girdikleri ve kendilerine has bir üslup geliştirerek, toplumunun yapısını portre resim çalışmaları aracılığı ile aktarmaya başladıkları görülmektedir. 1960'lı yıllardan itibaren Türk toplumunda “sanat toplum içindir” anlayışı çerçevesinde yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Sanatçının yaşadığı toplumdan etkilenen ve çalışmalarını içinde bulunduğu koşullar çerçevesinde yaptığı düşünülürse, ortaya çıkan yapının toplumun bir ürünü olarak topluma sunulduğu söylenebilir. 1914 Çallı Kuşağından 2000'li yıllara kadar olan süreçte, başlangıçta, bir takım sanatsal yaklaşımların tam anlamıyla özümsemediği ancak, geçen zaman süreci içerisinde yaşanan durumlardan dolayı Türk Resim Sanatının toplumsal yapı ile bağlantılı olarak yeni ve kendine has bir üslup geliştirerek bu doğrultuda çalışmalar yaptığı anlaşılmaktadır. Bu durumun en somut örnekleri arasında, yaşadığı dönem içinde “ben” kavramını sorgulayan ve bir sanatçı olarak yaşadığı topluma karşı belli sorumluluklarının olduğunu bilen ve bu sorumlulukları yerine getirmeye çalışan bir sanatçı mesajı veren Neşe Erdok ve Anadolu'nun içinde bulunduğu durumu kadının gözleri aracılığı ile aktarmaya çalışan Nuri İyem gösterilebilir.

## 5. BÖLÜM

### 2000'DEN GÜNÜMÜZ'E TÜRK RESİM SANATINDA PORTRÉ

Her üslup belli bir tarih, dönem ya da zamanın ürünüdür. Bu zaman birimi 3-5 yılla sınırlı olabileceği gibi 100 yıl ya da çok daha uzun bir dönemi kapsayabilir. Aslına bakılırsa bu süre eskiden 100 yıl kadar ya da daha fazla olabilirdi, günümüzde 3-5, bilemediniz 15-20 yılla sınırlıdır, demek daha doğru olacaktır. Önemli olan sürenin uzunluğu ya da kısalığı değil, bu süre içinde genel bir eğilimi belirleyen üslupsal özelliklerin olup olmadığı ya da ne olduklarıdır.<sup>186</sup>

Ortaya çıkan üslubun özelliğinin olup olmaması ya da ne olduğunun bilinmesinin sorunsallarının yanı sıra o üslubun bireyselliği sorusu ile karşılaşılır. Bir üslubun bireyselliği, ortaya çıkan çalışmanın başka bir ifade ile beğenilmesi amaçlanan nesnenin, onu “sanat” yapan özelliğidir. Ancak, ortaya çıkan nesnenin “sanat” olması tarihten, zamandan ya da bölgeden bağımsız değildir. Ortaya çıkan nesne, içinde bulunduğu zaman ve coğrafi bölgenin bir parçasıdır. Nesnenin üslubu ya biçimseldir ya da içerikseldir.

Ünlü sanat yazarı Herbert Read bu konuyla ilgili düşüncelerini şu cümleler ile dile getirmiştir: Zihinsel bir yaklaşıma dayanan biçimcilik ağırlıklı anlayış ideal güzelliği ve katışıksız bir görsel hazzı üretmeyi amaçlar. Buna karşılık duygusal ifadeye dayanan içerik ve insan sorunları ağırlıklı anlayış ise, benzer duygunun iletişimini ya da bir diğer deyişle yaşanan bir duygunun paylaşılmasını öngörür.<sup>187</sup>

Read'in bahsettiği bu durum Türk resim sanatında 1930'lu yıllarda görülmeye başlamıştır. 1940'lı yıllara gelindiğinde D Grubu ile bir biçimselliğe doğru gidildiği bilinmektedir. 1955-70 arası dönemde de soyut bir anlayış hakim olmuştur. Türk resim sanatı Batı uygarlığının etkisi altında kalmış ve Batı'dan Türk resmine empoze edilmiş olduğundan dolayı yapay kalmıştır. D Grubu'nun ardından ortaya çıkan Yeniler Grubu, D Grubunun sanat anlayışına karşı çıkmış ve toplumsal bir anlam

<sup>186</sup> Kemal İskender ve Diğerleri, *Sanat Çevresi*, 149, 1991, s. 20.

<sup>187</sup> İskender ve Diğerleri, *Sanat Çevresi*, s. 20.

taşıyan işler üretmeyi tercih etmiştir. Fakat 1950'lerin ortalarından itibaren başlayan soyut sanat anlayışına karşı duramamışlardır.

Günümüz Türk Resim sanatına bakıldığında, geçmişten bugüne büyük bir gelişim yaşandığı görülür. Bugüne kadar birçok akım, üslup ve eğilimler ortaya çıkmıştır. Bu akım, üslup ve eğilimler uzun yıllar sanat tarihinde etkili olmuştur. Günümüze gelindiğinde, sanatsal oluşumların kısa dönemlerde ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir.

Sanatçı, toplumda yaşanan olaylara oldukça duyarlı olan bir varlıktır. Günlük hayatta çeşitli olaylar yaşanmaktadır. Dünyanın çeşitli yerlerinde meydana gelen olay ve durumlar televizyon ve gazete haberlerinden öğrenilmektedir. Bazı insanlar yaşanan durumları yalnızca okur, bazıları ise yaşanan durumlarla empati kurmayı seçer. Kimi insan empati kurar, kimi ise bu durumları hissetmenin yanı sıra ifade eder. Dünyada yaşanan bir takım olumlu ya da olumsuz olayları ifade etme gereği duyan kişiler sanatçılardır. Sanatçılar, hissettiklerini somut bir hale getirerek toplumun diğer kesimine yaşananları başka bir açıdan sunarlar.

Günümüzde bunu yapan sanatçılardan biri Arzu Başaran'dır. Sanatçı, 1963 yılında İstanbul'da doğmuştur. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun olmuştur. Başaran, el yapımı kağıt üzerine yaptığı portre resim çalışmaları ile tanınmaktadır.

El yapımı kağıt üzerine yaptığı portre resim çalışmaları ile tanınan Arzu Başaran'ın sanat yaşamının başlarında yaptığı çalışmalara bakıldığında, sanatçının çalışmalarında kahverenginin tonlarının hakim olduğu ve yapılan portre resmin belirgin olduğu çalışmaların figüratif soyut bir anlayışla yapıldığı görülmektedir. Sanatçının önceki yıllara oranla 2000'li yıllara gelindiğinde, portre resim çalışmalarına ağırlık verdiği söylenebilir. A. Başaran'ın, yaptığı otoportre çalışmalarında resmin arka planını belirsiz bir doku ile doldurarak, izleyenin bakışını doğrudan portreye odaklamaya çalıştığı düşünülebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, onun, portre resim çalışmaları ile Doğu toplumundaki "bakış" ve "nazar" gibi olguları sorgulamaya çalıştığı söylenebilir.

Sanatçı 2000 yılında Galeri Apel'de 16. Kişisel sergisini açmıştır. Sanatçının bu sergide yer alan çalışmaları, *yer yer silinmiş, kazınmış, örtülü 'yüzlerden' oluşmaktadır. Serginin çıkış noktası 'hafıza' ve 'hatırlatma'. Başaran'ın kendi*

*yüzünden yola çıkarak oluşturduğu resimlerinde, hatırlatırken sorguladığı aşamalar; hafızayı aralamak, üstünü örtmek ve gizlemektir.*<sup>188</sup> **(Resim 159) (Resim 160) (Resim 161)**



**Resim 159.** Arzu Başaran.

---

<sup>188</sup> *Galeri Apel*, 2000, <http://www.galleryapel.com/go.php?page=sergi&sergiid=43>



**Resim 160.** Arzu Başaran.



**Resim 161.** Arzu Başaran.

Başaran, “Belleğe ve Zamana Ziyaretler” isimli sergisinde yer yer üstü kapatılmış, kazınmış, şekli bozulmuş, muğlak ifadeli otoportrelerinden oluşan çalışmalar yapmış ve bu portre resimlerinde ev yapımı malzemeler kullanmıştır. Bu portreler kimi zaman kazınarak yapılmış ve geri dönüşlerle insan suretinin kimliği ve hafızayı yansıtması için anonimleştirilmiştir. Kullanılan malzemelerin yer yer kazınmasının unutulmaya çalışan anıların ayrıntılı biçimde yüzeye çıkmasını sağlayarak portreyi netleştirdiği söylenebilir.

Başaran, 2000 yılında Galeri Apel’de açtığı kişisel sergide yakın çevresinde bulunan kişilerin portrelerini resmedip sergilemiş, aynı sergi salonunun ikinci bölümünde kağıt malzeme üzerine çocuk ve kadın giysileri işleyerek bir düzenleme meydana getirmiştir. Sanatçının bu sergisinin konusunu kadın kimliği ve bellek kavramları oluşturmaktadır.

Sanatçı, çalışmaları ile ilgili olarak “bugüne kadar yaptıklarımın hareket noktası insan ve insanın durumları oldu. Zaman geçtikçe, yaşadığım coğrafyanın bazen kimlik sorunlarına, hafızayı merkeze koyarak, unutmak ve hatırlamak üzerine odaklandım. Kaybedilen yüzleri, dokular ve katmanlar aracılığı ile yeniden oluşturdum. Bazen de güçlünün güçsüz üzerindeki eşitsiz ve haksız şiddetini, baskısını, çocuk ve ergen yüzleri üzerinden göstermeyi seçtim”<sup>189</sup> demiştir.

Amerikalı bir antropolog olan Edmund Carpentar, Avustralya’nın kuzeyinde yer alan Yeni Gine Adası’nda yaşayan kabile üyelerine vesikalık fotoğraflarını hediye etmiş, fotoğraflarını o güne kadar hiç görmemiş olan kabile halkı, kendi yüzlerini tanımamıştır. Tarihte farklı coğrafyalarda bu durumun farklı örnekleri görülmüştür. Bu doğrultuda Arzu Başaran’ın küçük ve büyük boyutlu tuvaler üzerine alçı, mermer tozu, akrilik ve mürekkep gibi farklı malzemeler kullanarak deneysel bir şekilde yaptığı otoportre resimlerinin, anlaşılması zor fakat aynı zamanda resimsel bir ifade aracı olarak düşünüldüğünde, oldukça ruhsal bir boyutta olduğu söylenebilir. Arzu Başaran’ın portre resimleri, sanatçının içsel bir keşif sürecinin dışavurumu olarak ressamın öznel dünyasının kapılarını aralamaktadır.<sup>190</sup>

Arzu Başaran’ın portre çalışmalarında, sanatçının kendine tuttuğu aynalarda izleyicinin bakışının önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Sanatçının portre resim

<sup>189</sup> Arzu Başaran & Ruth Biller “Transfigurative” Resim Sergisi, (t.y.) [http://www.cadedergisi.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=117&Itemid=310](http://www.cadedergisi.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=117&Itemid=310)

<sup>190</sup> Ahu Antmen, Arzu Başaran: Kendi Yüzünün Ötesine Uzanan Oto-Portreler, İstanbul, (Kasım 2000), <http://www.lightmillennium.org/spring01/turkish/abasaran.html>

çalışmaları belirsizliği ve mistik renk ve dokusu ile izleyiciyi kendi kimliğinin arayışına itmektedir. Bu nedenle Başaran'ın portre resim çalışmalarının izleyicide duygusal bir tepki uyandırdığı ve kişileri hipnotize ettiği söylenebilir. Başaran'ın portre resimlerinin, izleyiciyi etkilemenin dışında onları korkutan bir atmosfere de sahip oldukları düşünülebilir.

İnsan yaşadığı sürece yüzü bir değişime uğramaktadır. Bu durum kaçınılmazdır. İnsanın yüzündeki değişim sürekli devam eder. Başaran'ın portre resim çalışmalarına bakıldığında, tıpkı gerçekte insan yüzünde olduğu gibi, bir değişim olduğu görülmektedir. Sanatçının portre resim çalışmalarında bir bitmemişlik durumu vardır. Sanatçının, bitmemişlik duygusu ile yüzünü zamana gömdüğü ve zamanla beliren imgede kendini bulduğu söylenebilir.



**Resim 162.** Yue Minjun, "Memory II", 2000, T.Ü.Y.B.

Çağdaş sanatın Asyalı sanatçılarından Yue Minjun 2000 yılında "Memory-2" (**Resim 162**) adlı çalışmayı yapmıştır. Sanatçı, bu çalışmada kendini neredeyse



çenesi çıkacak ölçüde gülerken resmetmiştir. Minjun, Pekin’de yaşanan toplumsal bir takım olaylara tanık olmuş, yaşananların ardından ruh halinin değiştiğini ve gerçek olan ile ideal olan durum arasındaki büyük farklılığı fark etmiş ve bu durumun sonucunda kendisi ile bir hesaplaşmaya girmiştir. Sanatçı, kendi içinde yaşadığı süreçte sanatsal tanımını bulmak için çaba göstermeye başlamış ve bu doğrultuda kendi yüzünden yola çıkarak, hislerini en iyi şekilde ifade edebileceği bir üslup geliştirmeye çalışmıştır. Bunların Yue Minjun’in kendini abartılı bir halde gülerken resmettiği çalışmalarının başlama noktası olduğu söylenebilir. Sanatçı, gülmenin her zaman mutluluk anlamına gelmediğini belirtmek istemektedir.

Yue Minjun’a göre, resimlerinde yer alan bu abartılı gülümseme, hem söz konusu afişlerin, hem de bir otoportre olmaları bakımından kendisinin birer parodisi niteliğindedir.<sup>191</sup>

Alp Tamer Ulukılıç, 2004 yılında ‘Takas Portreleri’ isimli bir sergi açmıştır. Bu sergideki çalışmalar, sanatçının özyaşamöyküsel objelerle harmanladığı, her biri birer bilmeceye dönüşen isimleriyle kendi kendine katlanan bu portreler (takas portreleri) ressamın değil, ‘hikaye’nin denetiminde oluşmuş, bir anlamda kendi kendini var etmiştir. Eski fotoğrafların ve bilgilerin yapıtları çoğalttığına değinen sanatçı, bulunduğu obje ve fotoğraflarla, kendisini nereye götüreceğini bilemediği bir yolculuğa da tanıklık ettiğini anlatıyor: “Tüm birikintileri ezip, biçip işledikten sonra, bana kalan tek bir kelime oldu; kederdi bu. Tarlada hasat eder gibi, bu bir şekilde eski resimlerdeki duyguyla örtüştü. Resim duygumu oluşturan dilin nereden beslendiğini anlama fırsatı buldum. Bir iyileştirme, arınma, iç hesaplaşma süreciydi, bana birçok şey kazandırdı. Buradaki, benzer ötekilere ulaşma, onlarla hayali bir aşiret kurma çabası. Bu resimler, deşifre edilecek kadar büyük değil; ama röntgenlenecek kadar da küçük değiller”<sup>192</sup>sözleri ile portre resim çalışmalarına bir açıklama getirmiştir.

A.T. Ulukılıç 2004 yılında “Takas Resimleri” isimli bir sergi açmıştır. Bu sergide yer alan portre resimleri mübadeleden arta kalan yüzler olup, sanatçının ‘yağmalanmış bellek’ olarak isimlendirilen çalışmalarında ‘keder’in betimlendiği söylenebilir.<sup>193</sup> **(Resim 163) (Resim 164) (Resim 165)**

<sup>191</sup> Kemal İz ve Diğerleri, “Çağdaş Sanatın Asyalı Ustaları”, *Artam Global Art & Design*, 29, 2014, s. 92.

<sup>192</sup> Evrim Altuğ, Sürgün Yürekların Kederi, 2004, <http://www.radikal.com.tr/haber.php>

?haberno=107049

<sup>193</sup> Altuğ, Sürgün Yürekların Kederi.



**Resim 163.** Alp Tamer Ulukılıç, 2004, Tuval Üzerine Akrilik, 40 x 40 cm.



**Resim 164.** Alp Tamer Ulukılıç, 2004, Tuval Üzerine Akrilik, 40 x 40 cm.



**Resim 165.** Alp Tamer Ulukılıç, 2004, Tuval Üzerine Akrilik, 40 x 40 cm.

Ulukılıç'ın "Takas Portreleri"ne bakıldığında, akla Francis Bacon'un portre resim çalışmaları gelmektedir.



**Resim 166.** Francis Bacon, 1965.

Bacon: “İmaj, resmin güzelliğinden daha önemlidir. Kendimi bir imaj yaratıcısı olarak görüyorum, bana geldikleri için kendimi şanslı sayıyorum. Ben, ressamdan ziyade kendimi rastlantı sonucu, o imajları yaratan bir medyum olarak görüyorum”. “Kendi tarzımda tekim. Resmimde yetenekten ziyade, alımlamacılığım önde gelir”<sup>194</sup> diyerek düşüncelerini ifade etmiştir. **(Resim 166)**



**Resim 167.** Arzu Başaran, Kağıt Üzerine Suluboya-Mürekkep, Detay, 260 x 400 cm.

Arzu Başaran ise 2005 yılında İstanbul’da açtığı “İhlal” isimli sergide gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinde yer alan çocuk portrelerini resmetmiştir. Sanatçının yaptığı bu portre resimlerdeki çocuklar kimliksizleştirilerek resmedilmiştir. Arzu Başaran’ın, “İhlal” adlı sergisinde bedenın nesneleşmesi sorunu üzerinde odaklandığı söylenebilir. **(Resim 167) (Resim 168) (Resim 169)**

<sup>194</sup> Nelly Güler ve Diğerleri, *Sanatsanat*, 2, 2004, s. 5.



**Resim 168.** Arzu Başaran, Kağıt Üzerine Suluboya-Mürekkep, (3 Adet), 75 x 120 cm.



**Resim 169.** Arzu Başaran, Kağıt Üzerine Suluboya-Mürekkep, 15 x 21 cm.

Başaran, çalışmalarında el yapımı kağıtlar kullanmış ya da günümüzde dokulara ulaşabilmek için bir çok malzemeyi birlikte kullanarak, dokulu ve farklı yüzeyler elde etmiş bir sanatçıdır.

Başaran, 2010 yılında Pınar Sözer ile 2005 yılında açtığı “ihlal” isimli kişisel sergisi üzerine bir röportaj yapmış, Pınar Sözer, Başaran’a “çalışmalarınızın ana öğesini insan oluşturuyor. Resimlerinizde konu ettiğiniz insanlar ile düşünsel anlamda nasıl bir tanışma ve iletişim kurma süreci yaşıyorsunuz? Örneğin İhlal sergisinde konu ettiğiniz üçüncü sayfa haberlerindeki çocukların yüzlerinde sizi çeken ne oldu ve daha sonrasında anlama ve aktarma süreciniz nasıl gelişti?” sorusunu yöneltmiş Başaran, bu soruyu şu sözler ile cevaplamıştır: ‘ihlal’ sergisi öncesinde, 3 yıl kadar gazetelerin bu haberleri nasıl sunduğuna biraz daha yaklaştım. Sıradan hayatlara ait trajik haberlerin hep aynı formatta ve hep aynı

vesikalık fotoğraflarla ezberlenmiş olarak sunulduğunu fark etmişim, içi boşaltılan bir aynılık söz konusuydu. ...Ben önce bu fotoğrafları toplamaya başladım. Vesikalık olanlara ait haberler çoğunlukla ölüm ilanları gibiydi. Kayıplar da vardı tabii. Bütün vesikalık fotoğrafları bir sınıf halinde sergiledim 4 x 5 metre bir duvarda. Bir de yüzü olamayan bedenler vardı, onlar hem çocuk hem ergen bedenleriydi, onlar da gazetelerin sayfalarını farklı nedenlerle süslüyorlardı. Gövdelerinin duruşuydu benim vurgulamak istediğim. Onlar yaşadıkları için yüzleri sansürlenmişti ama gövdeler öyle değildi aslında...”<sup>195</sup>

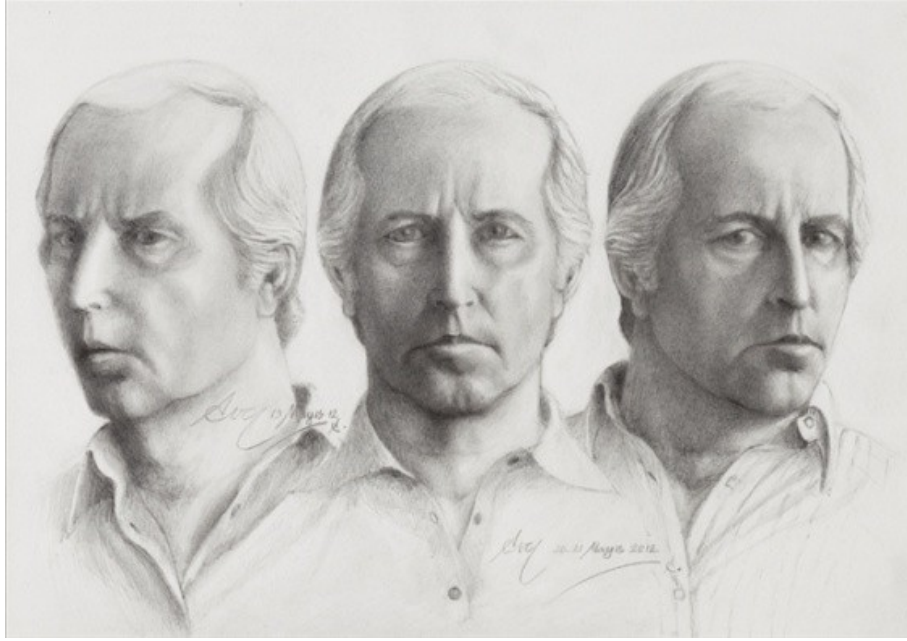
Sözer, Başaran'ın bu cevabının ardından ona “anladığım kadarıyla stilinizi, tekniğinizi ve hayata bakış açınızı son 10 yıl öncesine göre daha sağlam oturtmuş olduğunuzu ifade ediyorsunuz. Bundan 10 sene öncesine gittiğimizde ise bu zamanın tam otoportre çalışmalarınıza denk geldiğini görüyoruz. Buradan yola çıkarak otoportre çalışmalarınız sizin için sadece kendinizi ifade etme biçimi değil, aynı zamanda kendinizi anlama ve tanıma süreci olduğunu söyleyebilir miyiz?” sorusunu yönelmiş, Başaran, bu soruyu “otoportreler kendi yüzümden yola çıkıp kaybolan, sonunda anonimleşen, yani herkes olan bir belirsizliğe dönüştü. Hafıza ve kimlik sorununun etrafında dolaştığım birkaç sergi hazırladım. Yüzün, katmanlar ve dokular arasında sıkışmış, kaybolmuş haline odaklanmışım o süreçte. Bazen üstünü örterek bazen de kazıyarak oluşturdum resimleri. Belki de kendimden uzaklaşmaya ve kopmaya, başka kimliklere bakmaya böylece başladım sanırım”<sup>196</sup>diyerek cevaplamıştır.

---

<sup>195</sup> Pınar Sözer, *Boğaziçi'nde “Çağdaş Sanat” Röportaj Dizisi*, 2010, <http://istanbulmuseum.org/artists/arzu%20basaran.html>

<sup>196</sup> Sözer, *Boğaziçi'nde “Çağdaş Sanat” Röportaj Dizisi*.





**Resim 170.** İsmail Avcı, "Otoportre", 2012, Kağıt Üzerine Karakalem.

1960 sonrası Türk figür resminde eserler vermiş olan İsmail Avcı portre üzerine: *"En iyi pozu ressamın kendisi, istediği şekilde ve sürede verir. Ressam otoportresini yaparken istediği ifadeyi ve vurguyu yapabilir... Sanatçı kalıcı olmak ister, kendisini tespit etme ihtiyacı duyar. Kendini ispatlamaya uğraşır. Ressamın kontrolünde olan otoportre, sanatçıya istediği sonucu alabilme şansı verir. Ruhunu katarak yaptığı resminde hiç fark etmediği bir yönünü de yakalayabilir. Portrede ana amaç ruh halini tespit etmek, ifade etmektir... Resmin temeli de, duvarı da, çatısı da desendir. Desen resimdir..."*<sup>197</sup> demiştir. **(Resim 170)**

Sanatçının "otoportre" adlı desen çalışmasına bakıldığında, çalışmada sanatçının aslı ile sureti arasındaki farkı en aza indirmeye çalıştığı söylenebilir. Bu doğrultuda sanatçının, kendi fizyonomisini bulma çabasında olduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra İ. Avcı'nın "otoportre" adlı çalışmayı aynadan bakarak yaptığı anlaşılmaktadır. Sanatçının, bu yaklaşımı ile resmi yaptığı an'daki ruhsal durumunu çalışmaya aktararak sanatçı kimliğini vurgulamaya çalıştığı düşünülebilir. Sanatçının portre resim çalışmalarının dışında peyzaj, figüratif kompozisyonlar, çeşitli evcil hayvan resimleri ve nü konulu çalışmaları da bulunmaktadır.

Çin'li bir sanatçı olan Yue Minjun gibi diğer Çin'li sanatçı Zeng Fanzhi de yaşadığı dönemdeki toplumsal olayları resimleri yoluyla aktarmayı seçmiş olan bir

<sup>197</sup> Demirbulak, s. 158.



sanatçıdır. Minjun, 2008 yılında “Otoportre” adlı bir çalışma yapmıştır. Sanatçının, bu çalışma dışında 2000 ve 2001 yıllarında yaptığı “Mask Series” adlı çalışmaları bilinmektedir. Sanatçı bu serisinde, modern insanın muzdarip olduğunu düşündüğü yabancılaşma ve yalıtılmışlık duygularını tuvale aktarmaya yönelmiş, büyük boyutlarda ellere sahip figürler, grotesk yaklaşım, bedenler üzerinden değil; figürlerin yüzlerini gizleyen maskeler üzerinden ifade edilmeye çalışılmıştır. Çoğunda, Çin’de halen kullanılmakta olan “Hong Lingjin” adındaki kırmızı fularlardan takan maskeli figürlerin yer aldığı resimler üzerinden Fanzhi, arkalarında ne tür yüzler sakladıkları bilinmeyen maskelerin açık ettiği bir tür samimiyetsizliği yansıtmıştır.<sup>198</sup>



**Resim 171.** Eşref Yıldırım, “Şah”, 2012, T.Ü.Y.B., 116 x 78 cm.

Mimar Sinan Üniversitesi Mezunu Eşref Yıldırım’ın, 2012 yılında açtığı “*Hiç Kimsenin Ölümü*” adlı sergisinde; sıradan insanların, sıra dışı ölüm hikayelerinden yola çıkarak yapılmış eserleri yer almaktadır. Sergi, dönüşüm kavramını araçsallaştırmış, kavram, biçim ve malzeme arasında alternatif ilişkiler kurgulayarak

<sup>198</sup> Kemal İz ve Diğerleri, “Çağdaş Sanatın Asyalı Ustaları”, s. 93-94.

yeni tanımlar ortaya çıkarmıştır. Eserlerinde gazeteyi de fiziksel olarak kullanarak, tuval ve gazete kağıdı arasındaki karşıtlığı kullanmıştır. **(Resim 171)**



**Resim 172.** İrfan Önürmen, "Bakış Serisi", 2012, 198 x 136 cm.

Çeşitli formlarda, çağdaş medyanın objektifinden görüldüğü şekliyle, kişisel ve kamusal tecrübe arasındaki ilişkileri ve çelişkileri açığa çıkaran İrfan Önürmen, Radyo televizyon yayınlarında ve diğer bilgi kanallarının kullandığı görsel dil ile sanatçı, gerçek ve temsili arasındaki uyumsuzluğu ortaya çıkarmak için estetiğin yapısal çözümlemesini yapmaktadır. Sanatçı, 2012 yılında açtığı "Bakış Serisi 19" adlı kişisel sergisinde, medyanın, insan tecrübesi ve onun görsel temsiline etkisine işaret eden kolajlar, resimler ve gazeteden heykeller ile oluşturduğu kişisel bir sergi açmıştır...Sanatçı, "Bakış" serisinde, kimlikleri kurgusal olan, internette görülen karakterlerden etkilenerek, birbirine benzeyen figürleri tasvir etmektedir. Tül katmanlarından yapılmış bu figürler, malzemenin dokusu sayesinde piksel

kompozisyonlarını anımsatan, hafifçe renklendirilmiş portrelerden oluşmaktadır..<sup>199</sup>  
**(Resim 172) (Resim 173)**



**Resim 173.** Irfan Önürmen, "Bakış Serisi", 2012, 198 x 130 cm.

---

<sup>199</sup> *Artam Global Art & Design*, "Bir Sanatçı, Bir Eser", ( Haziran-Ağustos 2012), s. 105.



**Resim 174.** Gottfried Helnwein.

Gottfried Helnwein, XXI. yüzyılda var olan ırk ayrımını ve soykırımı sanatı aracılığı ile yansıtmaya çalışan Avusturya-İrlanda'lı bir ressam ve fotoğraf sanatçısıdır. Portreleri ile tüm dünyada tanınmış sanatçılardan biridir. "Nazi soykırımından sonra oluşan yozlaşmış neslin, saflığını yitirmiş çocukların resimlerini kimi zaman onların yaralı yüzlerini çizerek kimi zaman da bandajlayarak açığa çıkarmaktadır. Birçok ünlünün portresinin yanı sıra çığlık atma ögesini kullanan Helnwein'in kendi portresi birçok yere kapak olmuştur (**Resim 174**). Bunlardan en önemlisi de "Scorpions"un albüm kapağıdır... Avusturya'da sokaklarda kocaman çocuk resimlerinin olduğu sergileri, köprülerde, yollarda asılı Helnwein resimleri görülürse şaşırılmamalıdır. Çünkü Helnwein hayatın içindedir ve sanatını insanlara hayatın gerçeğini göstermek için icra etmektedir. Sıradan ve basit şeylerin yerine gerçek ama çoğu zaman da korkutucu öğeleri gözler önüne sermekten hiç çekinmemiştir.<sup>200</sup> (**Resim 175**) Sanatçı, 2013 yılında Vienna Albertina Museum'da bir retrospectif sergisi açmıştır.

<sup>200</sup> Gottfried Helnwein- Gerçek Bir Savaşçı, 1 Kasım 2002, [http://www.helnwein.com/press/internet/article\\_1570-GOTTFRIED-HELNWEIN-GEREK-BR-SAVAI?s=610&sg=92](http://www.helnwein.com/press/internet/article_1570-GOTTFRIED-HELNWEIN-GEREK-BR-SAVAI?s=610&sg=92)



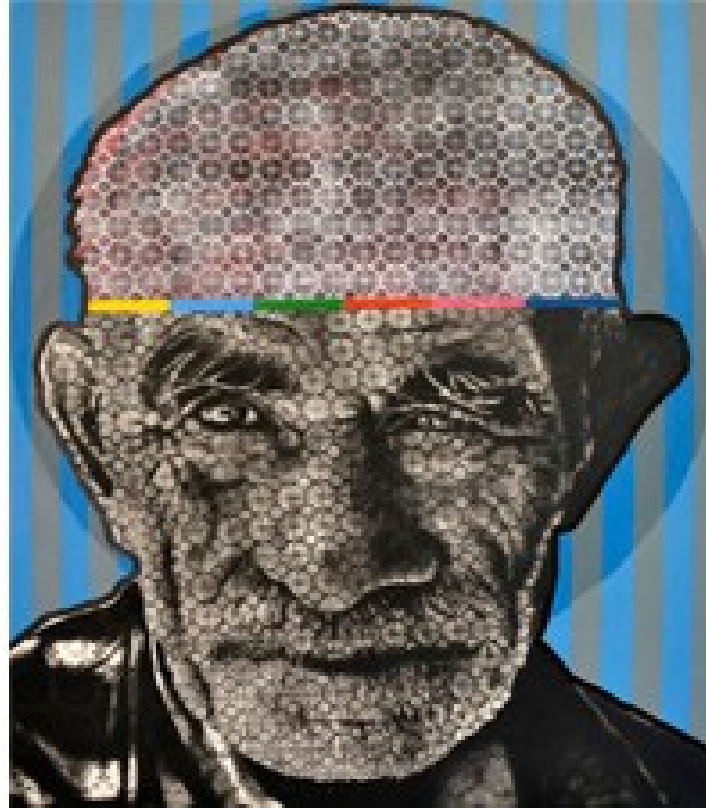
**Resim 175.** Gottfried Helnwein.



**Resim 176.** Kadir Akyol, 2012.



Günümüzde portre resim alanında çalışmalar yapan bir diğer isim 2013 yılında “yılın genç ressamı” ünvanını almış olan Kadir Akyol’dur. Sanatçı, 2009 yılı ve öncesinde soyut eğilimli resimler yapmıştır. Akyol, 2012 yılında sanatında farklı bir yola girmiş ve foto-gerçekçi tarzda işler üretmeye başlamıştır. Sanatçının fotoğrafı sorguladığı ve flu bir fotoğraf etkisi ile gerçekleştirdiği resimleri, nostaljik bir görünüme dönük ve ince tül perdenin arkasından görülüyor gibidir. Zamanda bir an’da dondurulan fotoğraftaki görüntüler, insanların genelde mutlu an’larına aittir. Sanatçının bir tül perdesinin arkasından görünür kılarak yaptığı ilk portre resim çalışması, dedesinin fotoğrafından yola çıkarak yaptığı resimdir. Akyol’un bu çalışması ve bu anlayış (tül ile) ile yaptığı tüm portre resim çalışmalarında, portrenin, çizgi formu kullanılarak yapılan bir arka fon üzerine konumlandırıldığı görülmektedir.<sup>201</sup> (Resim 176) (Resim 177)



**Resim 177.** Kadir Akyol, “İstersen Benzer II”, T.Ü.Y.B. 140 x 116 cm.

Eskiden insanların evlerinde değerli gördüğü eşyaların üzerini bir örtü ile örttüğü bilinir. Bu durum belki de hala devam etmektedir. Akyol’da çalışmalarında buna benzer bir anlayış ile hareket etmektedir. Sanatçı, 2013 yılında yaptığı portre

<sup>201</sup> Hülya Küpçüoğlu, “Dantellerle Dans”, *rh artmagazine*, 102, 2013, İstanbul, s. 30.

resim çalışmalarında, tıpkı bayanların evdeki değerli eşyaların üstüne dantelli bir örtü koyması gibi, portre resim çalışmalarını bir tül perdesi ile örterek, onlara belli bir değer yüklemiştir.



**Resim 178.** Kadir Akyol.

Sanatçı, tül perdesi ardına örterek yaptığı çalışmalara benzer bir teknik ile “Medya Patronları” adlı bir seri oluşturmuştur. Bu seride yer alan çalışmalar, tek kanallı televizyonlardan başlayarak günümüze kadar uzanan bir eleştiriye imza atmaktadır. Resimde, bir kurukafa ağzında sigara ve gözlükleri ile aslında belirsiz bir kimliktir. Kadın ya da erkek olabilir ama o sonuçta bir medya patronudur ve televizyonu üzerinden istediği yayınları yapmaktadır. ...Bu resimde kurukafa aslında eleştiri oklarının hedefine oturtulmaktadır. **(Resim 178)**. Akyol’un portre resimlerinde görülen figür ve dantel ilişkisinin doğu-batı etkilerini kaçınılmaz bir şekilde sorgulamaya götürdüğü söylenebilir. Ancak dantelin tarihine bakıldığında hem batı da hem de doğuda kullanıldığı görülür. Bu noktada resimde de zaten ortada duran bu etki, dantelin tarihi ile de örtüşmekte ve hem doğuya hem batıya referans vermektedir.<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> Küpçüoğlu, s. 31.





**Resim 179.** Kadir Akyol, “Diren”, 2013, T.Ü.Y.B., 140 x 120 cm.

Sanatçının başka bir kurukafa çalışması daha bulunmaktadır. 2013 yılında yapılan bu çalışmanın ismi “diren”dir. **(Resim 179)**.

Sanatçı, Ü. Kazanç'ın “...portrelerini hepimizin aşına olduğu, bir zamanlar ya da hala televizyonlarımızı, sehparımızı süsleyen tanıdık dantel motifleri ile şeffaf bir şekilde örterek, izleyicileri biraz daha derin düşünmeye davet ediyorsun. “Akrabalarını, atalarını dantel motiflerinin arkasından izlememize iten nedenin arkasında ne yatıyor” sorusuna Kadir Akyol, “portrelerimde, güç/iktidar ilişkilerini olanca sertliği ve soğukluğuyla duyuran bu dip yüzey önünde bir kayıp zamanın kederiyle yüklü plastik dil, aradaki “insan”ın imgesel temsili üzerinden, yakın tarihin kült isimlerini, aile bireylerimi, akrabalarımı ve aynı coğrafyaya ait kimi bilindik yüzleri Doğu-Batı sentezi içerisinde sorunlaştırarak, bu durumun problem halini resimlerimle çözme gayreti içerisindeyim”<sup>203</sup>sözleri ile cevap vermiştir.

---

<sup>203</sup> Kazanç, 2014.

Akyol, tuval yüzeyinde portre üzerine bezediği dantel ve arka fondaki sert geometrik biçimleri bir araya getirerek, kendi yumuşak ve zarif dokusunu sadece ortaya çıkarmakla kalmamış, adeta vurgulamıştır. Bunun yanı sıra sanatçı, hem erkek hem kadın figürleri üzerinde danteli kullanarak ana erkil bir yaklaşımın hissedilmesini sağlamıştır.<sup>204</sup>

Günümüzde portre resim çalışmaları yapan bir diğer isim 1947 Adapazarı doğumlu Türk sanatçı ve öğretim üyesi çağdaş sanatın öncü isimlerinden Balkan Naci İslimyeli'dir. Sanatçı, 11 Şubat 2014'te "Arka Yüz" isimli kişisel bir sergi açmıştır. Sergide bulunan on beş yapıt, izleyiciye insan yüzlerini bir iç bakış ile görmeyi vaat etmektedir.



**Resim 180.** Balkan Naci İslimyeli, "Aynada", 1984, Tuval Üzerine Akriik, 150 x 150 cm.

B. N. İslimyeli "Arka Yüz" sergisi ile ilgili Evrim Şener ile bir röportaj yapmıştır. E. Şener, sanatçıya "portre alanı ile sorgulayıcı bir ilişki geliştirmişsiniz. Sonunda neyle karşılaşmayı umuyorsunuz, neyin peşindediniz sorusunu yöneltmiş, İslimyeli,

---

<sup>204</sup> Küpçüoğlu, s. 31.

bu soruyu “portrelerle ilişkim İtalya döneminde başlıyor. Burada örneklerini göreceğiniz gece yüzleri aslında gece yarısı Floransa’sından seçilmiş yeraltı portreleri. İtalya dönemindeki en çarpıcı izlenimim Pentimentolar”<sup>205</sup> şeklinde cevaplamıştır. Pentimontolar’a İslimyeli’nin 1984 yılında yaptığı “Aynada” isimli çalışma örnek olarak gösterilebilir. **(Resim 180)** Sanatçı bir resmi bitiriyor ya da henüz bitirmeden hoşnut kalmıyor, üzerine bir kat çekiyor. Yeni bir astarla tekrar başlıyor resmine. Zamanla bu katlar şeffaflaşır inceldikçe birbirinin altından yavaş yavaş görünmeye başlıyor. İslimyeli “Zaman katları, benim sanatımın en önemli parçalarından biridir. Yani geçmiş, bugünü ve bunlara bağlı olarak gelecek hayallerini bir arada düşünme edimi. Benimkisi belleğe yönelik bir sanat... Arkamızda çok büyük bir birikim var. Yapmaya çalıştığım, kendi bireysel tarihimizin birikimiyle insanlık birikimini bir arada yoğurup gelecek projeksiyonu elde etmektir. Resimlerimi de hep bindirilmiş katmanlar halinde yansıttım. Bu özellikle portrelerde böyle oldu. Çünkü aslında derinlemesine bakarsanız bir insan yüzünün, tarihin tüm acılarını tüm sırlarını yansıttığını, üzerinde biriktirdiğini göreceksiniz”<sup>206</sup> diyerek açıklamaya devam etmiştir.

E. Şener, sanatçının cevabının ardından “sanat kendi hikayemizdir” tezini kanıtlarcasına kendi bedeninizi de çalışmalarınızda sıkça kullandınız. Peki, bugüne geldiğimizde izleyiciye göstermek istediklerinizde, portrelerinizde nasıl bir değişim sergilendi” sorusunu yöneltmiş, İslimyeli, bu soruyu “portrelerimde değişim oldu tabii. Pentimentolarda aristokrat beden duruşunu, poz ediminin yapmacıklığını kullanarak onları modern bir ifadeyle tekrar yorumladım. “Suret” serisinde tamamen Doğu-Batı ikileminin getirdiği arada kalmışlığı kendi yüzümü kullanarak yırtmaya çalıştım. “Deli Gömlekleri”nde Doğu ile Batı arası kimlik krizi yaşayan bir ülkenin sorununu yüzlere yansıttım. Bugün burada yaptığım ise o suçlu yüzlere karanlık yüzlere ikonografik bir anlam vermek, onları kutsamak... Onların yanında olduğumu söylüyorum”<sup>207</sup> şeklinde yanıtlamıştır.

Balkan Naci İslimyeli yeni sergisi “Arka Yüz/Black Side” için hazırlanan videosunda, “hayat, suçluluk duygusundan kaçmak için kullandığımız aksesuarlarla, giysilerle dolaştığımız ironik bir defile gibi...”<sup>208</sup> demiştir.

<sup>205</sup> Pentimento, bir resimde, ressamın kendisi tarafından yapılan değişikliklere verilen isimdir.

<sup>206</sup> Evrim Şener, “Türk Sanatının Yaramaz Çocuğuyum”, Radikal Gazetesi, [http://www.radikal.com.tr/kultur/turk\\_sanatinin\\_yaramaz\\_cocuğuyum-1178144](http://www.radikal.com.tr/kultur/turk_sanatinin_yaramaz_cocuğuyum-1178144), 24 Şubat 2014.

<sup>207</sup> Şener, “Türk Sanatının Yaramaz Çocuğuyum”.

<sup>208</sup> Filiz Aygündüz, “Paha Biçilmez Sorular”, Milliyet Gazetesi, <http://gundem.milliyet.com.tr/paha-bicilmez-sorular/gundem/ydetay/1840820/default.htm>, 23 Şubat 2014.

Balkan Naci İslimyeli için “suç” teması başta gelen konulardan birisidir ve bu tema “Arka Yüz/Back Side” sergisinin de konusunu oluşturmaktadır.

E. Şener, sanatçıya “ ‘Arka Yüz’” deki portrelerle insanlık tarihinin karanlık yüzü ile mi yüzleştirmek istediniz bizleri” sorusunu yöneltmiş, B. N. İslimyeli, soruya “portrecilik Batı’da başladı. Geleneksel portreler aydınlıktır, varsıllık sembolüdürler. Ben bu geleneği tersyüz etmek istedim. Benim ilgilendiğim modern dünyanın ve geçmişin itilmiş, ötekileştirilmiş yüzleri, karanlık yüzleri, gece ortaya çıkan yüzleri... Bir yüz bir insanın, bir toplumun bütün yalanlarını, sevgilerini, uğradığı şiddeti, ikiye bölünmüşlüğü hatta çok yüzlülüğünü yansıtabilir. Hayatla en hakiki savaşı veren, en doğrudan tipler, topluma omuz atan başkaldıran itilmiş insanlardır. Onların portreleri beni büyülüyor. Çünkü onlarda çok hakiki bir mücadelenin izleri, derinliği var. O yüzden gece yüzleri benim yaptığım en hakiki yüzlerdir”<sup>209</sup>cevabını vermiştir.

Sanatçı, “Arka Yüz” sergisinde maskeli ve maskesiz yüzleri, içerideki ya da dışarıdaki suçluları ya da suçsuzları resmetmiş ve bu kavramların sorgulanmasını istemiştir<sup>210</sup>.



**Resim 181.** Balkan Naci İslimyeli, “Arka Yüz”.

<sup>209</sup> Şener, “Türk Sanatının Yaramaz Çocuğuyum”.

<sup>210</sup> Aygündüz, “Paha Biçilmez Sorular”.



**Resim 182.** Balkan Naci İslimyeli, “Arka Yüz”.

“Arka Yüz” sergisindeki çalışmalar iki grupta toplanabilir. Birinci grupta Hitler Almanya’sı dönemine ait birtakım posterler bulunmaktadır. Bu posterler, Hitler’in himayesindeki bilim adamlarının çizdiği erkek portreleridir. Bilim adamları, erkek portrelerini Alman ırkının diğer ırklardan ayırt edilebilmesini sağlamak için çizmiştir. Resmedilen erkek portreleri kafataslarındaki farklılık ile ayırt edilebilmektedir. Bu durum Hitler dönemi Almanya’sında Almanların ayırt edilebilmesini kolaylaştırmıştır. Balkan Naci İslimyeli, bu bilgiye yaptığı bir araştırma sırasında ulaşmış ve araştırma sonucu eline geçen portrelerin hepinin altına kendi yüzünü yerleştirmiştir. İslimyeli’nin yaptığı bu işlemin sonucunda, yüzler birbirinin üstüne gelerek bulanıklaşmıştır. Sanatçı, bu çalışmalar için “bütün ırklardanım ben. Bütün ırkların savunucusu, ahlaki temsilciyim”<sup>211</sup> demiştir. **(Resim 181) (Resim 182)**

<sup>211</sup> Aygündüz, “Paha Biçilmez Sorular”.



**Resim 183.** Balkan Naci İslimyeli, "Arka Yüz".

İkinci gruptaki çalışmalara bakıldığında, hapishaneye girmiş 'suçlu' portreleri görülmektedir. Sanatçı, insanları tarif ederken, toplumsal değerlerle uzlaşmamalarına, dışlanmışlık ve ötekileştirilmişliklerine dikkat çekmeye ve onları anlamaya çalışmıştır. İslimyeli, ikinci grupta yer alan portre çalışmalarını suçlu (Hitler dönemi Almanya'sında bilim adamlarının çizdiği portreler) portreleri ile Fayyum portrelerini üst üste koyarak yapmıştır. Bu grupta yer alan çalışmalarının bir kısmına kendi portresini de yerleştirmiştir<sup>212</sup>. **(Resim 183)**

Fayyum portreleri bilindiği gibi, Mısır'ın Fayyum bölgesinde bulunan yer altı mezarlıklarından çıkarılan portrelerdir. Bu portreler, ölüye sonsuzluk yolculuğunda eşlik etmek için yapılmış veya mumyaların yanına ya da yüzüne konulmuştur.

İslimyeli, "biz biçilmiş giysilerle, makyajlarla, yüzlerle dolaşyoruz. Ben bunu ahlaken yargılıyor değilim. Sistem bunu getiriyor, sistem yüzümüzü eskitiyor. Sistem yüzümüzü boşaltıp yeni yüzler çiziyor. Ne olmamız gerektiğini buyuruyor. Ve bunlar yüzümüzden başlıyor, merkez yüz... Önceki sistemler dayatmıyordu. Geçmişte yüz, ayrıcalıkların yansıtıldığı bir yanılısama alanıdır. Ama kapitalizm insan

<sup>212</sup> Aygündüz, "Paha Biçilmez Sorular".

belleğini yeniden yarattığı gibi yüz de çiziyor. En alt kesim kendi var olma nedeniyle kendi yüzünü çiziyor, daha hakiki bir yüz çiziyor. Bence Ortaçağ'dan daha feodal bir kulluk dönemi yaşıyoruz. Kapitalizm demokrasi gibi küreselleşme gibi yumuşatıcı aksesuarlarla bizi yönetiyor. Müthiş bir kölelik dönemi bu... Ne vücudumuz bize ait, ne yüzümüz bize ait, ne giydiğimiz şeyler bize ait..."<sup>213</sup> demiştir.

B. N. İslimyeli'nin çalışmalarında Fayyum portrelerinin saflığı ile suçlu portrelerdeki maskesizlik iç içe geçmiştir denilebilir. Fayyum portrelerinde kişiler, en güzel halleri ile ölümün farkındalığını taşıyarak sanatçılara poz vermiştir. B. N. İslimyeli'nin deyişi ile "Arka Yüz" sergisindeki portreler, modern hayatın kaosu içinde suç işlediği için tutukluluk öncesi fotoğrafı çekilenler arasındaki diyalektik ilişkiye de dikkat çekmektedir. Sanatçı, bu yüzleri üst üste getirerek hem çağları birbirine bağlamakta hem de yaşam ve ölüm birlikteliğine dikkat çekmektedir<sup>214</sup>.

Araştırmanın bu bölümünün günümüzde var olan sanat akımları çerçevesinde her biri farklı üslupta çalışan sanatçıların yapıtları hakkında basında çıkan haberlerin bir araya getirilerek oluşturulduğu belirtilebilir. Bölümün kapsamında yakın zamanda sergi açmış olan sanatçıların çalışmaları hakkında basında yer alan haberlere ve kendileri ile yapılan röportajlara yer verilmesinden dolayı bu bölümün ayrı bir başlık altında yer alması düşünülmüştür. Bu doğrultuda, 2000'den günümüze kadar olan süreçte portre resim türünde yapılan çalışmaların aynı coğrafyada birbirine yakın bir tarihsel dönemde, kendi içlerinde nasıl bir farklılık taşıdığına sorgulanmaya çalışıldığı söylenebilir.

Günümüzde sanatçılar gerek bir grup içerisinde gerekse bireysel olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Bazı sanatçıların galeriler ile birlikte çalıştığı bilinir. Günümüzde sanatsal faaliyetlerini devam ettiren sanatçıları, sanat dergilerinde görmek mümkündür. Genç sanatçıların sanat hayatına kazandırılması için birçok yarışma yapılmaktadır. Portre resim alanında çalışmalar yapan sanatçılara genel olarak bakıldığında, var olan sanat akımları çerçevesinde çalışmalar yaptıkları görülmektedir. Bu çalışmalar kimi zaman ironi yüklü, kimi zaman da yaşamdan bir takım anlamlar taşıyarak yapılmıştır. Geçmişten bugüne gelen ve bugün yeni yeni var olmaya çalışan sanatçıların, var olan sanat akımlarını ve üsluplarını, özgünlük anlayışları doğrultusunda, yaşamlarından izler ile harmanlayarak oluşturduğu söylenebilir.

<sup>213</sup> Şener, "Türk Sanatının Yaramaz Çocuğuyum".

<sup>214</sup> Aygündüz, "Paha Biçilmez Sorular".



## 6. BÖLÜM

### DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Portre resim, kimliği belli olan bir kişinin, belli bir anının; karakalem, her hangi bir boya, heykel veya grafik malzemesi ile birtakım kişilik özelliklerine dikkat edilerek resmedilmesi olarak tanımlanabilir. Bir portre resim tam boy ya da yarım boy olarak resmedilebilir. Portre resim, geçici olanı daimi kılmaktadır. Portresi yapılan kişi, bu resim aracılığıyla varlığını ölümsüzleştirmiş olur.

Portre resim sanat tarih boyunca var olmuş ve var olmaya devam edecek olan bir resim türüdür. Bu resim türünün ilk örnekleri ile eski Mısır, Yunan ve Roma sanatında karşılaşılr. Mısır, Yunan ve Roma sanatında portre resim yapımının amacı, sanatsal bir kaygı taşımak ve kişinin karakter özelliklerini vermek yerine, kişiye öte dünya yolculuğunda eşlik etmektir.

Bir resim türü olan portrenin, bugünkü varlığına ulaşmasında ki ilk adım Rönesans döneminde atılmıştır. Rönesans'ın hümanist zihniyeti ve merkeze insanı alması ile portre ressamlığı ortaya çıkmıştır. Bir portre resminde kişinin gerçeğe yakın bir şekilde resmedilmeye başlandığı tarih Erken Rönesans dönemidir. Rönesans dönemi boyunca yapılan portre resim çalışmaları, dönemin nesnellik ve doğruluk ideallerine uygun yapılmıştır. Sanatçılar modellerini genellikle profilden büyük bir özen ve titizlik ile resmetmiş, ancak bu çalışmalar modelin karakter özelliklerini vermekte yetersiz kalmıştır. Batı sanatında Rönesans döneminde başlayan portre resim çalışmaları, sanat tarihi boyunca farklı dönemlerde, farklı üsluplarda birçok sanatçı tarafından yapılmaya devam etmiştir.

Türk Resim Sanatı'nın tarihsel sürecine bakıldığında, 1914 Çallı Kuşağı sanatçıların, modelin karakter analizine yönelerek birçok portre resim çalışması yaptığı görülür. Dönem sanatçıların portre resim çalışmalarında karakter çözümlemesine yönelmesinde, Freud'un XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan psikanaliz kuramının etkisinin olduğu düşünülebilir. Türk Resim Sanatı'nda XX. yüzyıl öncesinde Fatih döneminde yapılan portre resim çalışmaları, onun, resme olan ilgisi nedeniyle İtalya'dan gelen sanatçılar aracılığı ile gelişmeye başlamıştır.

Fatih zamanında Nakkaş Sinan Bey resim eğitimi alması için İtalya'ya gönderilmiştir. Nakkaş Sinan Bey'in "Fatih'in Gül Koklarken Portresi" adlı çalışmasına bakıldığında, Fatih görkemli bir duruşa sahip olan bir kişi olarak görüldüğünden dolayı, Nakkaş Sinan Bey'in modelini, onun, karakter özelliklerine dikkat ederek yaptığı söylenebilir. Ancak çalışmanın biçimsel yönüne bakıldığında, portrenin İtalyan resim sanatının izlerini taşıdığı anlaşılmaktadır. Bir Osmanlı sanatçısı olan Nakkaş Sinan Bey ve 1914 Kuşağı sanatçılarının sanatsal anlayışları aynı doğrultuda devam etmiş, iki dönemde de özgün bir sanatsal üslup geliştirilmemiştir.

Araştırma beş bölümden oluşmaktadır. Her bölümün başlığı, Türk Resim Sanatı içinde önemli olan sanatsal üslubların başlangıç tarihleri ve bu tarihlerde portre resminin yeri ve önemi düşünülerek konulmuştur. Bu doğrultuda incelendiğinde Türk Resim Sanatı'nda 1923 yılından itibaren toplumsal yaşamda birtakım değişimler başlamış olup, bu değişimler sanat ortamına yansımıştır. 1923-1950 arasındaki dönemde birçok sanat üslubu benimsenmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile kadının toplumdaki konumu değişmeye başlamıştır. Dönemin önemli sanatçılarından olan Hale Asaf'ın portre resim çalışmalarına bakıldığında, toplumsal değişimin ne yönde olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı, elinde paleti ile yaptığı otoportre çalışmasında yaşadığı dönemdeki ressam kadın tipini vurgulamıştır.

1950'li yılların başlarında Soyut Sanat ortaya çıkmıştır. Bilindiği gibi, Batı sanatında soyut sanatın kökeni 1910'lu yıllarda Kandinsky tarafından yapılan "kompozisyon"lara dayanmaktadır. Türk Resim Sanatında ise, soyut sanat alanında çalışmalar yapmış olan isim Ferruh Başağa'dır. Sanatçı, 1945-1950 arası dönemde çeşitli portre resim çalışmaları yapmış, ilerleyen yıllarda soyut/nonfigüratif bir üsluba yönelmiştir. Yapılan açıklamalar doğrultusunda düşünüldüğünde, dördüncü bölümün başlığının 1950-2000 Soyuttan Toplumcu-Eleştirel Gerçekçiliğe ifadesi ile konulmasının sebebi anlaşılabilir.

Türkiye'nin sosyal yapısının sanatçıları portre resminde karakter çözümlemesine yönlendirmesinin nedenleri, 1950-2000 yılları arasında portre resim türünde eserler vermiş olan iki sanatçının çalışmaları ile açıklanabilir. Bu sanatçılar Nuri İyem ve Neşe Erdok'tur.

N. İyem, 1960'lı yıllarda köyden kente göçün meydana getirdiği yoksulluk ve yalnızlık gibi duyguları yapmış olduğu kadın portreleri aracılığı ile anlatmıştır. Sanatçı, Anadolu'nun o yıllardaki durumunu izleyiciye kadının gözleri aracılığı

aktarmaya çalışmıştır. N. İyem'in yaptığı portre resim çalışmalarının arka planında gecekondular, ön planda ise genellikle göğüs hizasına kadar önden resmedilmiş kadınlar görülür.

Toplumcu-eleştirel-gerçekçi yaklaşımı ile Neşe Erdok, bilindiği gibi portre resim çalışmalarında genellikle kendi portresini kullanmıştır. Sanatçı, portre resim çalışmalarında var olduğu toplumda sorumluluklarının bilincinde olduğunu ve bir sanatçı olarak ne yapması gerektiğini bildiğini belirterek, "ben" kavramını vurgulamıştır. Neşe Erdok'un "Tanık" ve 1994 yılında yaptığı "Sanatçının Kendi Portresi" adlı çalışmaları, Erdok'un yaşadığı dönemdeki olaylara olan duyarlılığı ve toplumda var olan yerini ve sorumluluklarını bildiğini belirten çalışmalara örnek olarak verilebilir. "Tanık" adlı çalışmada sol eli avuç içi karşıya bakacak bir şekilde, üzerinde önlüğü ve sağ elinde tuttuğu fırçalar ile, Erdok, "yaşadığım toplumda, bir sanatçı olarak üzerime düşen sorumluluklarımın bilincideyim" mesajını vermeye çalışmaktadır.

Sonuç olarak, 1914 yılından günümüze kadar olan tarihsel süreç değerlendirildiğinde, portre resim sanatçılarının başlangıçta, kendilerine özgü sanatsal bir dil oluşturamadıkları, bu nedenle de, yapılan portre resim çalışmalarının üslupsal açıdan yapay kaldıkları düşünülebilir. Ancak Çallı Kuşağı sanatçılarının portre resim çalışmalarına bakıldığında, onların, modelin karakter özelliklerini izleyiciye aktarmaya çalıştığı görülür. Bu duruma XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan psikanaliz kuramının etkisinin olduğu söylenebilir. Türk toplumunun sosyal yapısının portre resimde karakter çözümlemesine olan etkisi düşünüldüğünde ise, akla ilk olarak bir Cumhuriyet dönemi sanatçısı olan Hale Asaf'ın çalışmaları gelmektedir. Hale Asaf yaşadığı dönemde yaptığı otoportre çalışmalarında sanatçı kadın tipini vurgulamaya çalışmıştır. Türk Resim Sanatı 1960'lı yıllara kadar Batı sanatından aldığı üslupları kendi kültürel yapısına uyarlayarak kopya etmiştir. 1960'lı yıllara gelindiğinde Türk toplumu özgün bir üslup doğrultusunda çalışmalar yapmaya başlamıştır. Bu üslup "toplumcu gerçekçilik"tir. 1960'lı yıllardan itibaren özgün bir sanatsal dil geliştirmeye başlayan Türk resim sanatçıları, bu tarihten itibaren yaşadıkları dönemin sosyal yapısına yönelik çalışmalar yapmaya başlamıştır. Sanatçının toplumsal bir varlık olduğu düşünülürse, Türk Resim Sanatı içerisinde geçmişten bugüne gelinen süreçte yapılan portre resim çalışmalarında, toplumun sosyal ve kültürel yapısını yansıtmaya çalıştıkları söylenebilir.

Sonuç olarak tarihin çok erken dönemlerinde Mısır'ın Fayyum bölgesinde sadece ölüye öte dünya yolculuğunda eşlik etmek için yapılan portre resim, uzun bir tarihsel süreçten geçerek günümüze kadar farklı yaklaşımlarla varlığını sürdürmüştür. İnsanın kendisine bakışını ve kendisinden yola çıkarak onu çevreleyen hayata karşı duruşunu etkileyen modern dünyanın olumlu ve olumsuz yönleri ise sanatsal duruşunu belirlemeye çalışan sanatçılar için bir kaynak oluşturmaktadır. Bu ortamda portre resim, bireyin bir varlık olarak çeşitli olay ve olgular karşısında duruşunu ifade etme anlamında önemini her zaman korumaya devam etmektedir. Sanatçı gelecekte de, toplumsal bir varlık olarak önce insanı sonra insan aracılıyla yaşamın kendisini portre resim aracılığıyla sorgulamayı sürdürecektir.

## KAYNAKÇA

- AÇIKGÖZ, Aslı ve diğerleri, "Ben Güncel Değilim", *Milliyet Sanat Dergisi*, 649, 2013, 26.
- AKKOYUNLU, Ersöz, Begüm ve Tania Bahar (ed.), *Frida & Diego*, İstanbul: Pera Müzesi, 2010.
- ALİÇAVUŞOĞLU, Esra ve diğerleri, Sanatçının Değişen İmgesi, *ARTAM Global Art & Design*, 25, (Kasım-Aralık 2013), 49.
- ALTINKÖPRÜ, Tuncel, *İnsan Tanımada Beden – Yüz Yapısı ve Karakter*, İstanbul: Hayat, 2008.
- ANTMEN, Ahu, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.
- ARTAM GLOBAL ART&DESİGN, "Türkiye'den Sanat Haberleri", (Haziran- Ağustos 2012), s. 96-105.
- ATAGÖK, Tomur (Küratör), *Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar*, İstanbul: T.C. Kültür bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1993.
- BATUR, Enis, "Yüzyüze", Ed.: Elif Göktepe, *Başkalaşım I-X*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- BERGER, John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev.: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları, 2003. (Eserin orijinali 1965 yılında yayımlandı).
- BERK, Nurullah, "Feyhaman ve İnsan Resmi", Feyhaman 9-30 Kasım Retrospektif Sergi Broşürü, İstanbul: İ.D.G.S.A. Yüksek Bölümü Yayını, 1970.
- BERK, Nurullah, "Türk Resminde Kadın", *Türkiyemiz*, 17, 1975 İstanbul. s. 17-21.
- BERK, Nurullah, "Sabri Berkel Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri:5", *Sanat Dünyamız*, 11, 1977, İstanbul: YKY. s.43-48.

- BERK, Nurullah Berk ve Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.
- BERKSOY, Funda, *Aydın Portreleri Türkiye’de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması*, Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002.
- BUCHHOLZ, E. L. ve Beate Zimmermann, *Picasso*, İtalya: Literatür Yayıncılık, 2005.
- CHARLES, Victoria, Joseph Manca, Megan McShane ve Donald Wigal, *100 Muhteşem Resim*, çev.: Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012.
- CUMMING, Robert, *Görsel Rehberler Sanat (Resim, Heykel, Sanatçılar, Üsluplar, Ekoller)*, çev.: Ayşe Işın Önel ve Aslı Çetinkaya, İnkilap Kitapevi, 2008.
- DEMİRBULAK, Ayşegül, *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*, İstanbul:Beta Yayıncılık, 2007.
- DİNO, Abidin, “Arif Dino: Yüz”, Ed.: Deniz Artun, *Resme Bakan Yazılar I*, Galeri Nev Yayınları, 2004.
- DURAK, Mustafa, “Bir Resme İki Bakışın Anatomisi”, *Aydın Ayan 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergi Kitabı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- EDGÜ, Ferit, *Andan Varınca*, İstanbul: Garanti Bankası Sanat Yayınları, Mas Matbaa, 2000.
- EDGÜ, Ferit, *Görsel Yolculuklar*, İstanbul: YKY, 2003.
- ELDEROĞLU, Abidin, Abidin Elderoğlu, Benim Sanatım, ed.: Deniz Artun, *Resme Bakan Yazılar I*, Ankara: Galeri Nev, 2004.
- ERGÜVEN, Mehmet, *Neşe Erdok*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1997.
- ERGÜVEN, Mehmet, *Yoruma Doğru*, İstanbul: YKY, 2002.
- ERGÜVEN, Mehmet, *Sırdış Görüntüler*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
- ERSOY, Ayla, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998.

- ERSOY, Ayla, "İsmail Avcı", *Önce Desen Sonra Desen*, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 1999, s. 9-21.
- ERSOY, Ayla, *500 Türk Sanatçısı*, İstanbul: Altın Kitaplar, 2004.
- EROĞLU, Özkan, *Resim Sanatı Sözlüğü*, İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları, 2006.
- FREEMAN, Nan, *Mehmet Gülerüz*, çev.: Akın Atauz, İstanbul: Galeri Nev, Mas Matbaacılık, 1988.
- GENÇAYDIN, Zafer, *Mustafa Ayaz-Desenler*, Ankara, 1987.
- GEZGİN, Ümit, *Abidin Dino*, İstanbul: Bahariye Sanat Galerisi Yayınları, 2009.
- GİRAY, Kıymet, *Nuri İyem*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.
- GİRAY, Kıymet, *Aydın Ayan*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1999.
- GİRAY, Kıymet, *T. İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- GİRAY, Kıymet, *Çallı ve Atölyesi*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 99-100.
- GİRAY, Kıymet, *Ergin İnan*, İstanbul: T.İş Bankası Yayınları Sanat Dizisi, 2001.
- GİRAY, Kıymet, *Ferruh Başağa*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2003.
- GİRAY, Kıymet ve Diğerleri, "ART DECO'NUN IŞIĞI VE ÖZÜ TAMARA DE LEMPICKA VE HALE ASAF", *Artam Global Art & Design*, 27, 2014, 58.
- GÖKA, Erol ve Murat Beyazyüz, "Gerçek" *İnsanın Yüzünde Yazar Mı?* Fahrünnisa Erdem (ed.), İstanbul: Timaş Yayınları, 2012.
- GÜLER, Nelly ve Diğerleri, *Sanatsanat*, 2, 2004, 5.
- GÜREL, Haşim Nur, *Türk Resminden On iki Örnekle Portre*, 2, İstanbul: Sevince Sanat Galerisi Yayınları, 35.
- GÜREL, Haşim Nur ve Diğerleri, "Sanatçı portreleri" sergisi ve yine "Catalogue Raisonne" konusu, *Türkiye'de Sanat Plastik SanatlarDergisi*, 39, (Mayıs/Ağustos 1999), 38.



- HALMAN, Talat ve diğeri, Fahr El Nissa Zeid: Nergis İle *Türkiye' de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, 16, 1994, 22.
- HARAMBOURG, Lydia, "*Nejat*", Galeri Nev Sergi Kataloğu, 2001.
- HAŞİM, Ahmet, "Başım", *Hayat Mecmuası*, 20, 1927, 5.
- İREPOĞLU, Gül, *Feyhaman Duran*, İstanbul: Tifdruk Matbaacılık, 1986.
- İSKENDER, Kemal ve Diğeri, *Sanat Çevresi*, 149, 1991, 20.
- İSKENDER, Kemal, "*Türk Resminde İnsana Bakış*" ya da *Büyük Figür Sergisi Sergi Kataloğu*, İstanbul: Genç Sanat, M.S.Ü.İ.R.H. Müzesi, (10 Haziran-12 Temmuz 1996), 16.
- İZ, Kemal, M. Glaser, B. Madra, A. Akay, F. Arapoğlu, D. Yücel, D. Sandıkçı, K. Schilling ve E. Eraslan, "Çağdaş Sanatın Asyalı *Dereli Ustaları*", *Artam Global Art & Design*, 29, 2014, 92.
- İZER, Zeki Faik, *Cevat Sergi Kataloğu*, İstanbul: Artı Meza, 2005.
- KARAESMEN, Erhan, *Dünden Yarına Nuri İyem I*, İstanbul: Evin Sanat Galerisi, 2002.
- KANAN, Salime, "19. Yüzyılda Osmanlıda Resim Sanatı". *Ayraç Aylık Kitap Tahlili ve Eleştiri Dergisi*, 38, (Aralık 2012). 43.
- KESER, Neriman, *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınları, 2009.
- KRAUSE, A.C, *RÖNESANSTAN GÜNÜMÜZE RESİM SANATININ ÖYKÜSÜ*, Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005.
- KOŞAN, Sema, "Feyhaman Duran", *Çağdaş Türk Resminden Örnekler*. İstanbul: Ak Yayınları, 1982.
- KÜPÇÜOĞLU, Hülya, "Dantellerle Dans", *rh artmagazine*, 102, 2013, İstanbul, 30.
- LEPPERT, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev.: İ. Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009.
- VINCI Leonardo de, çev.: Turhan İlğaz ve Hakan Yılmaz, *Defterler*, 1992.
- MAY, Rollo, *Yaratma Cesareti*, çev.: Alper Oysal, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

- MEŞE, T. (ed.), *Öğretmen Adayları İçin Yeni Yaklaşımlar Çerçevesinde Eğitim Bilimleri (Tüm Dersler)*, Ankara: Data Yayıncılık, s. 27.
- ORAL, Zeynep ve diğerleri, *Milliyet Sanat Dergisi*, 114, 1975, 18.
- ÖZDEM, Filiz, *Sabahattin Tuncer*, İstanbul: Maltepe Sanat Galerisi Yayınları, 1997.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Hüseyin Avni Lifij", *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, (199?).
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Türk Plastik sanatçıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Cumhuriyet' in 75. Yılında Türk Resmi*, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- ÖZSEZGİN, Kaya, Burhan Uygur, *Günümüz Türk Ressamları*, İstanbul: YKY, 2000.
- PELVANOĞLU, Burcu, *Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- PERA Müzesi'nde 2012 yılında yapılan "Altın Çocuklar: 16.-19. Yüzyıl Avrupa'sından Portreler ve Flash-Black" başlıklı sergisi izlenimleri.
- SADAK, Yalçın, *Bubi*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2002.
- SARIÇALAK, Duygu, " *Burhan Uygur*", Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Lisans Tezi, Çanakkale 2002. (Haziran 2002'den "Vesile Uygur'la Görüşme")
- SCHNEIDER, Norbert. (2002). "The Functions of Portraits", *The Art of Portrait*. Köln: Taschen. s.13.
- SÖZEN, Metin ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kuram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi, (Ocak 2005).
- TANSUĞ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2011.
- TURANİ, Adnan, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
- TURANİ, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi, 2011.

YASA Yaman, Zeynep, "Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı", *Gökkuşağında İki Kuşak: Fahrelnissa Zeid Nejat Melih Devrim Sergi Kitabı*, İstanbul: Modern sanat Müzesi, 2006.

YILMAZ, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya, 2006.

YILMAZ, Mehmet, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya, 2012.

YILMAZ, Remzi Oğuz, *Balaban*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2004.

WEST, Shearer, *Portraiture*, çev.: Arzu Uysal, Oxford: Oxford University Press, 2004.

### **İnternet Ortamından (Web Sayfalarından) Elde Edilen Bilgiler İçin Oluşturulan Kaynakça:**

AKYÜZ, Yeşim, "Neş'e Erdok'un Portreleri", Cumhuriyet Gazetesi. <http://www.tamsanat.net/yayinlar/makale.php?post=305>, 12 Aralık 2011.

ALTUĞ, Evrim, *Sürgün Yüreklere Kederi*, 2004, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=107049>

ANTMEN, Ahu, Arzu Başaran: *Kendi Yüzünün Ötesine Uzanan Oto- Portreler*, İstanbul, (Kasım 2000), <http://www.lightmillennium.org/spring01/turkish/abasaran.html>

AYGÜNDÜZ, Filiz, "Paha Biçilmez Sorular", Milliyet Gazetesi, <http://gundem.milliyet.com.tr/paha-bicilmez-sorular/gundem/ydetay/1840820/default.htm>, 23 Şubat 2014.

BAŞARAN Arzu & Ruth Biller *"Transfigurative" Resim Sergisi*, (t.y.) [http://www.caddedergisi.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=117&Itemid=310](http://www.caddedergisi.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=117&Itemid=310)

DELEUZE, Gilles, *Vücut, Et ve Ruh: Hayvanlaşmak*, çev.: Ulus Baker, (t.y.) <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=6,83,0,0,1,0>

- DİKMEN Şükriye (t.y.) [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters\\_artistDetailID=557](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailID=557)
- ERKAN, Emel, Fotoğraf ve Gerçeklik algısı: Cindy Sherman Örneği, <http://izlekler.com/fotograf-ve-gerceklik-algisi-cindy-sherman-ornegi/> 23 Temmuz 2014.
- GALERİ APEL, 2000, <http://www.galleryapel.com/go.php?page=sergi&sergiid=43>
- GOTTFİRED HELNWEİN- Gerçek Bir Savaşçı, 1 Kasım 2002, [http://www.helnwein.com/press/internet/article\\_1570-GOTTFRIED-HELNWEIN-GEREK-BR-SAVAI?s=610&sg=92](http://www.helnwein.com/press/internet/article_1570-GOTTFRIED-HELNWEIN-GEREK-BR-SAVAI?s=610&sg=92)
- İYEM, Nuri, 2012, <http://gorselsanatlardeposu.blogspot.com.tr/search?q=nuri+iyem>
- KAZANÇ, Ümmühan, İronik Portre Yorumlarıyla Kadir Akyol, <http://ummuhankazanc.blogspot.com.tr/2014/07/ironik-portre-yorumlariyla-kadir-akyol.html>, 19. Temmuz 2014.
- '*Karşımda olmayan bir şeyi çizemem*', 2011 [http://www.radikal.com.tr/kultur/karsimda\\_olmayan\\_bir\\_seyi\\_cizemem-1057313](http://www.radikal.com.tr/kultur/karsimda_olmayan_bir_seyi_cizemem-1057313).
- PELVANOĞLU, Burcu, *Arzu Başaran*, (t.y.) [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?p=Ozgecmis%7CArzu+Basaran&a\\_id=359&t=403](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?p=Ozgecmis%7CArzu+Basaran&a_id=359&t=403)
- PINAR YURTAN Aygün, *SABRİ BERKEL'İN TÜRK RESMİNDEKİ YERİ*, (t.y.) <http://www.aplusyasam.com/sanat/sergi/153-sabri-berkel-turk-resim-sanati>
- SÖZER, Pınar, *Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi*, 2010, <http://istanbulmuseum.org/artists/arzu%20basaran.html>
- ŞENER, Evrim, "Türk Sanatının Yaramaz Çocuğuyum", Radikal Gazetesi, [http://www.radikal.com.tr/kultur/turk\\_sanatının\\_yaramaz\\_cocuguyum-1178144](http://www.radikal.com.tr/kultur/turk_sanatının_yaramaz_cocuguyum-1178144), 24 Şubat 2014.
- TAM SANAT, 2011, <http://www.tamsanat.net/yayinlar/makale.php?post=305>
- TEM SANAT GALERİSİ, (t.y.) [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters\\_artistDetailID=884](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=884)

*Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Sanat Eğilimi*, (t.y.) <http://www.istanbul.com/turk-resminde-toplumsalagercekci-sanat-egilimi-269991.html#.VALpTlJvQ>

**Ansiklopedilerden Elde Edilen Bilgiler İçin Oluşturulan Kaynakça:**

**Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi**, IX, 1993.

**Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi**, XXIV.

**Yeni Rehber Ansiklopedisi**, XI, İstanbul 1993.