



**T.C.**

**GİRESUN ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RESİM VE BASKI SANATLARI ANASANAT DALI**

**PEDAGOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİNE GÖRE CUMHURİYET DÖNEMİ  
TÜRK RESİM SANATINDA PORTRİ GELENEĞİNİN İNCELENMESİ**

**INVESTIGATION OF PORTRAIT TRADITION IN TURKISH PAINTING  
DURING THE REPUBLIC PERIOD ACCORDING TO PEDAGOGIC  
CRITICISM METHOD**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**İlknur SEZER**

**TEZ DANIŞMANI**

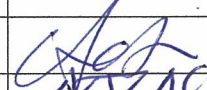
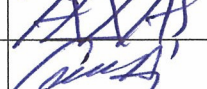

**Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ**

**Giresun 2019**

## JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 14.09.2019 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Baskı Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi İlknur Sezer'in 'Pedagojik Eleştiri Yöntemine Göre Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Portre Geleneğinin İncelenmesi' başlıklı tezini incelemiş olup aday 27/09/2019 tarihinde, saat 10:30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Prof. Dr. Abdullah AYAYDIN	
Üye (Danışman)	Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Gülcan BAŞAR	

ONAY

27/ 09 /2019

Prof. Dr. Güven ÖZDEM  
Enstitü Müdürü

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum ‘Pedagojik Eleştiri Yöntemine Göre Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Portre Geleneğinin İncelenmesi’ adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

27/ 09 /2019

İlknur Sezer

## ÖN SÖZ

Sanat eğitimi alan bireylerin, eleştirel düşünme becerilerinin arttığına ve bireyin bu eğitimle sanatsal bir çalışmaya değer verebilme kabiliyetinin geliştiğine inanılmaktadır. Bu sebeple pedagojik sanat eleştirisi yönteminin geleneksel öğretim yöntemlerine göre öğrencilerin akademik başarılarına olumlu katkılar sağladığı düşünülmektedir. Bu araştırmanın amacı da Türk resim sanatının Cumhuriyet döneminde yapılmış bazı portre eserlerine pedagojik eleştiri yöntemi uygulanarak sanat eleştirisi yapılmasıdır. Konuyla ilgili eleştirilerin yapılabilmesi için; Türk resim sanatının gelişimi incelenmiş, ressamların dahil olduğu guruplarından kısaca bahsedilmiş, Şeker Ahmet'ten, Nuri İyem'e kadar portreleriyle ünlenmiş ressamlarımız ve onların portre eserleri incelenmiştir. Bu araştırmanın özellikle pedagojik sanat eleştirisi örneği arayan araştırmacılara, öğrencilere ve ilgilenenlere yardımcı olabilmesini ümit etmekteyim.

Bu alandaki eksik gördüğüm yerleri doldurmak için yola çıktığımda, akademik ölçütlere uyum sağlaması için yol gösteren hocalarım sayesinde araştırmamı tamamlayabildim. Nurullah Berk'in hocası İbrahim Çallı için söylediği "Hoca vardır, neden iyi olduğu belli olmaz ama, yine de yetiştirir, dokunmadan, ellemeden öğrenciyi, sanki küçük küçük fiskelerle büyütür, yetiştirir. Çallı onlardandı. Havanızı buluverirdiniz onun atölyesinde. Ondan size bir şeyler geçirdi" (Berk N. , 1964) bu cümleleri, ben danışman hocam Sayın Prof. Dr. Osman Altıntaş'a ithaf etmekten gurur duyarım. Atölye derslerinde bilgi ve tecrübelerini, işin inceliklerini biz öğrencileriyle paylaştığı, zaman zaman hayattan örnekler vererek bizi tecrübelendirdiği, elinde olan tüm imkanları öğrencileriyle paylaştığı, bize adeta bir Çallı olabildiği için ve en önemlisi kendime örnek alabileceğim biri olduğu için çok teşekkür ederim. Ayrıca tez yazım sürecinde desteğini esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Gülcan BAŞAR'a teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmam süresince yapıcı eleştirileriyle her zaman yanımda olan ve alanı olmadığı halde tezimi ilgiyle dinleyen, tez hakkında sohbet edebilmemizi sağlayan sevgili eşim Av. Yunus Kerim Sezer'e sonsuz teşekkür ederim.

## II

### ÖZET

#### PEDAGOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİNE GÖRE CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATINDA PORTRE GELENEĞİNİN İNCELENMESİ

İlknur SEZER

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ

Bu araştırmanın yapılmasının amacı, Cumhuriyet döneminde üretilen portre eserleri, pedagojik eleştiri yöntemi kullanarak sanat eleştirisi bağlamında incelemektir. Bu incelemenin yapılabilmesi için Türk resminin gelişim sürecinden başlanarak, Cumhuriyet döneminin 1840-1940 yılları arasındaki süreçte yer alan sanatçıların hayat hikâyelerine değinilmiş, dahil oldukları sanat grupları ve sanat yolculukları incelenmiş, portre ve otoportrenin tanımı yapıldıktan sonra, Feldman'ın önermiş olduğu pedagojik sanat eleştirisi yönteminin ne olduğundan bahsedilmiştir. Son aşamada ise seçilen eserler pedagojik sanat eleştirisi açısından incelenmiştir. Bu incelemeler örnek niteliğinde olup, sanat eleştirisiyle ilgili yapılan tanımlamalardan, tablolardan ve konuyla ilgili bulunan soru kalıplarından yararlanılmıştır.

Eleştiri disiplini kazanan bireylerin, olaylara farklı bakabilmeleri, sanat eserinin değerini araştırmaya başlamaları, bir kaynağa bağlı kalmadan bireysel yorum yapma kapasitelerinin geliştirilmesi beklenmektedir. Bu kazanımlar esnasında seçilen konu itibariyle toplumun geniş sosyokültürel yapısı, ülkenin yaşadığı sanatsal yolculuk, sanatçı ve sanat eserleri hafızasının portre bazında gelişmesi de hedeflenmiştir.

Sonuç olarak pedagojik eleştiri yöntemiyle incelenmiş Cumhuriyet dönemi portre eserleri, konuyla ilgilenenlerin faydalanabileceği bir kaynak haline gelmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Portre, Otoportre, Cumhuriyet Dönemi, Pedagojik Eleştiri, Sanat Eğitimi

### III

#### ABSTRACT

#### INVESTIGATION OF THE PORTRAIT TRADITION IN THE TURKISH PAINTING DURING THE REPUBLIC PERIOD ACCORDING TO PEDAGOGIC CRITICISM METHOD

İlknur SEZER

Thesis Advisor: Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ

The aim of this research is to examine the portrait works produced in the Republican period in the context of art criticism using pedagogical criticism. While making this study, starting from the development process of Turkish painting, life stories of the artists who took part in the period between 1840-1940 of the Republican period was mentioned, the art groups and art journeys they were involved in examined, after the definition of portrait and self-portraits made, what was the pedagogical art criticism method proposed by Feldman was mentioned. In the last stage, the selected works were examined in terms of pedagogical art criticism. These examinations are exemplary and the definitions of art criticism, tables and related question patterns were used.

It is expected that individuals who gain the discipline of criticism will be able to look at the events differently, begin to explore the value of the work of art, and develop their capacity to make individual interpretations without relying on a source. During these acquisitions, it was aimed to develop the sociocultural structure of the society, the artistic journey of the country, the memory of artists and works of art on a portrait basis.

As a result, the portrait works of the Republican period, which were examined by pedagogical criticism method, were aimed to become a resource for those interested.

**Keywords:** Portrait, Self-portrait, Republican Period, Pedagogical Criticism, Art Education

## İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
GÖRSELLER DİZİNİ.....	IX
TABLolar DİZİNİ .....	XII
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu .....	2
1.2. Araştırmanın Amacı .....	2
1.2.1. Alt Amaçlar.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları .....	3
1.5. Varsayımlar .....	4
1.6. Tanım ve Kısaltmalar .....	4
İKİNCİ BÖLÜM .....	6
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR .....	6
2.1. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI .....	6
2.1.1. İslamiyet Öncesi Türk Resim Sanatı.....	6
2.1.2. İslamiyet Sonrası Türk Resim Sanatı.....	10
2.1.3. Batı Etkisinde Türk Resim Sanatı .....	12
2.1.4. Asker Ressamlar (1793).....	12
2.1.5. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi (1883) .....	13
2.1.6. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1909-1919).....	14
2.1.7. 1914 Çallı Kuşağı .....	16

2.1.8. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi (1914) .....	18
2.2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİ VE GRUPLARI .....	20
2.2.1 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) .....	21
2.2.2. D Grubu (1933).....	23
2.2.3. Yeniler Grubu (1940) .....	24
2.2.4. Onlar Grubu (1946).....	26
2.3. PORTRE VE OTOPORTRENİN TARİHSEL SÜREÇTE GELİŞİMİ ..	27
2.3.1. Portre.....	27
2.3.2. Otoportre.....	37
2.4. FELDMAN ELEŞTİRİ SINIFLAMALARINDAN PEDAGOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİNİN İNCELENMESİ .....	39
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	46
3. YÖNTEM.....	46
3.1. Araştırma modeli .....	46
3.2. Evren ve Örneklem .....	46
3.3. Veri Toplama Teknikleri.....	46
3.4. Verilerin analizi.....	47
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM .....	48
4. BULGULAR VE YORUM.....	48
4.1. Şeker Ahmet Paşa (1841 – 1907).....	49
4.1.1. Otoportre .....	51
4.2. Osman Hamdi Bey (1842-1910) .....	55
4.2.1. Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar .....	57
4.2.2. Naile Hanım Portresi .....	61
4.2.3. Mimosalı Kadın.....	64
4.3. Halil Paşa (1857 – 1939).....	67



4.3.1.	Madam X .....	68
4.3.2.	Erkek Portresi .....	71
4.3.3.	Pembeli Kadın Portresi.....	74
4.4.	Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944) .....	77
4.4.1.	Otoportre .....	78
4.4.2.	Genç Kız Portresi .....	81
4.4.3.	Abdülhak Hamit Portresi .....	84
4.5.	Tekezade Sait (1870 -1913).....	87
4.5.1.	Erkek Portresi .....	88
4.5.2.	Çallı'nın Portresi .....	91
4.5.3.	İhtiyar Yahudi.....	94
4.6.	Sami Yetik (1878-1945).....	97
4.6.1.	Otoportre .....	98
4.6.2.	Fesli Erkek Portresi .....	101
4.6.3.	Belkıs Yetik Portresi .....	104
4.7.	İbrahim Çallı (1882 – 1960).....	107
4.7.1.	Şair Yahya Kemal Portresi .....	109
4.7.2.	Ahmet Refik Portresi .....	112
4.7.3.	Fatma Barşal Portresi.....	115
4.8.	Feyhaman Duran (1886-1970).....	118
4.8.1.	Güzin Duran Portresi .....	120
4.8.2.	Atatürk Portresi .....	123
4.8.3.	Celaledin Arif Bey Portresi .....	126
4.9.	Mihri Müşfik Hanım (1886-1954).....	129
4.9.1.	Otoportre .....	131
4.9.2.	Genç Kadın Portresi .....	134

4.9.3.	Leyla Turgut Portresi .....	137
4.10.	Hüseyin Avni Lifij (1889-1927) .....	140
4.10.1.	Otoportre .....	141
4.10.2.	Son Otoportre .....	144
4.10.3.	Mareşal Fevzi Çakmak Portresi .....	147
4.11.	Namık İsmail (1890 – 1935).....	150
4.11.1.	Otoportre .....	151
4.11.2.	Mediha Hanım Portresi .....	154
4.11.3.	Ahmet Haşim Portresi .....	157
4.12.	Şeref Akdik (1899-1972) .....	160
4.12.1.	Otoportre .....	161
4.12.2.	Aktör Cemal Erel Portresi .....	164
4.12.3.	Nazlı Ecevit Portresi .....	167
4.13.	Cemal Tollu (1899-1968).....	170
4.13.1.	Otoportre .....	171
4.13.2.	Küçük Balerin .....	174
4.13.3.	Kırmızı Elbiseli Kadın .....	177
4.14.	Fahrelnissa Zeid (1901-1991) .....	180
4.14.1.	Otoportre (Geçmişten Biri) .....	182
4.14.2.	Şirin Devrim Portresi.....	185
4.14.3.	Madam Caron .....	188
4.15.	Sabiha Rüştü Bozcalı (1904-1998) .....	191
4.15.1.	Otoportre .....	193
4.15.2.	Madalyonlu Otoportre.....	196
4.15.3.	Yaşlı Erkek Portresi.....	199
4.16.	Hale Asaf (1905-1938) .....	202

## VIII

4.16.1. Paletli Otoportre.....	203
4.16.2. Otoportre .....	206
4.16.3. Mavi Elbiseli Kadın Portresi.....	209
4.17. Nurullah Berk (1906-1982).....	212
4.17.1. Sultan.....	213
4.17.2. Nargile İçen Adam .....	216
4.17.3. Gergef İşleyen Kız .....	219
4.18. Nuri İyem (1915 – 2005) .....	222
4.18.1. Çiğlık .....	223
4.18.2. Başlı Beyazlı Kadın Portresi .....	226
4.18.3. Uzun Yüzlü Yaşlı Kadın .....	229
SONUÇLAR .....	232
ÖNERİLER .....	235
KAYNAKÇA .....	236
EKLER.....	248
ÖZGEÇMİŞ.....	253

## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1:</b> Pazırık halısı 183 x 200 cm Ermitaj Müzesi, Rusya/ St.Peterburg .....	6
<b>Görsel 2:</b> Pazırık halısı detay .....	7
<b>Görsel 3:</b> Uygur duvar fresklerinden bir örnek- Böğü Kağan.....	7
<b>Görsel 4:</b> Dua Eden Maniheist Uygur kadını .....	8
<b>Görsel 5:</b> Leşker-i Bazar Sarayı'ndan fresk .....	9
<b>Görsel 6:</b> Gentile Bellini, "Fatih Sultan Mehmet'in Portresi", TÜYB, 52x70 cm, 1480, Londra Ulusal Galerisi.....	11
<b>Görsel 7:</b> Feyhaman Duran- Ressamlar Grubu (Soldan Sağa: Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat, 1921).....	15
<b>Görsel 8:</b> İbrahim Çallı- Çınar altı (Emirgan).....	17
<b>Görsel 9:</b> Abdülmecid Efendi Şişli Atölyesi'nde ressamalar ile birlikte (soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal Ben'im, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ruhi Arel).....	18
<b>Görsel 10:</b> Ömer Adil Bey, Kızlar Atölyesi,1919-1922, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu .....	19
<b>Görsel 11:</b> Hale Asaf - Otoportre 200 × 268 cm.....	22
<b>Görsel 12:</b> Nuri İyem- Göç 100x80 cm, TÜYB.....	25
<b>Görsel 13:</b> Fayyum Portreleri- II. yüzyıl,42x24 cm, Louvre Müzesi, Paris.....	30
<b>Görsel 14:</b> Mihri Müşfik Hanım-Leyla Turgut'un Annesinin Portresi- Kâğıt üzerine pastel 62,5 x 48 cm İstanbul Resim Heykel Müzesi .....	31
<b>Görsel 15:</b> Feyhaman Duran- Celaleddin Arif Bey Portresi, 1907, TÜYB,116,5x 102 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu .....	32
<b>Görsel 16:</b> Konstantin Kapıdağlı-III. Selim Portresi 1803, TÜYB 110x89 cm / Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu.....	33
<b>Görsel 17:</b> Mihri Müşfik Hanım-Otoportre, Kâğıt/Pastel, 60×48 cm, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi .....	34
<b>Görsel 18:</b> Feyhaman Duran- Atatürk Portresi 1937 / 91 x 72 cm. TÜYB, İstanbul Üniversitesi Feyhaman Duran Koleksiyonu .....	35

<b>Görsel 19:</b> Sami Yetik- Fesli Erkek Portresi 1903- DÜYB 40x30 cm / Haldun Cillov Koleksiyonu .....	36
<b>Görsel 20:</b> Şeker Ahmet Paşa- Otoportre .....	51
<b>Görsel 21:</b> Osman Hamdi Bey- Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar .....	57
<b>Görsel 22:</b> Osman Hamdi Bey-Naile Hanım'ın profil portresi .....	61
<b>Görsel 23:</b> Osman Hamdi Bey- Mimosalı Kadın .....	64
<b>Görsel 24:</b> Halil Paşa- Madam X .....	68
<b>Görsel 25:</b> Halil Paşa- Yaşlı Erkek Portresi .....	71
<b>Görsel 26:</b> Halil Paşa- Pembeli Kadın Portresi .....	74
<b>Görsel 27:</b> Abdülmecit Efendi- Otoportre .....	78
<b>Görsel 28:</b> Abdülmecid Efendi- Genç Kız Portresi .....	81
<b>Görsel 29:</b> Abdülmecid Efendi- Şair Abdülhak Hamit Tarhan Portresi .....	84
<b>Görsel 30:</b> Tekezade Sait- Erkek Portresi .....	88
<b>Görsel 31:</b> Tekezade Sait- Çallı'nın Portresi .....	91
<b>Görsel 32:</b> Tekezade Sait- İhtiyar Yahudi .....	94
<b>Görsel 33:</b> Sami Yetik- Otoportre .....	98
<b>Görsel 34:</b> Sami Yetik- Fesli Erkek Portresi .....	101
<b>Görsel 35:</b> Sami Yetik- Eşi Belkıs Yetik Portresi .....	104
<b>Görsel 36:</b> İbrahim Çallı- Şair Yahya Kemal Portresi .....	109
<b>Görsel 37:</b> İbrahim Çallı- Ahmet Refik Portresi .....	112
<b>Görsel 38:</b> İbrahim Çallı, Fatma Barşal Portresi .....	115
<b>Görsel 39:</b> Feyhaman Duran- Güzin Duran Portresi .....	120
<b>Görsel 40:</b> Feyhaman Duran- Atatürk Portresi .....	123
<b>Görsel 41:</b> Feyhaman Duran- Celalettin Arif Bey Portresi .....	126
<b>Görsel 42:</b> Mihri Müşfik Hanım- "Sevgili Vecih'ciğime İstanbul Hatırası" Vesikalık Otoportre .....	131
<b>Görsel 43:</b> Mihri Müşfik Hanım- Genç Kadın Portresi .....	134
<b>Görsel 44:</b> Mihri Müşfik Hanım- Leyla Turgut Portesi .....	137
<b>Görsel 45:</b> Hüseyin Avni Lifij- Pipolu Otoportre .....	141
<b>Görsel 46:</b> Hüseyin Avni Lifij-Son Otoportre .....	144
<b>Görsel 47:</b> Hüseyin Avni Lifij- Mareşal Fevzi Çakmak Portresi .....	147
<b>Görsel 48:</b> Namık İsmail- Otoportre .....	151

<b>Görsel 49:</b> Namık İsmail- Mediha Hanım Portresi .....	154
<b>Görsel 50:</b> Namık İsmail- Şair Ahmet Haşim Portresi.....	157
<b>Görsel 51:</b> Şeref Kâmil Akdik- Otoportre.....	161
<b>Görsel 52:</b> Şeref Kâmil Akdik- Aktör Cemal Erel Portresi .....	164
<b>Görsel 53:</b> Şeref Kâmil Akdik- Nazlı Ecevit Portresi .....	167
<b>Görsel 54:</b> Cemal Tollu- Otoportre .....	171
<b>Görsel 55:</b> Cemal Tollu- Küçük Balerin .....	174
<b>Görsel 56:</b> Cemal Tollu- Kırmızı Elbiseli Kadın Portresi.....	177
<b>Görsel 57:</b> Fahrelnissa Zeid- Otoportre.....	182
<b>Görsel 58:</b> Fahrelnissa Zeid- Şirin Devrim Portresi.....	185
<b>Görsel 59:</b> Fahrelnissa Zeid- Madam Caron .....	188
<b>Görsel 60:</b> Sabiha Bozcalı- Otoportre .....	193
<b>Görsel 61:</b> Sabiha Bozcalı- Madalyonlu Otoportre.....	196
<b>Görsel 62:</b> Sabiha Bozcalı- Yaşlı Erkek Portresi .....	199
<b>Görsel 63:</b> Hale Asaf- Paetli Otoportre.....	203
<b>Görsel 64:</b> Hale Asaf- Otoportre .....	206
<b>Görsel 65:</b> Hale Asaf- Mavi Elbiseli Kadın Portresi.....	209
<b>Görsel 66:</b> Nurullah Berk- Sultan.....	213
<b>Görsel 67:</b> Nurullah Berk- Nargile İçen Adam .....	216
<b>Görsel 68:</b> Nurullah Berk- Gergef İşleyen Kız .....	219
<b>Görsel 69:</b> Nuri İyem- Çılgılık .....	223
<b>Görsel 70:</b> Nuri İyem- Başlı Beyazlı Kadın Portresi.....	226
<b>Görsel 71:</b> Nuri İyem- Uzun Yüzlü Yaşlı Kadın.....	229
<b>Görsel 72:</b> Honore Daumier, Üçüncü Mevki Vagon, 1862.....	249

**TABLolar DİZİNİ**

**Tablo 1:** Sanat Eleştirisi İşlemleri-Gene Mittler ..... 44  
**Tablo 2:** Sanat Kuramları ve Estetik Nitelikler- Nihat Boydaş..... 44



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. GİRİŞ

Günümüz bilişim dünyasında, eğitimin önemli amaçlarından biri de öğrencileri araştırmaya, incelemeye yönelterek, topladıkları bilgileri harmanlamalarını, çevrelerindeki olguları anlayabilmelerini, kendilerini rahatlıkla ifade edebilmelerini, eleştirel düşünebilmelerini ve sağlıklı karar verebilmelerini sağlamaktır. Sanat eğitimi bu kazanımların sağlanmasındaki en etkili yollardan biridir. Sanat eğitiminde, eleştiri yaptırarak bireyi geliştirme temel disiplinlerden biridir. Bu vesileyle sanat eleştirisi yapan bireyin esere çok yönlü bakması, algılaması, üzerinde düşünmesi ve eserle ilgili fikirlerini dile getirmesi sağlamış olur. Bu eleştirel beceriyi ise en uygun yöntem olan pedagojik sanat eleştirisi yöntemini uygulayarak kazandırmak, geleneksel öğretim yöntemlerine göre öğrencilerin akademik başarılarına olumlu katkılar sağlar. Bu araştırmanın amacı da pedagojik eleştiri yöntemi uygulayarak, Türk resminin gelişiminde oldukça önemli bir yere sahip olan Cumhuriyet döneminde yapılmış olan bazı portre eserleri bu bağlamda incelemektir. Konuyla ilgili eleştirilerin yapılabilmesi için; Türk resim sanatının gelişimi incelenmiş, ressamların dahil olduğu guruplardan kısaca bahsedilmiş, Şeker Ahmet'ten, Nuri İyem'e kadar portreleriyle ünlenmiş ressamlarımız ve onların portre eserleri incelenmiştir. Bulgular ve yorum kısmında ise seçilen eserler pedagojik sanat eleştirisi açısından incelenmiştir. Bu incelemeler sırasında, sanat eserini tartışmak üzere yöntem geliştiren ilk sanat eğitimcisi olarak bilinen Edmund Feldman'ın eleştiri sınıflamasından faydalanılmıştır.

Feldman'ın eleştiri sınıflamalarından biri olan pedagojik eleştiri yöntemine göre, bu eleştiri türü bireylerin sanat eğitiminin amaçladığı bazı davranışların kazanılmasında sistemli bir yaklaşım sunmaktadır. Bu yönetime göre eleştiri dört basamaktan oluşmaktadır. Her basamakta farklı sorular kullanılır. Bu basamaklanma sırası ile betimleme, çözümlenme, yorum, yargı şeklindedir (Mercin & Alakuş, 2005). Bulgular ve yorum kısmındaki eserler bu yönetime göre değerlendirilmiştir.



### **1.1. Problem Durumu**

Genel kapsamda Cumhuriyet dönemi ve Çağdaş Türk resim sanatı üzerine yapılan araştırma ve tez sayısının oldukça fazla olduğu görülmüştür. Hemen her ressama ya da resim gurubuna ait bir araştırmanın bulunduğu ve bu kaynaklarda Cumhuriyet dönemi Türk resim tarihine birbiriyle benzer şekilde yer verildiği görülmüştür. Bu çalışmalardan bazıları; ‘Çağdaş Türk Resminde Kadın İmgesi (1960- 1980)’, ‘D Grubu’nun Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmine ve Eğitimine Katkısı’, ‘Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre’, ‘Türk Resminde Portre ve Otoportre’, ‘Çağdaş Türk Resminde Dışavurumcu Otoportreler’, ‘Çağdaş Türk Resminde Otoportre’ vb. başlıkları içeren çalışmalardır. Yararlanılan bu kaynaklar arasındaki bağlantılar incelenmiş, sonuç olarak Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatında portre hakkında araştırmaların genellikle ayrı ayrı bulunduğu gözlemlenmiştir. Seçilen dönem portre eserlerinin pedagojik eleştiri yöntemiyle yapılmış sanat eleştirisi çalışmalarının oldukça az olduğu fark edilmiştir. Bu durum araştırmanın problem durumunu oluşturmuş ve bu problem doğrultusunda araştırmaya yön verilmiştir.

### **1.2. Araştırmanın Amacı**

Bireylerin eleştirel düşünme ve yorumlama becerilerini geliştirmek, günümüz çağdaş eğitim sisteminin önemli amaçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu kazanımı sağlamak amacıyla problem durumunu oluşturan Cumhuriyet dönemi portre eserlerinin pedagojik eleştiri yöntemiyle incelenmesi konusu tezin genel amacını oluşturmaktadır. Bu araştırma sayesinde belirtilen dönem hakkında genel bir bilgiye sahip olunması, dönem içinde yaşayan sanatçılara ve portre eserlere değinilmesi, eleştiri yöntemi hakkında teknik bilgiye sahip olunması ve özgür eleştiri yapabilme becerilerinin geliştirilmesi hedeflenmektedir.

#### **1.2.1. Alt Amaçlar**

Çalışmanın alt amaçlarında, şu sorulara cevap aranmıştır:

- 1- Türk resminin tarihsel gelişim sürecinde neler yaşanmıştır?
- 2- Portre ve otoportre nedir?

- 3- Portre ve otoportre Cumhuriyet döneminde nasıl bir gelişme göstermiştir?
- 4- Önemli Cumhuriyet dönemi portre ressamaları kimlerdir ve eserleri nelerdir?
- 5- Pedagojik eleştiri yöntemi nedir?
- 6- Sanat eğitime pedagojik eleştiri yönteminin katkısı nedir?
- 7- Bir sanat eseri pedagojik eleştiri yöntemiyle nasıl incelenir?

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Sanat eğitimi sayesinde eleştiri becerisi kazanan birey, öğrendiği bu dil sayesinde geçmiş ve çağdaş sanat yapıtlarına değer yargısıyla ulaşabilir. Gördüğü yapıtları niteliksel olarak ayırır. Sanatın insana kazandırdığı bu nitelikler, değerlerle düşünme gücü her eser incelemesinde gelişir. Buna görsel okuryazarlık denilmektedir (Kırıçoğlu, 2019).

Bu araştırma zamanın ve toplumsal değişimlerin sanatı ve sanatçıyı ne yönde etkiliyor olduğunu anlamada, Türk resim sanatında portre ve otoportre üreten sanatçıları tanıtmada, sanatçılara sahip çıkmada, sanatçıların eserlerini ve sanatsal kimliklerini incelemede de oldukça önemlidir. Hem bu dönem içindeki sanatsal gelişimlerin portre bazında incelenmesi yani dönemle ilgili görsel okuryazarlığın geliştirilmesi sağlanmakta hem de sanat eleştirisi yöntemleri incelenerek pedagojik eleştiri becerilerinin geliştirilmesi sağlanmaktadır.

Seçilen dönem portre eserlerinin pedagojik eleştiri yöntemiyle yapılmış sanat eleştirisinin tek bir kaynakta oldukça az bulunması nedeniyle araştırmanın önemini arttırmaktadır.

Ayrıca bu araştırmanın önemli olmasının bir diğer nedeni de bazı sanatçıların pek bilinmeyen eserleri ön plana çıkarılmış, eser künyelerindeki güncel veriler de araştırılmıştır.

### **1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Araştırma Cumhuriyet'in hemen öncesi olan 1840'lı yıllar ile Cumhuriyet sonrası olan 1940'lı yıllar ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırmanın nedeni ise Cumhuriyet öncesi doğan bazı sanatçıların, Cumhuriyet yıllarına intikal eden yaşamlarının

olmasıdır. Bu sebeple bulgular ve yorum kısmında sanatçılar doğum yılı esas alınarak kronolojik olarak sıralanmıştır. Ayrıca ressamın üçer eser ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın konu bakımından sınırlılığı ise Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatı tarihinde yaşanan kültürel ve toplumsal değişimlerin sanatçı grupları çerçevesinde incelenmesi, elde edilen veriler doğrultusunda sanatçıların hayatlarının ve sanat anlayışlarının incelenmesi, portre eserlerin saptanması ve sonuç olarak bu 100 yıllık süreçte üretilen portre eserlerin pedagojik eleştiri yöntemiyle incelenmesidir.

### 1.5. Varsayımlar

Araştırmada temel alınanlar varsayımlar şunlardır:

1. Araştırmada yer verilen örneklerin konuyu yeterli düzeyde temsil ettiği,
2. Kaynak taramasında elde edilen bilgilerin araştırmanın kapsamına uygun olduğu,
3. Tarih içerikli bir araştırma olduğundan elde edilen kaynakların irdelendiği, en çok kullanılan, doğruyu yansıttığı düşünülen bilgilerin özenle seçildiği,
4. Yapılan çalışmanın alana ışık tutacak, araştırma konusunun sınırları dışına çıkmadan net ve kapsamlı nitelikte olduğu,
5. Sanatçılara ait bilgilerin, seçilen resim örneklerinin künyelerinin geçerli bilgiler olduğu,
6. Ele alınan sanatçıların Cumhuriyet dönemi ve bu döneme etkisi olan Cumhuriyet öncesi dönemde doğmuş, portre alanında bilinen sanatçıları olduğu,
7. Sanat eleştirisi yöntemleriyle ilgili kullanılan tanımların, tabloların ve yapılan açıklamaların geçerli ve doğru olduğu varsayılmıştır.

### 1.6. Tanım ve Kısaltmalar

**Cm:** Santimetre

**MSGSÜ:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

**TÜYB:** Tuval Üzerine Yağlı Boya

**Akademik:** İleri bir çabanın ürünü olmayan, genel kurallar doğrultusunda oluşturulmuş sanat yapıtının niceliği (Atan, 2006).

**Alegori:** Soyut bir düşünceyi, görsel olarak betimleme yolu (Atan, 2006).

**Analiz:** Çözümleme, tahlil (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Boşluk:** Tasarımda konuyu daha etkili kılabilmek için bırakılan boş alanlar (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Bütünlük:** Birlik, çalışma yüzeyi üzerinde, tasarım elemanlarının ve ilkelerinin estetik bir uyum oluşturmasıdır (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Çizgi:** Çizgi basit bir ifade ile iki nokta arasındaki hat olarak tanımlanabilir. Resim çalışmalarının temelini oluşturan çizgi, aynı zamanda görsel bir anlatım aracıdır (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Denge:** Aynı ya da farklı nesnelere arasındaki uyumlu ilişki (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Doku:** Sanatsal anlamda doku, maddelerin doğal yapısının dış yüzeyindeki görüntüsü (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Form:** Diğer bir adıyla biçim, çizgi, renk ve açık koyudan oluşan şekil (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Kontrast:** Zıtlık, aykırılık. Her türlü sanatsal düzlemde renk değerleri ya da diğer nitelikler açısından öğeler arasındaki karşıtlık (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Leke:** Yüzey üzerinde ışığın etkisiyle oluşan tonlar (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Nüans:** Ana renklerin birbirleri ile ilişkisinde ortaya çıkan değerler (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Renk:** Işığın cisimlere çarptıktan sonra yansıyarak gözde bıraktığı etki (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Ton:** Herhangi bir rengin, nötr renkler olarak adlandırılan siyah ve beyaz karışımından oluşan değerleri (Buyurgan & Buyurgan, 2018).

**Vurgu:** Çalışma yüzeyi üzerindeki herhangi bir parçanın diğerine nazaran daha baskın olması (Buyurgan & Buyurgan, 2018)

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

#### 2.1. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI

##### 2.1.1. İslamiyet Öncesi Türk Resim Sanatı

Tarih boyunca içinde sanattan izler taşımayan bir topluma rastlanmamıştır. Buna göre her uygarlık sanatıyla tarihte bir süre yer almış ya da sanata yeteri kadar önem vermedikleri için tarih platformundan silinmişlerdir (Ayaydın, 2015). Tarihi kaynaklara göre Türkler ise Orta Asya'da ilk görüldükleri yüzyıllardan, Cumhuriyet Dönemi'ne kadar güzel sanatlara önem vermişlerdir (Özsoy, 2016).

Asya Hunları, genellikle varlıkları bilinen ilk Türkler olarak kabul edilmektedir. Altay dağları eteklerinde Pazırık adı verilen bölgede Rus arkeolog Rudenko önderliğinde açılan kurganlarda Hunlar' dan birçok eşya ve buzlar içinde binlerce yıl durabilmiş hayvan ve insan ölümleri bulunmuştur. Beşinci Pazırık kurganında buzullar içerisinden çıkarılan en eski halı Asya Hunları'na aittir (Aslanapa, 1984).

**Görsel 1:** Pazırık halısı 183 x 200 cm Ermitaj Müzesi, Rusya/ St.Peterburg



2500 yıllık bu halının (**Görsel 1**) her santimetrekaresinde 36 simetrik ilmek gelişmiş teknik ve dokuma tecrübesiyle kullanılmıştır. Merkez bölgesi kırmızı renkte olan halının etrafında hayvanlardan oluşan iki bordür bulunmaktadır. İç bordürde geyik figürleri bulunurken, dış bordürde ata binen erkek figürleri (**Görsel 2**) bulunmaktadır (Ertuğrul, 2017).

**Görsel 2:** Pazırık halısı detay



Uygur döneminde görülen Türk resim sanatına duvar süslemelerinde, seramiklerde, çinilerde, el yazmalarında, mimari yapılarda ve gölge oyunlarında rastlanmaktadır (Demirbulak, 2007). Aşağıdaki görselde (**Görsel 3**) bu süslemelere bir örnek olarak Uygur lideri Böğü Kağan'ın portresinin resmedildiği bir duvar freski yer almaktadır.

**Görsel 3:** Uygur duvar fresklerinden bir örnek- Böğü Kağan



Eski Türkler’ de resim sanatının varoluşu bozkır kültürünün başlangıcına kadar gitmektedir. Erken dönemlerde mağara yüzeyleri üzerine yapılan kaya resimleri görülmektedir. Bunların bir kısmı boyayla, bazıları da kazıma ve çizme yoluyla yapılmıştır. Erken dönem resim örneklerinde av kültürü ve sembolizmini yansıtan resimler görülmektedir. Bu resimlerin bazılarında hayvanla mücadele sahnelerinin sembollerini ve sonraki bazı örneklerinde hayvanların birbirleriyle mücadelelerini tasvir etmişlerdir. Bu sembollerin yanı sıra bazı zıt kavramların mücadelesi de ilk dönem tasvirleri arasına girmiştir (iyi-kötü, aydınlık-karanlık vb.). Ayrıca kaya resimlerinde bulunan süvari resimleri, savaşan insan figürleri, kurt, dağ keçisi, geyik, çadır resimleri, dinî inançlar (**Görsel 4**) ve günlük hayata dair sahneler resmedilmiştir. Bu konuların dışında farklı destan ve efsaneler, din adamları, süvariler, prens ve prensesler de resimlerde yer alır. Bu resimlerin bir kısmında portre özellikli resimlerin olması oldukça önemlidir (Koç S. , 2013).

**Görsel 4:** Dua Eden Maniheist Uygur kadını



Uygurlar Orta Asya'da yaşadıkları kültür ortamının etkilerini benimseyerek resim sanatında kendilerine has bir portre üslubu geliştirmişlerdir. Hafif kemerli burun, badem gözeler, oval yüz ve küçük ağızdan oluşan yüz hatları oluşturmuşlardır (Yerli, 2013). Aşağıda (Görsel 5) Leşker-i Bazar Sarayı'ndan alınmış bir fresk bulunmaktadır. Bu fresk yukarıda bahsedilen Uygur portre üslubuna birebir uymaktadır.

Görsel 5: Leşker-i Bazar Sarayı'ndan fresk



İnsan yüzüne kişisel bir özellik vermek, Türklerde ilk defa 757 yılından sonraki duvar resminde görülmektedir. O tarihlere kadar insan formu şematik olarak çizilmiş ve portrelerin altlarına isim yazılarak ayırt edilebilmiştir. Uygurlar kendilerinden farklı özellikteki insanları ayırt edici faktör olarak kullanarak kendilerini daha belirgin biçimde göstermişlerdir. Zamanla tanınabilme çabası onları portre sanatında gelişme fırsatı tanımıştır (Aslanapa, 1993).

Türk sanatı Anadolu'ya gelindiğinde en üst seviyeye ulaşmıştır. Bu sanat yüzyıllardır süregelen bir gelişimin ürünüdür. Türkler Asya'dan Anadolu'ya göç ettikleri sırada karşlarına çıkan diğer kültürler ile kendi kültürel zenginliklerini harmanlayarak yeni ve benzersiz sanat eserleri meydana getirmişlerdir. Bu yolculukta



diğer kùltùrlerden etkilenseler de Orta Asya'da oluşan Tùrk sanatını, kùltùrünü, özünü hiçbir zaman yitirmemişlerdir (Kalburcu, 2017). Orta Asya'da tek tanrıya inanan Tùrkler, şamanist ritùellere bağlıdırlar. Birçok dini ve İslam dinini yakından tanımişlar, Tùrk boyları da zamanla bu dinlere katılmışlardır. Dini yasaklar, sanata şekil veren önemli kaynaklardandır. Tùrk resim sanatının gelişimini en fazla etkileyen faktör de budur (Demirbulak, 2007).

### **2.1.2. İslamiyet Sonrası Tùrk Resim Sanatı**

Tùrklerin İslam dinini seçmesi, sanatlarındaki köklü değişimlerin başlangıcı olmuştur. Kurulan ilk Tùrk devletlerinin seferleriyle sanat kaynakları farklı kaynaklardan beslenmeye devam etmiştir. Anadolu'daki Selçuklu Devleti tasvir sanatına bakıldığında yüzyıllar ve biriken tecrübe hemen fark edilmektedir. Yeni öğrenilen şeyler uygulanırken, geyik, şahin, aslan gibi ikonografik motifler ve insan tasvirleri varlığını korumuştur (Demirbulak, 2007).

Tùrklerin İslamiyet öncesi sanatı beş bin yıllık bir zamanı kapsamaktadır. İnsan yaşamında dinin etkilerini belirgin olarak gördüğümüz Orta çağ, Tùrkler için de bir dönüm noktası olmuştur. Tùrk boyları 10. yüzyıldan sonra büyük topluluklar halinde İslam dinini benimsemişlerdir. Yaşamın her alanını baştan yaratan yeni din, sanatta da yeni amaçla belirmiştir. Yeni eserler, camiler ve medreseler yapılmıştır ve yavaş yavaş sanatın konuları değişmiştir. İslam öncesi Tùrk Sanatında görülen hayvan ve insan tasvirleri, özellikle resim ve heykel sanatında İslam'ın etkisiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Tüm bunlara göre Tùrk sanat tarihi İslam dinini kabul ederek ikiye bölünmüştür. Buna göre eski Tùrk sanatı yeni bir ivme kazanmış, o güne kadar işlediği konular, biçimler ve üslup büyük oranda değişikliğe uğramıştır (Kalburcu, 2017)

İslam dinine girdikten sonra süsleme alanında pek görülmeyen resim, metinleri açıklama amacındaki minyatürlerde varlığını az da olsa sürdürmüştür. Fatih Sultan Mehmet portrelerini dışarıda tutmak kaydıyla Batılılaşma dönemine kadar üslup bakımından değişiklik göstermeyen minyatür, figür ve natürmortlar albümlerde yer almış, duvar resimleri saray, kasır ve konaklarda uygulanmış, padişah portreciliği de zamanla bir gelenek haline gelmiştir (Demirbulak, 2007).

15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet döneminde, Avrupa' dan gelen ressamlar, İtalyan sanatçı Bellini öncülüğüyle minyatür resim geleneği, Batılı tarzdaki tuval resmine geçiş yaparak özellikle portre alanında gelişim göstermiştir. Fatih Sultan Mehmet'in davet etmesiyle gelen batılı ressamların yapmış olduğu portreler de kısa zamanda Osmanlı nakkaşlarının beğenisini kazanarak minyatür portreciliğine dönüşmüştür (Musal, 2010). Fatih Sultan Mehmet'in ressam Bellini' ye yaptırdığı portresi (**Görsel 6**) sanatçıya poz vererek yaptırılan ilk padişah portresidir. Bellini imzalı portrenin yapımı için Padişah'ın ressamı sarayında ağırladığı ve resmi yapılırken sanatçıya poz verdiği bilinmektedir. Bu nedenle Fatih'in fizyonomisini gerçekçi şekilde yansıtmıştır (Topkapı Sarayı Müzesi).

**Görsel 6:** Gentile Bellini, "Fatih Sultan Mehmet'in Portresi", TÜYB, 52x70 cm, 1480, Londra Ulusal Galeri



İmparatorluğu'nun altın çağını yaşatan Fatih Sultan Mehmet'in en önemli özelliklerinden biri eğitim ve sanata verdiği önemdir. Kendisi de sanata düşkün olan ve aynı zamanda iyi bir çizer olan Fatih, sanatçıları sarayına davet edip onlarla çeşitli sohbetler etmiştir. Osmanlı resim sanatının güçlenmesi de onun sayesinde olmuştur (Doğanay, 2014).

### 2.1.3. Batı Etkisinde Türk Resim Sanatı

Lale Devrine gelindiğinde minyatür sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batıya açılması ile yeni bir algı biçimini benimsemiştir. Güzelliğin ön planda olduğu, neşeli ve zengin eğlence anlayışı dönemi her yönüyle görselleştirebilecek tek sanat biçimi olan minyatürün değerine değer katmıştır. Resim sanatında gölgelendirme, perspektif ve yanılısama teknikleri uygulanmaya başlanmıştır (Demirbulak, 2007).

18. yüzyılın son kısmında Osmanlı resim sanatlarında yeni bir döneme girilmiştir. Osmanlı sarayının hizmetine giren ressamın Refail ve Kapıdağlı Konstantin'in tuvalere yaptıkları padişah portreleri bu yeni dönemin ilk ürünleridir. Bu eserlerden anlaşılacağı gibi Osmanlı tasvir sanatlarındaki minyatür geleneği artık eskimeye başlamıştır. Her iki sanatçıda Avrupa resim geleneğine daha uygun betimlemelerle Osmanlı resim sanatına yeni boyut kazanmaya katkı sağlamışlardır (Çelebi, 2013).

Avrupa etkisi, toplumun yeniliklere açık olmaması sebebiyle ancak 19. yüzyılda tam anlamıyla benimsenebilmiştir. Batılı ressamın çalışmalarından haberdar olan Osmanlı yöneticilerinin resme karşı olan katı tutumları yumuşamıştır. Bu gelişmelerle birlikte 19. yüzyılda Modernleşme sanatsal, sosyal, askeri, siyasi ve hukuksal alanda yoğun bir şekilde kendini göstermiştir. Sonuç olarak tuval resmine duyulan yakınlık meydana gelmiştir (Gürşen, 2018).

### 2.1.4. Asker Ressamlar (1793)

Batı üslupta yağlıboya tuval resminin benimsenip yaygınlaşmasında önemli etkenlerden biri de Mektep-i Harbiye, Mühendishane-i Berri Hümayun, Mühendishane-i Bahr-ı Hümayun, Darüşşafaka Lisesi gibi okullarda resim derslerinin görülmeye başlanmasıdır (Ersoy, 1998).

Askeri okullardaki öğrencilere teknik çizim ve haritacılık için gerekli görülen resim derslerinin zorunlu kılınması, Batılı anlayışta resme geçilmesindeki etkenlerden biri olmuştur. Öğrenciler harita çiziminin yanı sıra taş baskı, kazıma ve oyma gibi teknikleri de öğrenmeye çalışmışlardır. 1835 yılında Avrupa'ya resim öğrenimi için gönderilen on öğrenci arasında Teğmen İbrahim Paşa yağlıboya yapan ilk Türk

ressamı ve aynı zamanda da çağdaş Türk resminin ilk önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Çelebi, 2013).

Osmanlı'nın son dönemlerinde farklı okullarda eğitim gören gençlerin mesleki bilgi ve becerilerini arttırmak amacıyla yurtdışına gönderilmelerinin ve konusunda usta isimlerin yurda gelmesiyle eğitim kurumlarında, sanayi kuruluşlarında faydalı olacak işlerde bulunmaları, Türkiye'nin yapılaşma döneminde ihtiyaç duyulan kaliteli emek sorununun çözülmesinde yardımcı olmuştur. Bu dönemde Çağdaş Türk resminin ilk örneklerini veren ressamlar Osmanlı döneminde eğitim görmüşler, yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin doğuşuna şahit olmuşlar ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ressam gruplarını oluşturan gençlere eğitim vermişlerdir (Demirbulak, 2007).

#### **2.1.5. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi (1883)**

Türkiye'deki ilk Güzel Sanatlar Akademisi olma unvanına sahip resmi adıyla Mektep-i Sanayi-i Nefise-i Şahanesi Osman Hamdi Bey tarafından 3 Mart 1883 yılında Eski Şark Eserleri Müzesi'nin bulunduğu binada açılmıştır. Okuldaki öğretmenlerin birçoğunun yabancı olması ve bunların Gerçekçi ve Akademik üslupta olması nedeniyle resim öğrenimi, 1914'e kadar bu anlayışta sürmüştür (Musal, 2010).

Okulun açılmasında Tanzimat döneminde eğitim alanında yapılan çalışmaların etkisi büyüktür. Bu dönemde açılan birçok modern eğitim kurumunun yanı sıra güzel sanatlar alanında da bazı gelişmeler olmuştur. Resim sanatının geliştirilmesinde Doğu'dan çok Batı etkisinde bir gidişat olduğu, birçok sanatkarın teşvik bulduğu bilinmektedir. Uzun bir hazırlık dönemi geçiren okulun açılma girişimindeki temel fikir 'resim sanatının bütün sanatların temeli olduğu, fakat bunun gelişme imkânına kavuşturulamadığı, mimarlık tekniğinin de kuralına uygun şekilde öğretilmediği ve ehliyetsiz kişilerin elinde kaldığı' düşüncesidir (Ürekli, 2017).

Sanayi Nefise Mektebi'nin oluşmasıyla ilgili resmi gerekçe yazısında, küçük el sanatları ve mimaride artık yeni örnekler üretilmediğine, daha önce yapılanların da korunmadığına, güzellik anlayışının gittikçe bozulduğuna dikkat çekmekte, Sanayi Nefise İdaresi kurulduğu zaman yetenekli insanlar yetişeceği, zayıflayan değerlerin

korunacağı ve taklitten uzak özgün bir Türk sanatı oluşacağı iddia edilmiştir (Demirbulak, 2007).

1883 yılında yaklaşık yirmi öğrenciyle eğitime başlayan Mektebi Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin müfredatında resim, mimarlık, heykel ve hakkaklık dersleri verilmiştir. Yabancı eğitimcilerin çoğunlukta olduğu okulda Türk hocalar da eğitim kadrosunda yer almıştır (Zeytinoğlu, 2003).

Asker ve mühendis okullarının resim derslerinde okutulan karakalem, yağlıboya ve perspektif gibi sanat dersleri, Sanayi-i Nefise'nin kurulmasıyla halk düzeyine inmiştir (Çelebi, 2013). Sanayi Nefise Mektebi'nin resim atölyelerinde yapılan çalışmalar, Türkiye'de resim öğreniminin akademik bir disiplin çerçevesinde olması yönünde önem arz etmektedir. Bu eğitimde figür anatomisi ve portre sorunlarına önem verildiği bilinmektedir (Musal, 2010).

“Sanayi Nefise Mektebi Alisi'nin eğitim sistemi ve yönetimi, Paris'te 1863 yılında kurulan Ecole Nationale Superiure Des Beaux-Arts'ından esinlenilmiştir. Avrupa'ya gönderilecek sanatçıların seçiminde bu okulun Roma Akademisi'ne benzeyen bir uygulama hakimdir. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin resim ve heykel bölümlerinden her yıl ancak bir öğrenci mezun edilir ve bu kişi, eğitiminin devamı için devlet tarafından Avrupa'ya gönderilirdi” (Erbay, Erbay, & Erbay, 2004).

Sanayi Nefise Mektebi'nin ilk Türk öğretmenleri 1914 kuşağı sanatçılarıdır. Onların öğrencileri ise Türkiye'nin ilk sanatçı grubu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin üyeleridir (Demirbulak, 2007).

İlerleyen zamanlarda Akademi'de Fotoğraf, Endüstri Tasarımı, Sinema Televizyon gibi bölümler açılmış, 1979'da da bu bölümler fakülte olmuştur. 1982 yılında çıkarılan Yüksek Öğretim Kanunu'yla okul, Mimar Sinan Üniversitesi, 2004 tarihinde ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adını almıştır (Musal, 2010).

### **2.1.6. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1909-1919)**

1900'lü yıllara gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu her ne kadar yıkılma sürecinde olsa da I. Dünya Savaşı'nın önemli cephelerinden olan Çanakkale Cephesi'ndeki zafer, bu topraklardaki herkes için yeni bir umut ışığı olmuştur (Gürşen, 2018).

1909 yılında Ressam Mehmet Ruhi Bey'in önerisi ve Şehzade Abdülmecit Efendinin desteğiyle Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Agâh Kazım, Ahmet İzzet, Ahmet Ziya Akbulut gibi bir grup genç sanatçının kurduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Ülkemizin ilk sanatçı birliğidir. Bu gruba daha sonra Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Mithat Rebi, Tomas Efendi, Müfide Kadri gibi isimler girmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almış ve okulun açtığı sınavı kazanarak ya da kendi imkanlarıyla Paris'e resim eğitimi almaya gitmiş olan İbrahim Çallı, Şevket Bey, Mehmet Ruhi, Ahmet Hikmet, Sami Yetik ve Namık İsmail'den oluşan grubun ülkeye geri dönmesi Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni canlandırır (Demirbulak, 2007). Aşağıdaki görselde (**Görsel 7**) bu gruba sonradan dahil olan ressam Feyhaman Duran, grubun diğer üyeleri Sami Yetik, İbrahim Çallı, Şevket Dağ, Hikmet Onat'ı ve kendisini resmetmiştir.

**Görsel 7:** Feyhaman Duran- Ressamlar Grubu (Soldan Sağa: Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat, 1921)



Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin sanat tarihindeki yeri fazlasıyla önemlidir. Usta çırak ilişkisine dayalı sanat anlayışı ve sanatçı ortamında belirli bir olgu etrafında toplanıp birlik oluşturmak oldukça yenilikçi bir karar olmuştur. Türk resim sanatı için büyük bir gelişimin ilk adımlarındandır. İlk olarak sanat, sanatçı ve sanat ortamı

kavramlarına profesyonel anlamlar kazandırılmıştır. Bu anlamlar resim sanatı için teknik bakımdan ve konu ile ilgili onu işlemeye ilişkin öz-biçim değerlerinin yeni yorumları olarak kendini göstermiştir (Çelebi, 2013).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, isim ve form değiştirerek çalışmalarını sürdürmüştür. 1908 yılında ‘Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ adı ile kurulmuş, 1921’de ‘Türk Ressamlar Cemiyeti’ olarak değişmiş, sonrasında 1926’da ‘Türk Sanayi-i Nefise Birliği’, 1926’da ise ‘Güzel Sanatlar Birliği’ adını almıştır (Berk & Gezer, 1973).

### **2.1.7.1914 Çallı Kuşağı**

19. yüzyılın ortalarında Türk resim sanatı batıyla daha sıcak ilişkiler içindedir. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin 1910’da açtığı sınavı kazanarak resim eğitimi almak için Avrupa’ya gönderilen genç sanatçılar, 1914’te Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla ülkeye dönmüşler ve yeni bir sanat anlayışının öncüsü olmuşlardır. Çallı Kuşağı olarak anılan bu grubun sanatçıları arasında; İbrahim Çallı, Sami Yetik, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi, Nazmi Ziya ve Avni Lifij gibi ressamlar vardır. Meşrutiyet’in ilânıyla (1908–1914) Avrupa’ya gönderilen bu genç ressamlar, gittikleri şehirlerdeki ustalardan aldıkları eğitimle kendilerini geliştirme imkânı bulmuşlardır (Çelebi, 2013).

Grubun öncüsü olarak kabul edilen İbrahim Çallı’dan dolayı bu ressamlar, Çallı Kuşağı, olarak da bilinmektedir. Genellikle Sanayi-i Nefise Mektebi’nden mezun olan Çallı kuşağı ressamları, Avrupa’daki sanat eğitimlerinin ardından Batı resmi etkisindeki izlenimci görüşü benimsemişlerdir. Batı sanatı ile yerel sanat tarzını birleştirmeye çalışan grup üyeleri, kendilerine özgü bir üslup ortaya çıkarmışlardır. Ortak üslup özelliklerinin yanı sıra, kişisel üsluplarını oluşturmayı da başarmışlardır (Özdemir, 1997).

Çallı Kuşağıyla birlikte figür ve kompozisyon çalışmaları çağdaş Batı sanatı üslubunda, ilk defa Türk resmine girmiştir. Bu dönemde Batı sanatı tarzına uzak kalan Türk resmi, kompozisyon ve figür çalışmalarında sıkıntı yaşamalarına karşın 1914 kuşağı bu sorunun aşılması için büyük çaba göstermiştir. Avrupa’da eğitim alan

sanatçılar, çağın teknolojisini, yeni teknikleri ve kültür yaşantısını yakından görme imkânı buldukları için bunu resme yansıtma çabaları olumlu yönde etki etmiştir (Gören, 1998).

O güne kadar kapalı atölyelerde, doğayla temastan uzak, fotoğraflara bakılarak yapılan resimler yerini yaşamın içinde, sokağın ortasında, denizin kıyısında yapılan resimlere bırakmıştır. Çallı Kuşağı, sırtlarında boya kutuları, ellerinde sehpaları İstanbul sokaklarına resim yapmaya çıkmıştır. Bu da Türk resminde yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Bu dönemde üretilen resimlerin konuları yaşamın içindedir. İstanbul görünülerinden, ev mekânlarının içlerine kadar uzanan ve gündelik hayatı yansıtan konu çeşitliliği bu kuşağın Türk resmine getirdiği en büyük yenilik olmuştur (Sel, 2002). İbrahim Çallı'nın bu şartlarla yapmış olduğu empresyonist bir resim olan 'çınar altı' adlı eserde (**Görsel 8**), yukarıda bahsi geçen özellikler yer almaktadır.

**Görsel 8:** İbrahim Çallı- Çınar altı (Emirgan)



I. Dünya Savaşı ile yurda geri dönen sanatçılar aldıkları eğitimi ve becerileri değerlendirmek istemiş, fakat savaş ortamının getirdiği ekonomik sıkıntılarla karşı karşıya kalmışlardır. Bu ortamda sanat tarihçiliği, ressamlık ve devlet adamlığı yapan Celal Esad Arseven, Harbiye Nezareti'ne (günümüz hali milli savunma bakanlığı) bağlı bir birime giderek ressamların içinde bulunduğu güçlüğü anlatmış ve ressamların



kendilerine ait bir atölyede çalışabilmeleri için yardım istemiştir. Böylelikle hem Osmanlı'nın, müttefiki Almanya ve Avusturya gibi Batılı devletlere karşı sanatsal anlamda da güçlü bir devlet olduğu imajı verilmiş olacak, hem de 'özgürlüğü arayan toplum' imajı herkese gösterilmiş olacaktır. Böylelikle 1917 senesinde Şişli'de Bulgar Çarşısı olarak bilinen baraka kurulmuş ve ressamlar burada çalışmaya başlamıştır (Gürşen, 2018). Halife Abdülmecid Efendi'nin Şişli Atölyesi'ndeki ressamların çalıştığı ortamı ziyaret ederken çekilmiş bir fotoğrafı (**Görsel 9**) bulunmaktadır.

**Görsel 9:** Abdülmecid Efendi Şişli Atölyesi'nde ressamlar ile birlikte (soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal Ben'im, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ruhi Arel)



Türk resminde 1914 kuşağı ressamlarında, portre resmi geleneği oluşturulma yönünde uğraşlar verilse de tam anlamıyla bir gelenek oluşumundan söz edilememektedir. Ressamların birbirine yakın resimsel yönelimleri daha sonra Şeref Akdik ve Mahmut Cuda gibi ressamalarda benzer olarak sürmüştür (Dönmez, 2009).

### 2.1.8. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi (1914)

Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında sanatsal çalışmalarda artış olmuştur. Bu dönemde kadınlar için gerçekleştirilen en önemli girişimlerden biri İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin açılmasıdır. Çünkü sanatsal çalışmaların yürütüldüğü esnada erkek öğrenciler, yurt içinde ve yurt dışında resim ve heykel alanındaki akademilerde eğitim

alabilmişlerdir. 1914 yılında da kadınlar için ilk girişim bu okulla başlamıştır. Resim ve heykel olmak üzere iki alanda çalışmalar yapılmıştır. Kızlara eğitim vermek gayesiyle kurulan okul bağımsız gibi görünse de kızlara ayrılmış bir şube niteliği taşımaktadır. Okulun ilk müdürü Salih Zeki Bey'dir. Kısa süre sonra okulun müdürü değişir, Mihri Müşfik ve Ömer Adil Bey olur (Karabağ, 2018). Müdür Ömer Adil Bey İnas'daki eğitim ortamını 'Kızlar Atölyesi' adlı eseriyle (**Görsel 10**) ölümsüzleştirmiştir.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gün boyu devam etmektedir. Sabahları atölye çalışmalarına başlayıp, öğleden sonraları ise diğer yardımcı derslere girmişlerdir. Dr. Nureddin Ali (Berkol) anatomi; Vahid Bey ve Ahmet Haşim estetik ve sanat tarihi, Ahmet Ziya (Akbulut) da perspektif dersleri vermişlerdir. Nazlı Ecevit, Mihri Hanım'ın haftada iki defa, sabahları erkenden derse girdiğini, atölye çalışmalarında desene önem verdiğini ve bu sebeple öğrencilerine kömür kalem ile eskizler yaptırdığını söylemiştir (Beykal, 1983).

**Görsel 10:** Ömer Adil Bey, Kızlar Atölyesi,1919-1922, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



İnas'ta eğitim gören kız öğrencilerin hepsi ressam olamamışlardır. Bu atölyede çalışan öğrencilerin bir kısmı resim çalışmalarına devam etmiş, bir kısmıysa sosyal sınıfları gereği ve bir heves olarak gördükleri resim eğitimlerini tamamlayamamışlardır (Berk N. , 1943).

## 2.2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİ VE GRUPLARI

Türkiye’de figüratif resim Tanzimat’tan beri yapılmakta fakat ressamlar ve onların eserleri tanınmamaktaydı. Bunun nedenleri arasında, bu resimlerin sergileneceği sergi salonlarının olmayışı, müzelerin bulunmayışı ve sanat eserlerinin eleştirisini yapacak eleştirmenlerin yetiştirilmeyişi sayılabilir. Cumhuriyet’in ilânından sonra bu konularla ilgili yoğun çalışmalara başlanmıştır. Plastik sanatlar alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu çalışmalar sonucunda sanatçılar, hayal dünyalarının sınırlarını zorlamışlar, toplumu tanımaya çalışmışlar, tabiatı ve gerçekleri yansıtan eserler üretmişlerdir (Başar, 2003).

Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte Türk toplumunda siyasi, sosyal ve kültürel anlamda bir değişim yaşanmıştır. Devletin Kültür ve Sanat politikalarıyla adeta şaha kalkan Anadolu, kabuğundan sıyrılarak yeni bir yola girmiştir. Sanatçılar binlerce yılı aşkın geleneğin, plastik dile dönüşüm serüveninde Anadolu temalı eserler üretmiş, daha sonra da eleştirel bir yaklaşımla toplumun sorunlarını dile getirmişlerdir (Koç & Altıntaş, 2016).

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte kültüre ve sanata oldukça önem veren Atatürk, devletin sorumluluklarından birinin de sanata ve sanatçıya verilen değer olduğunu düşünmüş ve sanata ilgiyi devlet politikası haline getirmiştir. Atatürk’ün sanata olan yaklaşımıyla ressamlar da bu durumdan güç alarak birçok birlik kurmuşlar ve oluşturdukları bu birlikler ile Türk sanatını geliştirmeye çalışmışlardır (Musal, 2010).

Bu dönemde çağdaş bir Türk Devleti inşa edilmiştir. Oluşturulan sosyal ve kültürel devlette yeni düşünce sistemleri kabul görmüştür. Bu sebeple eskiyi temsil eden her türlü düşünce yerini yeniye bırakmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kuruluşuna zemin hazırlayan istek ve idealler, günün şartlarına uyum sağlayarak sanat ortamını yeniden biçimlendirmeye başlamıştır. Cumhuriyet’in ilan edilişiyle birlikte sanat eğitimlerini yeni bitiren, yetenekli ve sanata dair hevesli genç ressamlar arasında bir hareketlilik olmuştur (Çelebi, 2013).

### 2.2.1 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929)

Müstakil Ressamlar birliği Türkiye’de çağdaş Türk sanatının devrimci diye niteleyebileceğimiz büyük adımların atıldığı dönemde kurulmuştur. Bu hareketin tohumları 1923 yılında atılmıştır. Öncülüğünü ve kuruculuğunu Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi’nin yaptığı grup, izlenimcilerin tersine, renkten ziyade çizgisel yapı üzerinde durmuşlar, özellikle de Alman anlatımcı resimlerden esinlenmişlerdir. Derneğin diğer ressamı arasında Refik Epikman, Hamit Görele, Nurullah Berk, Muhittin Sebati, Edip Hakkı Köseoğlu, Şeref Akdik, Hale Asaf, Mahmut Cûda, Cevat Dereli, Ressam Ali Avni Çelebi ve Turgut Zaim bulunmaktadır (Kuzucular, 2011).

“İlk Ressamlar ve sanatçılar birliği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nden sonra kurulan ikinci dernek olarak tarihe geçmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Osmanlı Devleti henüz ayakta iken kurulduğu için, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Cumhuriyet döneminde kurulan ilk sanatçılar derneği sayılır” (Adem, 2016).

1914 kuşağı ressamlarının öğrencileri olan müstakillerin eğitim süresi oldukça meşakkatli olmuştur. İşgal yıllarının oluşturduğu sıkıntılarla İstanbul’da sürdürülen eğitim okulun sürekli taşınması ve altı kere müdür değişikliği yapılması nedeniyle sekteye uğramıştır. Nakil işlemleri sırasında öğrencilerin malzeme ve etütleri kaybolmuştur (Demirbulak, 2007).

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin en dikkat çekici yanı ressamların ortak özelliklerinin oldukça az olmasıdır. Hemen hemen hepsi değişik akımların etkisi altında denemeler yapmıştır. Bu ressamlarımızın birçoğu renkçi kaygılardan uzak durmuş, desen sağlamlığına ve çizgiye önem vermiştir. Müstakillerin renkten çok desene önem vermelerinin nedeni, o dönemde ressamlarımızı etkisi altına alan akımların ortak özelliğinin de renkten çok desen ve çizgiyi temel alan akımlar olmasından kaynaklanmaktadır” (Kuzucular, 2011).

Bu anlatıma örnek verecek olursak Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyesi Hale Asaf’ın çalışmalarını incelediğimizde (**Görsel II**) leke ve geometrik çizim anlayışı, rahat fırça kullanımı, hatları ayrıntıya inmeden vermesi, ışık-gölge etkisini ve kontrast renkleri ustalıkla kullanarak sağlayabilmesi Fransız Fovist Ressam Henri Matisse’e benzemektedir.

**Görsel 11:** Hale Asaf - Otoportre 200 × 268 cm

Müstakil Ressamların Türk resminin gelişmesine en büyük etkileri, İstanbul dışına çıkarak, başta Ankara olmak üzere Anadolu'nun farklı illerinde resim sergileri düzenlemeleridir. Anadolu'da açtıkları 28 sergiye konferanslarla katkıda bulunarak kültürel bir bütünlük oluşturulmasını sağlamışlardır. Sonraki yıllarda yurt dışında sergiler açarak Türk resminin tanıtılmasını sağlamışlardır. Üyelerden Nurullah Berk ve Refik Epikman yazılarıyla Türk resim sanatı tarihinin aydınlanmasına yardımcı olmuşlardır. Müstakil Ressamlar, gelişmekte olan Türk resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere sahip olması ve yaygınlaştırılması için mücadele etmişlerdir. Sanatçıların güvence altına alınmaları, bireysel sanat tarzlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri üzerinde durmuşlardır. Sanatçılar her meslekte olduğu gibi, alanda yapacakları çalışmalarla maddi kazanç sağlamayı istemişlerdir. Toplumda sanat beğenisinin artması, bu sorunu çözümleyici niteliklerden biri olmuştur (Çelebi, 2013).

Müstakil Ressamlar belgeci özellik taşıyan manzaraları ve dönem resimlerinin yanı sıra değişen ve gelişen Türkiye Cumhuriyeti görünümünü, modern yaşam sahnelerini de konuları arasına almışlardır (Demirbulak, 2007).

“Yaklaşık on yıl süren birliktelikten sonra, çağdaşlaşma ve özgün çalışmalar üretme isteği birlik içerisinde kopmalara sebep olmuştur. Pek çok konuda ortak yanları olmuş olsa da bazı sanatçılar serbest çalışmaya yönelirken bazılarıysa 1933 yılında kurulacak olan D Grubu’na katılmayı tercih etmiştir” (Çelebi, 2013).

### 2.2.2.D Grubu (1933)

Zeki Faik İzer’in Cihangir’deki evinde Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’yla birlikte altı sanatçı bir araya geldiler. Tüm gece konuşulanlar sonunda yeni bir sanat grubunu kurmaya karar verirler (Şerbetçi, 2008).

Bu grup Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi Nefise Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nden sonra çağdaş Türk resim sanatı tarihinde kurulmuş olan dördüncü sanat grubu olma özelliğini taşıdığı için Nurullah Berk’in önerisiyle, Latin alfabesinin dördüncü harfini işaret eden “D Grubu” adını almıştır. Grup üyeleri, sanatsal açıdan izlenimci üslubu reddederek daha çok kübist ve soyut tarzdaki çalışmalara odaklanmışlardır (Musal, 2010).

Grubun amacı Batıdaki sanat gelişmeleri daha yakından takip etmek yeniliklere uyum sağlamak, aynı zamanda da kişilik özelliği ağır basan çalışmalara yönelmektir. D Grubunun etkili olduğu dönem, Güzel Sanatlar Akademisinde reform çalışmalarının yapıldığı yıllara denk gelmektedir. Grupla birlikte, sanatın amacı ve işlevi konusunda Türk basınında eleştiri ve tartışma yazıları artmıştır (Kuzucular, 2011).

“Müstakillerde empresyonizme tepki olarak kübizme ve konstrüktivizme yönelenler ve resme hacim, plan, kütle anlayışını getirenler olmuştur; ancak “D Grubu’na” göre teknik ve işçilik açısından görülen bu değişime, bir entelektüel yenileme ve yönlendirme de gerekmiştir. “D Grubu” üyeleri farklı anlayışlara sahip olsalar da Türk resmine yeni bir entelektüel yaklaşım getirmek, sanat yapıtında ustalıkla tekniği düşünce ve fikirle birleştirmek gibi ortak ideoloji ve estetikle birbirlerine bağlanmışlardı. Bununla birlikte D Grubu üyeleri akademizme körü körüne doğa kopyacılığına da karşı çıkmışlardı” (Yarar, 1983).

D Grubu, müstakillere göre daha entelektüel seçkin bir eğilim içinde olmuş, onlara göre daha sıkı bir dayanışma içindedirler. Bu nedenle müstakillerden daha uzun süre grup özelliği göstermiş, yurt içi ve yurt dışı sergileriyle toplamda on altıncı sergiye kadar varlığını sürdürmüşlerdir (Çelebi, 2013).

“D Grubu ressamlarının yapmak istedikleri figürler, insan değil, şekildir sadece. Biçimsel temel olarak kübizm ve konstrüktivizm kökenli bir anlayışın şematik bir versiyonunu benimseyen bu sanatçıların işlerindeki figür, biçim ya da silueti asgari düzeydeki insan görünümüne tekabül eden ancak bunun ötesinde kesinlikle nesne düzeyine indirgenmiş boyalı bir düzeydir. Bir diğer deyişle D Grubu için örneğin bir çay bardağı ile bir insan figürünün ele alınışı arasında hiçbir fark yoktur. Kısaca tensellik ve ruhsallık gibi insani özelliklerinden soyutlanan figür anlamsızlaştırılmıştır. Bu bakımdan figür baş köşeyi tuttuğu halde hiçbir şey demek istenmeyen resim türünün bir örneğini de D Grubu'nun yapıtları oluşturur” (İskender, 1994).

### **2.2.3. Yeniler Grubu (1940)**

1940'larda Türk resminde başlayan dışavurumcu ve soyutlamacı etkilerin artmasıyla, D Grubu'nun Türk resmine hiç katkısı olmadığını, sadece Batı'nın tekniklerini yurda getirdiklerini ve toplumun sorunlarına değinilmediğini düşünen yeni bir grup oluşmuştur. Başta Nuri İyem olmak üzere Selim Turan, Fethi Karakaş, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Haşmet Akal, Agop Arad, Mümtaz Yener ve Avni Arbaş'tan oluşan Yeniler Grubu'nun sanat anlayışı; toplumun sorunlarıyla yakından alakadar olan ve onların keder ve sevinçlerini de eserlerine yansıtan bir üslup görülmektedir (Musal, 2010).

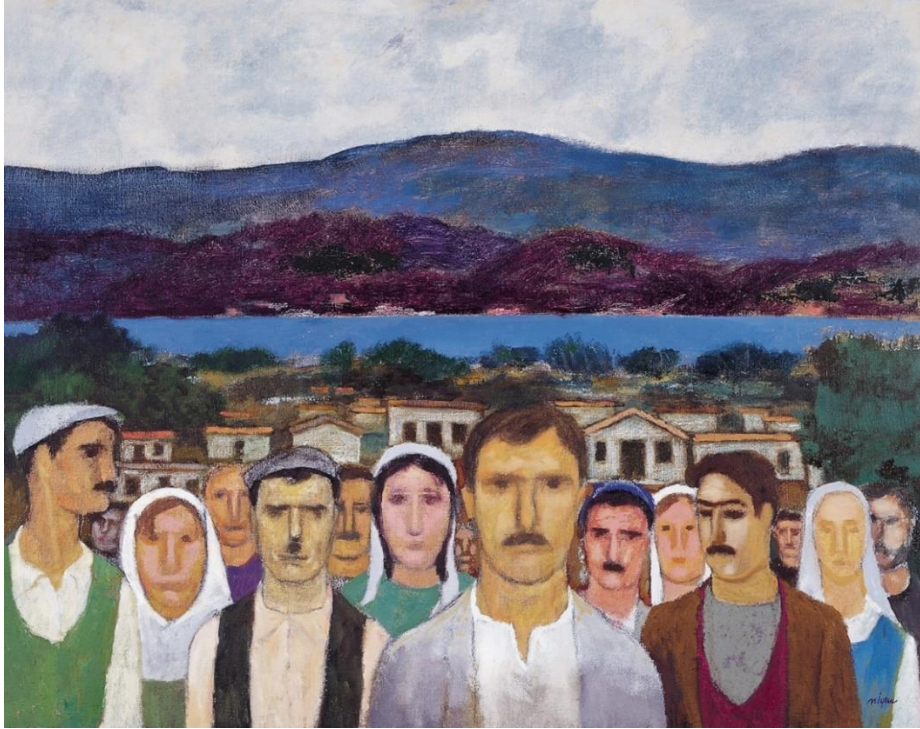
Toplumla ilişkisi zayıflamış olan sanatı, toplumsal yaşamdan aldığı konulara ağırlık vererek, insan ve çevre temeli üzerinde geliştirmek grubun asıl amaçlarından. İstanbul limanını ve orada çalışanları, gerçekçi bir gözlemlerle inceleyerek tablolarına yansıtılmışlardır. Kendilerini, içinde yaşadıkları toplumun bir parçası olarak gören bu ressamlar, klasik ve alışılmış konuların dışına çıkmaya ve toplumla iletişim kurmaya çalışmışlar, sanatımıza toplumsal gerçekçi bir görüşü hâkim kılmak istemişlerdir.

1959’da kurulan “Yeni Dal” grubu, Yeniler Grubunun devamı niteliğindedir (Kuzucular, 2011).

Önceki resim gruplaşmaların amacı, halka resim sanatını tanıtmaya ve halkı resim görmeye alıştırmaktır. Yeniler Grubu ise; bizzat çalışan halkın resmini yapmaya yönelmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk Ressamlar Cemiyeti, Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu dahil Yenilere gelinceye kadar, sanatçılar hep doğanın ve insanın görüntüsü ile ilgilenmiştir. Kısaca ressamlar insan sorunlarına uzak kalmıştır. Bu nedenle onların toplumsal gerçekçi bir sanat yaklaşımları olduğundan, Türk resminde yeni bir döneme işaret eder (Berksoy, 1998).

Aşağıda yer alan Nuri İyem’e ait ‘Göç’ adlı eseri (**Görsel 12**), dönemin kırsal hayatını, çalışkan köy insanını anlatan, toplumun sorunlarını birebir yansıtan bir çalışmadır. Genellikle kadın portreleri çalışmasıyla bilinen ressam, bu eserinde erkek portrelerini de kullanarak, kalabalık bir şekilde yürüyen köylü halkı resmetmiştir. Bu durum belki de ortak bir sorun uğruna kadın erkek demeden çabaladığını simgelemektedir.

**Görsel 12:** Nuri İyem- Göç 100x80 cm, TÜYB





#### **2.2.4. Onlar Grubu (1946)**

Yeniler Grubunun etkisiyle geleneksel halk kültürü kaynaklarından esinlenen Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk resmine önemli katkılarda bulunmuştur. Renk bakımından doyumun fazla yoğun olduğu eserlerinde kültürel halk sanatı öğelerinden de faydalanarak bunları atölyesindeki öğrencilerine aktaran Eyüboğlu, onları bu konuda yönlendirmiş ve aynı zamanda da geleneksel halk sanatı hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlamıştır. Altı yıllık eğitimlerini tamamlayan Eyüboğlu'nun öğrencileri arasından on kişi, aldıkları eğitim doğrultusunda ve Doğu-Batı sentezi görüşü ışığında çalışmak adına Onlar Grubu'nu kurmuşlardır. Orhan Peker, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Neşet Günal gibi Türk resminin tanınmış birçok sanatçısının yer aldığı grup, Türk resmine yeni bir heyecan ve renk getirmiştir. Bu grubun amacı; Doğu-Batı sentezini Türk resmine yansıtmak ve yeni mezun öğrencilere sanat ortamında kendilerini var etme şansı oluşturmaktır. Gruptaki ressamların ortak özelliği ise, çalışmalarını yaparken halk sanatından ilham almaları ve teknik açıdan da renkçi ve lekeci bir üslubu benimsemeleridir. 1954 yılından sonra düzenli olarak sergi açamayan grup dağılmaya başlamıştır (Musal, 2010).

## 2.3. PORTRE VE OTOPORTRENİN TARİHSEL SÜREÇTE GELİŞİMİ

### 2.3.1. Portre

“Portre en geniş anlamıyla, yaşayan veya ölü, gerçek veya hayal ürünü bir insanın, kişisel, fiziksel veya ruhsal özelliklerini ya da tümünü birden anlatan, yalnızca başı kapsadığı gibi, yarım ya da tam boy olabilen, desen, yağlıboya veya heykelle yapılan surettir. “Pourtraict”den gelen bu sözcüğün eski anlamı oldukça geniştir ve birşeyin sunulduğu, özellikle de resmetmek, resmini yapmak anlamına geliyordu” (Partanaz, 2007).

Tarihte portre sanatsal değer taşıyan bir resim türü olmaktan ziyade, ölümsüzlük, egemen olma isteği, dini inanışa bağlı ölüm-defin törenleri, belgeci nitelik taşıma, hukuki ve ticari ilişkiler, soylu sınıfa ait olma ayrıcalığı nedeniyle ihtiyaç olarak kullanılmıştır (Demirbulak, 2007).

Portre, resim sanatındaki en eski dallardan biri olmuştur. 19. yüzyılda fotoğrafın icadıyla yeni biçim ve farklı anlamlar kazanmaya başlamıştır. Görünür olma isteğinin ötesinde kendi görüntülerini izlemekten zevk alan hükümdarlar, krallar, soylular ve din adamları portrelerini yaptırmışlardır. Portre geleneği 19. yüzyıla kadar gerçekçilik ile özdeşmiş ve tasvir edilen kişinin ruhunu yansıtan ressam çok başarılı bir ressam olarak görülmüştür (Gök, 2016). Daha sonraki yıllarda ise ortaya çıkan akımlarla sanatçı resminde gerçek bir yaratıcı olarak kendini görmüş ve resmini gereksinim gördüğü şekil ve biçimde tasarlamıştır (Altıntaş, 2013).

Nurullah Berk, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli isimli kitabında portre hakkında şu şekilde bahsetmiştir;

“Portre türü nankör, nankör olduğu kadar da zordur. Modele benzetmek kolay bir çaba gibi görünebilir. Fotoğrafik benzetmeyle yetinen ressam başarılı görünen bir sonuca varabilir. Resim modeline benzediyse portre başarıya ulaşmıştır. Ne var ki böyle bir benzeyiş fotoğrafik bir aksedişten öteye gidemez ve renkli fotoğraf isteneni fazlasıyla verebilir. Ancak benzetiş plastik başarıyla el ele verirse bir portre sanat eseri niteliğine kavuşabilir” (Berk & Gezer, 1973).

Bir portre resmi genel olarak fiziksel, ruhsal, psikolojik ve sosyolojik pek çok özelliği ifade edebilir. Alın çizgisi, yüzdeki kıvrımlar, kafa şekli, kaş, göz, burun ve dudak

yapısı gibi ayrıntıların biçimselliği bir kimseyi tanımlayabilmenin önemli detaylarıdır (Doğanay, 2014)

“Oscar Wilde duygularla resmedilen her portrenin, poz verenin değil, sanatçının portresi olduğunu savunmuştur. Sanatçı boyanmış tuvalinden kendini açığa vurur. Otoportre, bu nedenle sanatçının sanatı hakkında söylemek istediği şeyin yoğunlaşmış hali, psikanalitik bir değerlendirmeyi de amaçlayan fiziksel bir yorumudur. Otoportre, sanatçıların yaratıcı bilinçdışının, tutku ve arzularının özünün sezilmesini sağlayabilir.... Bir otoportre çizerken sanatçı yaşamı hem yakalar hem de durdurur” (Rideal, 2014).

Portre çalışmaları birer ifade araçlarıdır. Bazı portrelerde görüntü ön plandadır. Bu tip çalışmalarda mühim olan gerçekçi ve stabil bir şekilde olağan görünümü yansıtmaktır. Bu yaklaşım model ile ressam arasında mesafeyi açmaktadır. Fakat bu gerçekçi ve saf görünümü yansıtma fikrinin bir sonucu olan belgeleyici niteliği, realist portrenin uzun yıllar popüler kalmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra kişinin ifadesini temel alan portre çalışmaları ise modelin ruhi özellikleri ve karakteristik yapısını resmetmesi, üstüne bir de ressamın kendi iç dünyasını yansıtması, model ile ressam arasındaki mesafeyi azaltırken, alıcı ve eser arasında da sıcak bir bağ kurulmasına neden olur.

“Portreye tarihi bir olgu olarak baktığımızda özellikle Rönesansla beraber niceliği artan bir tür olarak, benzeyiş ve ölümsüzlük arzusunu resimde yaşatma özelliklerinin yanı sıra statü, toplumsal değer ve reklam amacıyla üst sınıf insanlara yönelişini görürüz” (Partanaz, 2007).

Yaptırılan portreler hükümdarı sanki orada bulunuyormuş gibi temsil etme niteliği taşımaktadır. Hükümdarlar resmi ortamlarda genelde biraz yüksek bir konumda asılı duran portreleriyle temsil edilmişlerdir. Elçiler hariç bu ortama giren herkes saygıdan ötürü başını eğmek zorunda kalmışlardır (Schneider, 2002). Aynı zamanda filme alma, fotoğraf çekme gibi teknolojilerin olmadığı dönemlerde portre resim yaptırmak evlilik kültüründe de önemli bir yer tutmuştur (Rideal, 2014). Bu demek oluyor ki o dönem insanları evlenmek istedikleri kişilere bu portre resimlerini göndererek onlardan bir karşılık beklemişlerdir. Portre resim, ulaşım ve iletişimin eksik olduğu bu dönemlerde oldukça işe yarar bir araç olarak kullanılmıştır.

Eski Yunan'lar tanrılarını ve inandıkları değerleri insan şeklinde betimlemişlerdir. Bu durum insana insanüstü betimlemeler katmakla sonuçlanmıştır. Erkek resimleri kusursuz güzellikte ve fit bir görünümde. Ancak bu kusursuz bedenler, soylu ve sakin yüzlerde karakter emareleri görünmemektedir. Arkaik tavır, M.Ö. 480'den 450'ye kadar ciddi ve sert bir üslûptadır. Yüzyılın son otuz yılında ise insan tasvirinde değişiklikler yaşanmıştır. Kadına ve erkeğe kişisel özellikler yansıtılmış, hata yapabilen, korkabilen, sevebilen insanvari özellikler eklenmiştir. Bu dönemdeki sanatçıların eserleri insan duygularının ifadesi, renk ve perspektif denemeleri; arkaik dönemden klasik döneme geçiş araştırmalarında önemli bir yer tutmaktadır (Pasquier, 1994).

Portre geleneği ilkel sanat ürünleriyle başlamış olup, Yunan ve Roma sanatında olgunluk çağını yaşamıştır. Zaman içerisinde figüratif resmin geliştiği ölçüde portrecilik de gelişmiştir. Rönesans portrelerine gelindiğinde Ekspresyonist portrelerde ve soyut sanatın geometrik ve lirik anlatımlarında değişken bir yol izlemiştir. Mısır Sanatında ise, dönemin önemli isimlerinin resmedildiği Fayyum portrelerine rastlanmıştır (Üner, 2013).

Eski Mısır Fayyum bölgesinde bulunan portreler M.Ö I. ile III. yüzyıl arasında Roma dönemi Mısır'ında yapılmıştır. Mısır bölgesine yerleşen Yunanların buradaki geleneklerden etkilenerek ölülerini mumyalamaları ve onların çürüyecek olan bedenlerini ölümsüzleştirmek istedikleri için resimlerini yapmışlardır. Bu dönemde yapılan Mısır portrelerinde kişiler profilden resmedilmişlerdir. İnsanları sağlıklarında gerçekçi ve kalıcı özellikleriyle resmedilmesi ise Roma sanatının en kalıcı özelliklerinden biridir. Bu özellik Rönesans sanatında da devam etmiştir. Batı portre sanatında modelin sadece dış görünüşü değil statüsü de belirtilmiştir. Fayyum portrelerinde modelin sadece görüntüsünü belgeleme amacı olmalıdır. Zenginlik ve statüleri ifadenin üstüne geçmemiştir. Resimlerde (**Görsel 13**) gözler, yüzün diğer organlarına göre daha büyük resmedilmiş, bu şekilde kişinin görünümü etkileyici ve canlı olmuştur (Dönmez, 2009).

**Görsel 13:** Fayyum Portreleri- II. yüzyıl,42x24 cm, Louvre Müzesi, Paris



Dünya sanat tarihinde portreler, Mısır'da gerçekçi özellikteyken, Yunan'da ideal güzellik anlayışına göre, Roma'da ise daha doğal biçimde tasvir edilmiştir. Rönesans'ta ve Barok Dönemde ise, portre ressamlarının yetiştirildiği bilinmektedir (Turani, 1993).

Sonuç olarak arkaik dönem sonrası resim sanatına önem verilmiş ve portre resmin yukarıda bahsedilen işlevsel özelliklerinden dolayı değeri artmıştır. Resim eğitimi alan ressamlar portrecilik konusunda belli bir noktaya gelmişler fakat ilerleyen zamanlarda fotoğrafın çıkmasıyla işlevselliğini kaybettiği için önemini yitirmeye başlamıştır.

Eski tarihlerden beri ressamlar portreleri bir zemin üzerine aktarırken belli kalıpları kullanmışlardır. Bu kalıplar genellikle şu şekilde sınıflandırılmaktadır;

**Büst Portreler:** Bu portre çeşidinin merkezinde (**Görsel 14**) modelin yüz özellikleri, baş ve omuzların bir kısmı bulunmaktadır. Modelin duruşuna göre; profil, cephe ve yüzün  $\frac{3}{4}$ 'ünün bir cepheden görüldüğü portre şeklinde farklılık gösterebilir. Eski Mısır Fayyum portrelerinde ve Yunan paralarının üstünde oldukça sık rastlanan bir portre sınıflamasıdır. Günümüzde vesikalık fotoğraflar büst portre kategorisinde yer almaktadır. Sadece yüzün görüldüğü vesikalar, kişinin tanınması için yeterli kabul edilmektedir, bu sebeple belgeleyici niteliktedir (Dönmez, 2009).

**Görsel 14:** Mihri Müşfik Hanım-Leyla Turgut'un Annesinin Portresi- Kâğıt üzerine pastel 62,5 x 48 cm İstanbul Resim Heykel Müzesi



**Yarım Boy Portre:** Modelin tam boy ölçüsünün hemen hemen yarısının resmedildiği portre sınıflandırmasıdır. Bu da neredeyse bel hizasına gelmektedir. Eller bu aşamada resme girmektedir. Ellerin duruşu, tutulan nesnelere ile portreye daha farklı bir hava katılabilir. Ressamların kendilerini resim yaparken resmettikleri görülmektedir. Bunun nedeni ellerinde, paletleri veya fırçaları sembolize edişleridir. Bunların mesleklerini simgeleyen nesnelere olduğu anlaşılmaktadır (Dönmez, 2009). Aşağıdaki örnekte (**Görsel 15**) ise Feyhaman Duran'ın resmettiği, siyasetçi ve hukukçu olan 'Celaleddin Arif Bey' in portresi bulunmaktadır. Bu portre, modelin elinde tuttuğu kitap ve giyim tarzı ile kişisel özelliklerini yansıtırken mesleğine de çağrışım yapmaktadır.

**Görsel 15:** Feyhaman Duran- Celaleddin Arif Bey Portresi, 1907, TÜYB, 116,5x 102 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu



**Tam Boy Portre:** Modelin tam boy ölçüsü alınarak, tüm fiziksel özelliklerinin yansıtıldığı portre sınıflandırmasıdır. Yüz ifadesine verilen önem kadar fiziksel özelliklere de önem verilmektedir. Hatta kimi zaman kıyafetlere bile oldukça detay girilmektedir. Toplumun zengin tabakasının, siyasetçilerin, askerlerin resmedilmesinde sıklıkla kullanılan bu portre çeşidi, kişileri yüceltmek ve daha görkemli göstermek için uygun bir seçimdir (Dönmez, 2009). Saray ressamı Konstantin Kapıdağlı'nın yaptığı 'III. Selim Portresi'(Görsel 16) bu tanıma oldukça uygun bir örnektir.

**Görsel 16:** Konstantin Kapıdağlı-III. Selim Portresi 1803, TÜYB 110x89 cm / Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu





Alıcıya bakışa göre portre sınıflandırmalar ise şu şekilde yapılabilir;

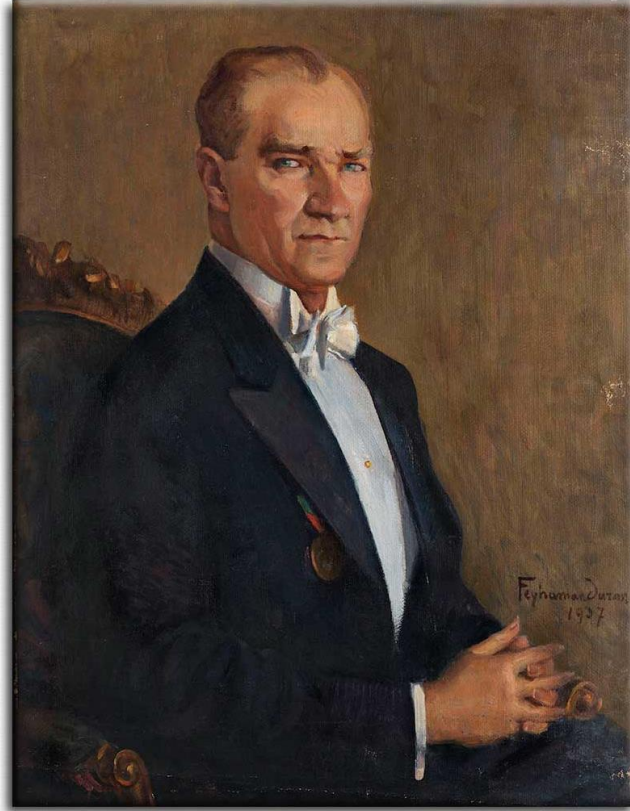
**Cepeden Portre (Önden Bakış):** Model alıcıya doru durmakta ve alıcıya bakmaktadır (**Görsel 17**). Alıcı ve eserdeki kişi arasında direk etkileşim bulunmaktadır. Cepeden portrede model odak noktasıdır ve alıcıyı adeta hakimiyetini ve yüceliğini anlatır (Dönmez, 2009).

**Görsel 17:** Mihri Müşfik Hanım-Otoportre, Kâğıt/Pastel, 60×48 cm, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi



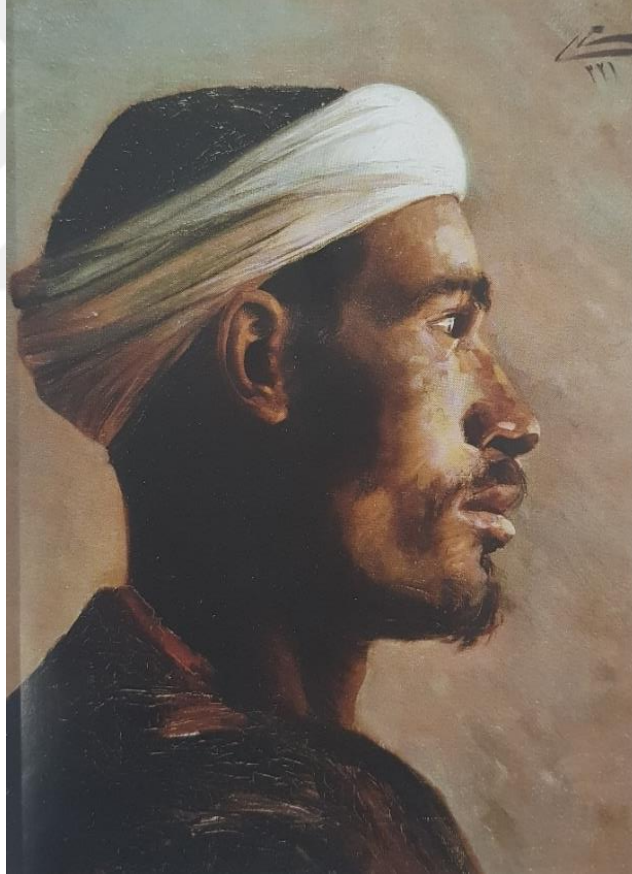
**¾ Yana Dönük Portre (Diyagonal):** Portre resimlerde, modelin duruşunun ve ışığın işlevsel bir önem taşıdığı düşünülmektedir. Eserlerde profilden ya da tam cepheden duruşlar sıradan kabul edildiğinden genellikle diyagonal duruşlar tercih edilmektedir. Diyagonal duruş, başın sağa veya sola döndürülmesiyle oluşturulmaktadır (Üner, 2013). Kişi alıcıya belli belirsiz dönüktür. Bakışlar bazı resimlerde alıcıya bakmakta, bazı resimlerde ise başka bir yöne bakmaktadır. Genellikle baş ve vücut birbirinden bağımsızdır (**Görsel 18**). Bu duruş özgürlüğü çağrıştıran bir sembol olduğu gibi aynı zamanda da kararsız bir ruh halini de betimleyebilir. Bu portre çeşidi cepheden portre ile profil portre arasında bir yerdedir. Bu portre çeşidinde duruştan kaynaklı bir hareketlilik söz konusudur (Dönmez, 2009).

**Görsel 18:** Feyhaman Duran- Atatürk Portresi 1937 / 91 x 72 cm. TÜYB, İstanbul Üniversitesi Feyhaman Duran Koleksiyonu



**Profil Portre:** Kişi tamamen yan durmaktadır. Beden ve baş aynı yöne bakmaktadır. Alıcıyla etkileşim halinde değildir. Baktığı noktayı alıcı göremez. Baktığı yer alıcının göremediği bir yerde olduğu için alıcıyla etkileşim azdır. 3/4 yana dönük portreden farkı daha emin duruşunun olmasıdır. Eski Mısır duvar resimleri ve Roma madeni paralarında sıklıkla bu portre sınıflandırılmasının kullandığı görülmüştür (Dönmez, 2009). Ressam Sami Yetik fesli bir erkek modeli (**Görsel 19**) bu tanıma uygun olarak resmetmiştir.

**Görsel 19:** Sami Yetik- Fesli Erkek Portresi 1903- DÜYB 40x30 cm / Haldun Cillov Koleksiyonu



### 2.3.2. Otoportre

Otoportreler ressamın kendilerini resmettikleri portre çeşididir. Bir ressamın kendini resmetmesi yeteneğini kanıtlar niteliktedir. Portrelere göre daha derin bir yapıdadır. Ressam kendini resmederken aynı zamanda da içsel dünyasına yolculuk yapmaktadır. Sanatçı kendini konu edindiği bu süreçte kişiliğini sorgulayıp, araştırır. Kimi zaman otoportre çalışmasında ressam kendini olmak istediği gibi bile yansıtabilir. Bu anlamda baktığımızda oldukça özgür bir alana sahiptir. Çıkan eseri kendini izleyenlere, onu merak edenlere ve sonraki nesillere sunmaktadır.

“Çeşitli ve çoğu zaman çelişkili amaçlar taşıyan otoportre sanatı, sanatçıyı seçkin bir zümrenin üyesi olarak gösterebildiği gibi sanatçının eseri yarattığı sancılı anı da canlandırabilmektedir. Değişmeyen tek gerçek, otoportrelerin sanatsal yaratıcılığın temsilcileri olduğudur. Yaratıcı rol, aynanın üstünde yakalanır ve tuval üstünde tercüme edilerek, ileride tabloya ressamın pozisyonunda bakacak olan izleyiciler için empati kurma olanağı sağlar” (Demirbulak, 2007).

Otoportreler ressamlar için birer otobiyografidir. Sanatçının kimliğini belgeleyici niteliktedir. Ressamlar kendilerini belgeleyebilmek için bir araca ihtiyaç duyarlar. Bu araç da ilk dönemde ayna olmuştur. Teknolojinin ilerlemesiyle fotoğraf da kendini resmetmek isteyen sanatçılara hizmet eden bir araç olmuştur. 14. yüzyılda Venedik'te aynanın bulunup geliştirilmesiyle ressamlar da otoportreler yapmaya başlamışlardır. Sokrates insan yüzünü 'ruhun aynası' olarak ifade ederken diğer yandan Otoportreler de ressamın aynası niteliğini kazanmıştır (Gök, 2016). Öyle ki ressamlar görüntülerini tuvale aktarmaktan ziyade karakterlerini yansıtmak, içsel yolculuklarında bulduklarını alıcıya vermek için çabalamışlardır. Bunu bazen yüz ifadeleriyle gerçekleştirirken, bazen ışık-gölge, sıcak-soğuk renk tonlarıyla sağlamışlardır.

Otoportreler Avrupa'da, Hollanda, İtalya gibi ülkelerde ressamın sıklıkla kullandıkları bir anlatım biçimi olmuştur. Bu dönemde sanatçılar resim veya fresk olarak kendi resimlerini yapmışlardır. Avrupa sanatı bağlamında bakıldığında, Rembrant ve Leonardo da Vinci'nin otoportre türünde öncü isimler olduğu bilinmektedir (Çakaloğlu, 2001).

“Türk resminde Osman Hamdi Bey'in çeşitli kıyafetlere bürünerek farklı kişilikler oluşturduğu resimleri, Batı resmindeki öykünme duygusuyla bir başka kişiliğe geçme isteğine işaret etmez. Hatta sanatçının eserlerinde kendini sergileme ve yaşatma isteği de görülmez. Figürde doğru duruşu saptamak amacıyla poz vermiş bir modeldir. Yalnızca otoportrenin bilinen tüm ereklerinden uzak, kişiliğine dair hiçbir ipucu vermeyen kompozisyon elemanıdır” (Demirbulak, 2007).



#### **2.4. FELDMAN ELEŞTİRİ SINIFLAMALARINDAN PEDAGOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİNİN İNCELENMESİ**

Sanat, tarihin derinliklerinden beri insanların ihtiyaç duyduğu bir süreçtir. Bu ihtiyaç durumu günümüzde sanat eğitiminin gerekli olduğunu düşündürmektedir (Ayaydın, 2002). 20. yüzyılın başından bu yana sanat eğitimi kavramı, genel anlamda sanatın tüm alanlarını ve biçimlerini içine alan, okul içi ve dışı yaratıcı sanat eğitimi tanımlamaktadır (San, 2010). Bu araştırmanın kapsamında olan sanat alanı ise plastik sanatlardır. Araştırmanın bu kısmında eleştiri kuramları açıklanarak, pedagojik eleştiri yöntemi sanat eleştirisi bağlamında incelenecektir. Bu sebeple önce eleştirinin tanımı yapılarak sürecin nasıl geliştiğine değinilecektir.

Eleştiri, sanat yapıtları üzerinden, doğruya götürecek gerçeği ortaya koymak amacıyla yapılan, o yapıtın değerini bulmaya yönelik inceleme olarak nitelendirilebilir. İster tek bir yapıtta ister yapıtların karşılaştırılmasında olsun, belli bir doğruyu ve gerçeği arama ve değerlendirme işlemidir. Bu aşamada gerçek kelimesinin iki anlamı bulunmaktadır biri eserin kendi (fiziksel varlığı), diğer anlamı eserin vermek istediği mesajdır (Erinç, 2016).

Sanat eleştirisinde sanat eseri hakkında temel sorular sorularak, sanat eserinde ne bulunduğu ne anlam ifade ettiği, değerinin ne olduğu araştırılır (Gökay, 1998). Sanat eserinin mantıklı bir şekilde gözlenmesi, eleştiri aktivitelerine katılanlara eserin değerini, eserin yapısına dayanan nedenlere bağlamalarını sağlamaktadır. Böylece bilinç ve hislerin estetik bilgiyle birleşmesiyle oluşan sezgiler, estetik anlatımda sanat eserinin nerelerde başarılı veya başarısız olduğunu söyleyebilir (Karabulut, Karakuzu, & Konca, 2010).

Sanat eseri eleştirisi yaparken dikkat edilecek husus, insanların dikkat etmedikleri şeyleri görmeye ve açıklamaya çalışmak, eserin ön yapı elemanları arasındaki ilişkileri çözümlenmek, eserin arka planındaki anlamları yorumlamak ve toplum için önemini yargılayarak, bir sanat eserinin anlaşılmasına yardımcı olmaktır (Daşdağ, 2010).

Bir sanat eserini tartışmak üzere yöntem geliştiren ilk sanat eğitimcisi olarak bilinen Edmund Feldman, sanat eleştirisinin amaçları konusunda şunları söylemektedir:

“Sanat eleştirisinin ilk amacı anlamaktır. Sanat yapıtına ve sanat yapıtındaki bilgi objelerine, onların anlam ve değerlerine derinlemesine nüfuz edecek bir bakış yöntemi gerekmektedir... Sanat ve sanatçılar hakkında, arkeolojik, tarihi ve biyografik veriler ilgi çekici olabilir, fakat bu veriler sanat eleştirisi için gerekli değildir. Burada temel amaç, sanat eserinde izleyiciyi etkileyen nedenleri anlamaktır. Sanat eleştirisinin ikinci amacı zevk almaktır... Eserde izleyiciyi tatmin eden etkenler tanınıp anlaşıldıkça zevk alınır. Fakat ne anlam ne de zevki aramak, araştırmak sanat eleştirisinin tek işlevi değildir. Bulunanları paylaşmak için de izleyicide gerçek bir istek vardır. Birey, başkalarının da benzer tepkileri gösterip göstermediklerini bilmek ya da kendi düşüncelerini diğerlerine kabul ettirmek istemektedir” (Feldman, 1992).

Edmund Feldman, öğrencinin sanat hakkındaki sohbetlerinin öğretmenin sorduğu sistemli sorular sayesinde gerçekleşebileceğini düşünmektedir. Bu sorular sayesinde öğrenci sanat eseri hakkındaki fikirlerini ifade edebilme fırsatı bulmaktadır. Bu sebeple sanata dayalı kullanılacak en faydalı eleştiri sınıflandırması Feldman tarafından yapılan eleştiri olduğu söylenebilir (Yazkaç, 2009).

Feldman’ın eleştiri türlerini sanat eğitimcisi Nihat Boydaş şu şekilde açıklamıştır;

1. **Basın eleştirisi:** Bu tür eleştiride eleştirmenler genellikle sanat olayları hakkında makaleler yazarlar.
2. **Pedagojik eleştiri:** Sanat öğretilen üniversite, kolej ve okullarda görülür. Bu tür eleştiri sanat öğretmenleri tarafından yürütülür. Eğitim açısından çok etkili olan bu eleştiride yazma yerine konuşma hakimdir.
3. **Akademik eleştiri:** Bu tür eleştiri çok ciddi ve iyi eğitim almış çevrelerde görülür. Sanat koleksiyonculuğunu ve üretimini dolaylı yoldan etkilediği söylenebilir.
4. **Popüler eleştiri:** Alan dışı kişiler tarafından yapılan eleştiri türüdür (Boydaş, 1997).

Feldman’ın eleştiri sınıflamasının içerisinde sanat eğitimi için ele alınması gereken en önemli eleştiri türü ise pedagojik eleştiridir. Bu eleştiri türü bireylerin sanat eğitiminin amaçladığı bazı davranışların kazanılmasında sistemli bir yaklaşım sunmaktadır. Bu yöneme göre eleştiri dört basamaktan oluşmaktadır. Her basamakta farklı sorular kullanılır. Bu basamaklanma sırası ile betimleme, çözümleme, yorum, yargı şeklindedir (Mercin & Alakuş, 2005).

Betimleme ve çözümlleme aşamalarında ileri basamaklar için gerekli olan bilgilerin toplanması kısmıdır. Yorum aşamasında sanatçının eserinde ne anlatmak istediği tahmin edilmeye çalışılır. Yargı basamağında ise sanat eserinin sanatsal başarısı hakkında kişisel ve nesnel kararlara ulaşılır (Karabulut, Karakuzu, & Konca, 2010).

Pedagojik sanat eleştirisi; sanata bakmak, anlamak, incelemek, sanat hakkında konuşmak ve sanat yapıtını değerlendirmek için geliştirilmiş sistemli bir yöntemdir. Sanat eğitimi alan öğrencilerin pedagojik sanat eleştirisi yöntemini bilmeleri, onlara bir sanat yapıtını, düşüncelerini organize ederek yorumlamayı öğretmektedir. Öğrenciler bu sanat ve tasarım dilini öğrendiklerinde sanat yapıtının derinlerine inebilmekte ve sanat eseriyle daha katmanlı bir etkileşim kurabilmektedir. Bu durum öğrencilerde estetik deneyim oluşturmakta ve öğrencilerin estetik yargılarda bulunabilme kapasitelerini arttırmaktadır. Böylelikle bir sanat yapıtının estetik değerini ölçebilmek izleyicinin bilinç düzeyine ve estetik yargıda bulunabilme kapasitesine bağlı gelişmektedir (Mazlum & Ekmekçi, 2016).

Sanat eleştirisinde sıklıkla pratik yapmak, öğrencinin eleştirel yaklaşımını etkilemektedir ve bu tutumu sınıf dışı ortamda da devam ettirmektedir. Böylece sanat eleştirisi becerisi kazanan öğrenci, sanat eserinin değerini araştırmaya merak duymaktadır. Doğada ve kültürel çevrede yer alan her şey sanat eleştirisi eğitimi alan öğrenci tarafından incelenebilir. Bu eğitimin öğrencilere sunulmasının amacı sanatı anlamak ve bundan elde edilen beğenin artırılarak, sanatın toplumdaki yerinin araştırılmasıdır. Sanat eleştirisi sayesinde dilin kullanılması ve sanat hakkında konuşma becerileri gelişmiş olur. Böylece sanatı, sanatçıyı, sanat izleyicisini anlayarak, beğenin artması sağlanmış olur (Karabulut, Karakuzu, & Konca, 2010).

Kullanılan bu yöntemler sayesinde sanat eseri eleştirisinin hem sanat eğitimine hem de genel öğretime önemli katkılar sunacağı düşünülmektedir. Araştırarak, inceleyerek topladığı bilgileri ve algıları sentezleyen öğrencinin ifade gücü gelişir, etrafındaki olayları, nesnelere anlaması, duyarlık göstermesi artar, evrensel düşünme becerisi gelişir. Sanat eleştirisi sayesinde öğrenci bakarken görmeyi, görürken anlamayı, anlarken açıklamayı öğrenmiş olur (Daşdağ, 2010). Verilen sanat eğitimi ile gencin ve



yetişkinin, geleneksel eski sanat ile güncel sanattan haberdar olmasını sağlamak amaçlanmaktadır (San, 2010).

### **Betimleme/ Tanımlama**

Sanat eserinde betimleme, görünür Őeylerin gerçeğe uygun olarak listelenmesi basamağıdır. Eleştirinin bu ilk aşamasında eserde görülen bilgi objelerinin, yani fiziksel yapının bir listesi çıkartılır. Bu basamağın amacı, izleyiciyi acele etmekten uzaklaştırmak ve yavaşlatmaktır. Yavaş hareket etmenin amacı, bilgi objelerinin, ayrıntıların tamamını anlamaktır. Bu nlem, acele yargıda bulunulmamasını sağlar. Her tanımlama, eser hakkında türü, boyutları, kimlik bilgileri vb. bilgileri bilmeyi gerektirir. Bu bilgiler resim altı bilgilerinde genelde verilir. Tanımlama aşamasında özellikle nesnel olunmasına dikkat edilmelidir (Mercin & Alakuş, 2005).

Betimleme evresinde seçilecek kelimelerin tam ve tarafsız olması amaçlanır. Aynı zamanda sanatsal elemanlarına ve artistik tekniğe dikkat çekilerek sanat eserinin anlam ve değeri konusunda hiçbir ifade yer almamalıdır. Bu evrede sadece bilgi temeli oluşturulmaya çalışılmalıdır (Karabulut, Karakuzu, & Konca, 2010). İnsan bir sanat eserini olabildiğince doğru anlamak isterse, o sanat çalışmasını her yönden titizlikle araştırması gerekmektedir. Bu bağlamda belirli biçimlerin, değerlerin, dokuların, renklerin ve bu görsel niteliklerin gözlemlenmesi gerekmektedir (Yazkaç, 2009).

### **Çözümleme**

Çözümleme basamağı betimlemenin devamı gibi eleştiride yer almaktadır. Burada renk, çizgi, form, doku gibi biçimsel elemanların birbirleriyle ilişkisi gözlemlenmektedir. Bu elemanların hangi estetik ilkelere göre düzenlenmiş oldukları araştırılır. Tekrarlar ve ritim, denge, hareketin yönü, çeşitlilik ve renk uyumu vb. gibi durumlarla ilgili görüşler bildirilir (Kırışoğlu, Sanatta Eğitim, 2002).

Çözümleme basamağında sanatsal elemanlar ile ilkeler arasındaki tasarım ilişkileri ele alınır. Feldman bu aşamadaki derinliği özellikle sanat eserinin yapısı ve kompozisyonu üzerine vermiştir (Karabulut, Karakuzu, & Konca, 2010).

## **Yorumlama**

Yorumlama basamağı sanat eserinden anlam çıkarmak ve eseri her açıdan anlamaya çalışmaktır. Bu yorumlar duyuşal bağlantıları, sembolleri, çağdaş ve tarihi anlamları içermektedir. Yorumlar kişiseldir. Çözümleme aşamasındaki verilerin temel alınması gerekmektedir (Daşdağ, 2010). Bu aşamada “sanatçı bize, ne söylemek istiyor” sorusuna cevap aranmaktadır. Yorum basamağında eserin anlamı ya da psikolojik ortamı izah edilir. Ancak bu aşamada tahminlerde bulunulabilir (Boydaş, 2002).

Yorumlama aşaması sanat eseri hakkındaki tema ve düşüncelerin belirtilmesi ve sanat eserindeki duyguların, hislerin, anlamların farkına varılmasıyla ilk iki evredeki izlenimlerin birleştirilmesidir. Bu aşama sanat eserinin diğere sanat eserinden farklılıklarını ve benzerliklerini ortaya koymaktadır (Karabulut, Karakuzu, & Konca, 2010).

## **Yargılama**

Eleştirinin bu basamağında eserin neden ünlü olduğu, güzel ve değerli olup olmadığı net bir şekilde açıklanmalıdır. Yargılama aşamasında bazı sanat kuramlarının belirtilmesi gerekmektedir. Örneğın yansıtmacı kuramda eserin gerçek dünyadaki doğasına benzemesi esas alınmaktadır. Biçimci kuram ise sanat eserinin hangi sanat elemanları ve ilkeleriyle düzenlendiğini esasını almaktadır. Dışavurumcu kuramda ise, insanın ruh halleri ve duyguların simgesel ve sembolik anlatımı söz konusudur. İşlevsellik kuramında ise eserin işe yararlığı söz konusudur. Yani dinsel, eğitsel ya da toplumsal bir göndermesinin olup olmadığı önemlidir (Boydaş, 2007).

Yargı aşaması aynı zamanda incelenen sanat eserinin değeri konusunda karar vermeyi kapsamakta ve incelenen eserin diğere sanat eserlerinden farklı yönlerini göstermektedir. Bu evrede karar vermek önemli bir problem olmaktadır. Bu nedenle sanat eleştirmenlerinin nasıl karar verdiklerini incelemek ve öğrenmek gerekmektedir (Karabulut, Karakuzu, & Konca, 2010).

Sanat eğitiminde pedagojik eleştiri yöntemleri başlıklı makalede, Necmettin Karabulut, Melih Karakuzu & Yavuz Konca'nın derlediği sorular **Ek 1**'de gösterildiği gibi yeniden düzenlenmiştir.

Sanat eserlerindeki farklı estetik nitelikleri bulabilmek için kullanılan sanat eleştirisi işlemlerini ve estetik yargı kuramlarını (Mittler, 1986) bir araya toplamış ve aşağıdaki tabloyu (**Tablo 1**) oluşturmuştur.

**Tablo 1:**Sanat Eleştirisi İşlemleri-Gene Mittler

<b>Sanat Eleştirisi İşlemleri (Nasıl bakılır?)</b>	<b>Estetik Nitelikler (Neye bakılır?)</b>	<b>Sanat Kuramları</b>
1.Betimleme	Gerçekçi nitelikler (kaliteler) (ve/veya) Görsel nitelikler (kaliteler) (sanat elemanları)	Yansıtmacı sanat kuramı Biçimci sanat kuramı
2.Çözümleme (analiz)	Görsel nitelikler (kaliteler) (sanat ilkeleri)	Biçimci sanat kuramı
3.Yorumlama	Anlatımcı nitelikler (kaliteler)	Anlatımcı sanat kuramı
4.Yargı (karar)	Sanat eserinde bulunan bütün estetik özelliklerin düşünülmesiyle bunlara dayanılarak verilen kararlar	

Sanat eserinin değerlendirilmesinde kullanılabilir çok fazla kuram olmasına rağmen bu tezde konuya en uygun dört kurama yer verilmiştir. Nihat (Boydaş, 2007) Sanat Eleştirisine Giriş kitabında yukarıda bahsedilen kuramların pedagojik eleştiride kullanılmasıyla ilgili 'Sanat kuramları ve estetik nitelikler' başlığıyla aşağıdaki tabloyu (**Tablo 2**) oluşturmuştur;

**Tablo 2:** Sanat Kuramları ve Estetik Nitelikler- Nihat Boydaş

<b>YANSITMACILIK</b>	<b>BİÇİMCİLİK</b>	<b>ANLATIMCILIK</b>	<b>İŞLEVSELLİK</b>
<b>Reel Nitelikler</b>	<b>Görsel Nitelikler</b>	<b>Dışavurumcu Nitelikler</b>	<b>Ekstraestetik Nitelikler</b>
Çizilen nesne önemli	Kompozisyon önemli	Duygusal semboller önemli	Toplumsal, siyasi, dini değişim
Bir sanat eserinde en önemli şey konunun gerekli biçimde anlatımıdır. Bir sanat eseri reel dünyada görülenlere benzediği/onları anlattığı için başarılıdır.	Bir sanat eserinde en önemli şey sanat elemanlarının sanat ilkelerine göre, etkili bir biçimde organizasyonudur.	Bir sanat eserinde en önemli şey fikirlerin, duyguların izleyiciye canlı bir şekilde iletilmesidir.	Bir sanat eserinde entelektüel moral sosyal, dini, siyasi vb. özelliklerin etkili bir biçimde anlatılmasıdır.

Eleştirmenler genellikle sanat eserinin başarısını bu kuramlara göre değerlendirmektedir. Ancak bir sanat yapıtının eleştirisinde her zaman tek bir kuram yeterli olmayabilir. Bu yüzden eleştirisi yapılan sanat eseri hakkında aceleci kararlar vermeden önce yukarıdaki kuramlardan en uygun olanını aramak gerekmektedir (Mazlum & Ekmekçi, 2016).

Evren (Daşdağ, 2010) Sanat Eseri Eleştirisine Bir Örnek: Üçüncü Mevki Vagon adlı makalesinde, Realist dönem ressamlarından Honore Daumier'in 'Üçüncü Mevki Vagon' adlı eserini pedagojik eleştiri yöntemine uygun bir biçimde incelemiştir. Bu inceleme

**Ek 2'**de yer almaktadır.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. YÖNTEM

#### 3.1. Araştırma modeli

Bu araştırma betimsel analiz yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Kaynak taramasıyla elde edilen bilgiler bir araya getirilip değerlendirilerek edinilen bilgilerin bir kısmı pedagojik eleştiri yöntemiyle (betimleme, çözümleme, yorum, yargı) yorumlanmıştır.

#### 3.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmada bahsedilen 1840-1940 tarihleri arasında doğmuş olan ve Cumhuriyet dönemi Türk resmine etki eden çok sayıda portre ressamı olduğundan, çalışmanın evreni hakkında genel yargıya varmak amacıyla, herhangi bir elemeye tabi tutulmadan, rastgele karşılaşılan örnekler arasında konu itibarıyla, portre sayısı ve üslubu dikkat çeken ressamlar çalışmanın evrenini oluşturmuştur. Çalışma kapsamına alınan ressamlar doğum sırasına göre sıralanmıştır.

Çalışmanın örneğini ise bahsedilen bu dönemde ele aldığımız 18 ressam ve ilk sıradaki ressam hariç (bir eserle yer almıştır) hepsinin üçer eseri yani toplamda 52 portre ve otoportre eseri oluşturmuştur.

#### 3.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu çalışmada sanat eserini daha iyi anlamak için Edmund Feldman'ın ortaya koyduğu ve öğrencisi Gene Mittler'in geliştirdiği pedagojik eleştiri yöntemi uygulanmıştır (Kırıçoğlu & Strokrocki , 1997). Pedagojik eleştiri yapabilmeyi kolaylaştıran bu sorular betimleme, tanımlama, yorumlama, yargı basamaklarıyla sıralı bir şekilde kullanılmıştır. Çalışmanın bulgular ve yorum kısmında Cumhuriyet dönemi portrelerini incelemek ve yorumlamak için seçilen eserler, pedagojik eleştiri yöntemine ait sorulara, tanımlara ve tablolara uygun olarak yorumlanmıştır.

Araştırmanın Türk resim tarihinin gelişim süreci ve sanatçıların biyografileriyle ilgili verileri, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi, Milli Kütüphane, YÖK Ulusal Tez Merkezi ilgili Üniversite Yayınlarında bulunan tez, makale, dergi, röportajlar, farklı sanat koleksiyonlarında olan yazılı ve görsel kaynaklar ile araştırılmıştır.

Konusu geçen dönem çok eski olduğundan ressamlarla ya da yakınlarıyla röportaj yapılamamış, sadece kaynak tarama yöntemiyle bilgiler elde edilmiştir.

### **3.4. Verilerin analizi**

Bu çalışmada betimsel analiz yapılarak, uzun süren araştırmalar sonucunda veriler toplanmış, sonrasında genellemeler yapabilmek için tümevarım yolu ile bu veriler sentezlenmiştir. Nitel veriler doğrultusunda elde edilen tarihsel bulgular, tablolar, alıntılar ve görsellerle, araştırma kapsamında ele alınan portreler, pedagojik eleştiri yöntemiyle analiz edilmiştir. Eleştiri aşamasında (betimleme, çözümlenme, yorumlama, yargı) faydalanmak üzere, elde edilen bilgiler ve analize yardımcı sorular sayesinde bir tablo hazırlanmıştır. Eserler bu tabloya göre (**Ek 1**)'de değerlendirilmiştir. Aynı zamanda sanatçıların, eleştirmenlerin ve araştırmacıların eser hakkındaki görüşlerine de bu kısımda yer verilmiştir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, 1840-1940 yılları arasındaki 100 yıllık süreçle portreleriyle tanınan Cumhuriyet dönemi Türk sanatçılarının hayatları ve eserleri ile birlikte kronolojik olarak ele alınmıştır. Sırasıyla; Şeker Ahmet PAŞA, Osman Hamdi BEY, Halil PAŞA, Halife Abdülmecid EFENDİ, Tekezade SAİT, Sami YETİK, İbrahim ÇALLI, Feyhaman DURAN, Mihri Müşfik HANIM, Hüseyin Avni LİFİJ, Namık İSMAİL, Şeref AKDİK, Cemal TOLLU, Fahrelnisa ZEİD, Sabiha Rüştü BOZCALI, Hale ASAF, Nurullah BERK, Nuri İYEM' le birlikte 18 sanatçıya ve bu sanatçıların her birinin (sadece Şeker Ahmet Paşa'nın bu araştırmada bir eseri bulunmaktadır) üçer portre çalışmasına yani toplamda 52 esere yer verilmiştir.

Bu kısımda ressamın hayatlarından kısaca bahsettikten sonra eser analizleri yapılmıştır. Eser analizleri pedagojik eleştiri yöntemiyle (betimleme, çözümleme, yorumlama, yargı) yapılmıştır. Bu aşamada analizleri destekleyici alıntılara yer verilmiştir.

#### 4.1. Şeker Ahmet Paşa (1841 – 1907)

Gerçek adı Ahmet Ali olan Şeker Ahmet Paşa, 1841 yılında Üsküdar'da dünyaya gelmiştir. İlköğretiminin ardından liseye kaydolmuş, resme olan ilgisi ve yeteneğiyle resim öğretmenine yardımcı atanmıştır. 1855 yılında Tıbbiye mektebine kaydolmuş ancak doktorluğun ona göre olmadığını düşünerek Harbiye mektebine geçiş yapmıştır (Başkan, 1997). Şeker Ahmet Paşa 1862'de Sultan Aziz'in teşvikiyle Paris'e gönderilmiştir. Bulanger ve Gerome atölyelerinde yaklaşık sekiz yıl eğitim alarak 1870'te İstanbul'a geri gelmiştir. Yüzbaşı rütbesiyle Tıbbiye Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır (Yetik, 2016).

Şeker Ahmet Paşa Türk resim sanatı tarihinde oldukça önemli yeri olan ressamlarımızdandır. Resim alandaki ilgi ve becerisiyle 19. yüzyılın öne çıkan isimlerinden olmayı başarmıştır. Şefkatli, sıcak kanlı, hoşsohbet bir mizaca sahip olması çevresindekilerin kendisine 'şeker' sıfatını yakıştırmasına neden olmuştur (Çaha, 2017).

Abdülaziz'in 1867 yılında yaptığı bir Avrupa gezisi sırasında padişah tarafından verilen Çırağan ve Dolmabahçe sarayları için resim alma görevi ile Türkiye'de ilk koleksiyon oluşturma işi Şeker Ahmet Paşa'ya verilmiştir (Başkan, 1997).

27 Nisan 1873'de uzun süren hazırlık aşamasından sonra Türk ve yabancı resamlardan oluşan bir resim sergisi açmayı başarmıştır. Bu sergi Türkiye'nin ilk resim sergisidir. İkinci sergi ise 1 Temmuz 1873'de Darü'l fünun binasındaki salonda açılmıştır. Bu sergide Şeker Ahmet Paşa resimleri ve başta Türk ressamların eserleri olmak üzere yabancı ressamların eserleri de yer almıştır. Şeker Ahmet Paşa Sanayi-i Nefise mektebinin açılmasında da yardımcı olmuştur (Atan, 2006). Ülkeye birçok faydası dokunan ve bazı ilkleri gerçekleştirmiş olan Şeker Ahmet Paşa 1907'de hayata gözlerini yumduğunda, İkinci Meşrutiyetin ilanını ve sonrasında oluşturulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesini göremeden hayata veda etmiştir (Akbulut, 2011).

Şeker Ahmet Paşa, ikişer üçer yıl ara ile askeri rütbesini yükselterek 1884'de Tuğgeneralliğe, 1890'da ise Tümgeneralliğe yükselmiş ve ardından 1895 yılında yabancı misafirler teşrifatçılığına getirilmiştir. Çalışmaları neticesinde elde ettiği çeşitli madalya ve nişanları asker olarak savaş meydanlarında değil de atölyesinde



ürettiği eserler ile mütevazı fırçasıyla ve üstün yeteneğiyle kazanmış olması, o zamanki devlet işleyişindeki iç ve dış sorunlara rağmen sanatçıya verilen değeri göstermesi bakımından oldukça önemlidir (Çaha, 2017).

Şeker Ahmet Paşa'nın Batı'dan gelen sanat anlayışıyla, Osmanlı zihniyetini biçimlendiren sanat geleneği arasında kalmış kimliğinin ifadesi resimlerinde gözlenebilmektedir. Sanatçının resimlerini tarihlendirme ve imzalamasında Batılı ve Doğulu kimliğinin izleri görülebilmektedir. Şeker Ahmet Paşa resimlerini genellikle Arap ve Latin harflerini kullanarak iki farklı türde imzalamaktadır. Miladi tarih ile Rumi tarihi ise aynı tuvalde kullanmaktan çekinmemiştir. Şeker Ahmet Paşa'nın resimleri Batılı tarzın taklidinden ziyade Doğu-Batı sentezini ifade etmektedir (Çalışır & Ögel, 2005).

#### 4.1.1. Otoportre

**Görsel 20:** Şeker Ahmet Paşa- Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 120x85 cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** Bilinmiyor

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Yapılan araştırmalara göre bu otoportre, Şeker Ahmet Paşa'nın bilinen tek figür resmidir. Bu otoportre bel hizasına kadar olması sebebiyle yarım boy otoportre sınıfındadır. Yağlıboya tekniğiyle yapılan eserde figür resmin merkezindedir. Pamir Bezmen bu görüşü Şu Şekilde desteklemektedir; "Eserleri arasında portre türünde çalışmalara rastlanmamakla beraber kendini tuvali başında resmettiği otoportresi, modern sanat tarihimizin bilinen ilk otoportresi olması niteliği taşır. Tuval zerine yağlıboya tekniği ile çalıştığı otoportresinde ressam kendisini yarım boy olarak tuvali ve paleti ile resmetmiştir" (Bezmen, 2018). Ressamın yüzü ve bedeni izleyene dönüktür. Resmin büyük bölümünü kaplayan ressam oldukça heybetli bir görüntüsü sunmaktadır. Ressam kendini Şık, siyah bir takım elbise içinde, başında kırmızı fesi ve o dönemin modası olan pala bıyıklarıyla resmetmiştir. Kavisli ve düşük kaş yapısına sahiptir. Fesinin altından aklaŐmaya başlamış saçlarının bir kısmı görünmektedir. Sol elinde palet bulunan ressamın sağ elinde ise fira bulunmaktadır. Kendini ayakta ve resim yapar gibi bir duruşta resmetmiştir. Fonda ise alacalıklar görünmektedir.

**Çözümleme:**

Genellikle sıcak tonların kullanıldığı bu resimde elbise ve zeminin koyu renktedir. Alacalı ve kasvetli olan zemin rengi, koyu olmasına rağmen içinde sıcak tonlar barındırdığından figürle bütünleŐme sağlamıştır. Sol üstteki alacalı açıklık resme hareketlilik kazandırmıştır. Bu otoportre eserde en dikkat çekici kısım ressamın başındaki kırmızı tonlarındaki fesidir. Koyu renklerin arasında kalan koyu kırmızı fes resme farklılık da katmıştır. Bu açıklık yüzde de devam etmiştir. Koyu alan arasında parlayan ehre, portreye verilen önemi de göstermektedir. Dönem ressamları figür resmi minyatür sanatı dışında pek kullanmazken, ressamın o dönemde kendini resmetmesi oldukça yenilikçi bir yaklaşım olmuştur. Bu nedenle yaptığı bu otoportre ile diğer resamlardan birkaç adım ne çıkmıştır. Ayrıca genellikle manzara

resimleriyle bilinen ressam, bu otoportresiyle yeni bir arayış içine girmiştir. Otoportrede ressam küçük fırça kullanımıyla resme akıcı ve gerçekçi bir hava kazandırmış, büyük fırça kullanmaması sayesinde detaylı ve titiz çalışabilmiştir. Ayşegül Demirbulak bu otoportreyle ilgili şunları belirtmiştir;

“Şeker Ahmet Paşa'nın Osmanlı ressamı kimliğini ön plâna çıkaran otoportresi, çağdaş Türk resim sanatçılarında "birey" olma sürecini başlatır. Akademik-klasisist sanat anlayışının fırça, renk, ışık, modle formülleri doğrultusunda yaptığı otoportre, sanatsal yetkinliğinin çok ötesinde anlamlar taşımaktadır” (Demirbulak, 2007).

### **Yorum:**

Bu otoportre, Batılı tarzda yapılan ilk otoportre olma özelliği taşımaktadır. “Şeker Ahmet Paşa'nın Osmanlı ressamı kimliğini ön plâna çıkaran otoportresi, çağdaş Türk resim sanatçılarında "birey" olma sürecini başlatmıştır” (Demirbulak, 2007). Osmanlı ressamı olduğunu giyim kuşamıyla belli eden ressam, teknik olarak bakıldığında Batılı tarzda çalışmış, bu da onu yaşadığı dönem itibariyle öncü ressamlarımızdan biri haline getirmiştir. Genel olarak bakıldığında figürün heybetli görüntüsü resme hakimdir. En dikkat çekici detay ise Oryantalist havayı güçlendiren koyu kırmızı fesidir. Figür olarak incelendiğinde Oryantalist havası olan bu otoportre, teknik olarak incelendiğinde Klasik Batı üslubunda görünmektedir. Işık-gölge kullanımı, renk seçimleri, fırça kullanımı bu düşünceyi desteklemektedir. Tuvalin önünde duran Şeker Ahmet Paşa kendini elinde fırça ve palet ile resmetmesi, sanatçı kimliğini ön plana çıkarmak istediğini göstermektedir. Heybetli görüntüsünü sunarak izleyici üstünde bir hakimiyet kurmak istemiş olabilir. Hem bir asker hem de bir ressam olduğunu yansıtmaktadır. Pamir Bezmen'e göre fotoğraflarında çok zaman resmi üniforması ve madalyalarıyla görülen, sevecen kişiliği ile kendisine şeker lakabı takılmış olan Ahmed Ali Paşa, resmî imgeleri resmine dahil etmemiş, kendisini sadece ressam kimliği ile ön plana çıkartmıştır (Bezmen, 2018). Ressamın ifadesiz yüzü, düzenli ve disiplinli biri olduğunu düşündürmektedir. Fakat kullandığı renkler, fırça kullanımındaki naiflik aslında samimi biri olduğunu düşündürülebilir. Kaşlarındaki düşüklük de yüzündeki ifadesizliği yumuşatmıştır.

**Yargı:**

Eserde kullanılan sıcak renkler, ışık-gölge tekniğinin ustaca kullanılması, kompozisyonu gibi teknik detaylar bize resmin her şeyiyle büyüleyici bir eser olduğunu gösteriyor. Usta bir isimden çıkan bu otoportre eser hem devamındaki sanatçılara bir örnek olmuş hem de birkaç ilki de üstünde barındırdığından, oldukça önemli bir eser niteliği kazanmıştır. Teknik anlamda akademik öğretilerle yapılmış olan bu Realist otoportrede Batı'ya eğilim net bir şekilde görülmektedir. Fakat ressamın Osmanlı kimliğini yansıtan sembolik görüntüsü sayesinde resimdeki samimiyet hissi kaybedilmemiştir. Gerçekçi bir üslupla resmin tamamlanması, ressamın yansıtmacı sanat kuramını benimsediğini düşündürmektedir.

## 4.2. Osman Hamdi Bey (1842-1910)

Aslen Rum kökenli olan Osman Hamdi Bey, 30 Aralık 1842'de İstanbul'da doğmuştur. Osmanlı Devleti'nde eğitim için Avrupa'ya gönderilen ilk dört gençten biri olan İbrahim Edhem Bey'in oğludur. Osman Hamdi Bey'de 1856'da Mekteb-i Maarif-i Adliye'de eğitim almaya başlamıştır. Babası gibi hukuk eğitimi almak için Paris'e gönderilmiştir. Bu süreçte resme olan ilgisini fark edip, hukuk ve resmi aynı anda yürütmeye çalışmıştır. Fakat başarılı olamayıp hukuk eğitimini bırakmaya karar vermiştir (Akbulut, 2011). Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim alan Osman Hamdi Bey, ressam Gerome ve Boulanger atölyelerinde çalışmıştır. Osman Hamdi fotoğraf büyültme tekniği kullanarak Türk resminin figür çalışmasına açılmasında bir kapı olmuştur (Atan, 2006).

Viyana'da görev yaptığı esnada Marie adında bir kadınla evlenmiştir ve eşine Naile ismini koymuştur, 1868'da yurda dönmüş ve çeşitli devlet görevleri üstlenmiştir (Doğanay, 2014). Babası ve yakın çevresinin desteğiyle Müze-i Hümayun'un müdürlüğüne atanmıştır. Bu destek modern Türk müzeciliğinin başlamasını sağlamıştır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin üç bölümünü de düzenleyip ziyarete açmıştır. Bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak bilinen Sanayi-i Nefise Mektebi'nin de kurucusudur (Akbulut, 2011). Doğu ve Batı kültürlerine hâkim olan Osman Hamdi, Osmanlı'nın ilk arkeoloğu olarak gerçekleştirdiği kazılarda çok sayıda önemli yapıtı müzelerimize kazandırmıştır. Batılılaşma yönünde reformların yapıldığı dönemde yaşamış, ressam, arkeolog, eğitmen ve idareci görevlerini yürüten çok yönlü bir Osmanlı aydını olmuştur (Demirbulak, 2007).

Bunca devlet işlerini hallederken aynı zamanda da resim yapmaya devam etmiştir. Resimlerinde figür ağırlıklı çalışan Osman Hamdi Bey, genellikle eşi, çocukları, yakın çevresi ve kendini resmetmiştir. Kendini farklı açılara konumlayarak fotoğraflayan Osman Hamdi Bey, kurguladığı resimlerde de bu fotoğraflardan faydalanarak bir nevi otoportre eserler vermiştir. Öyle ki bazı eserlerinde kendini adeta klonlamışçasına birden fazla ve farklı açılarda modellemesinden faydalanmıştır (**Görsel 21**). Eserleri

incelendiğinde ise eşi Naile Hanım'ı genellikle boyun hattını belli edecek açılardan resmetmiştir.

Oryantalist bir ressam olarak bilinen Greome'un öğrencisi olan Osman Hamdi Bey, ondan öğrendiği Oryantalizmi, İstanbul'da içinde bulunduğu Oryantalizmle harmanlayıp kendine has bir figür anlayışı geliştirmiştir. Kompozisyon, fırça kullanımı, ışık-gölge tekniği oldukça gelişmiştir.

Nurullah Berk, Osman Hamdi Bey'in yenilikçi sanat yaklaşımı hakkında şu görüşleri belirtmiştir;

“Saray sahneleri, yemiş, çiçek natürmortları, eski sokak ve mezarlıklar, park ve bahçeler gibi dondurulmuş konulara sırt çeviriyordu. Bundan böyle ilgisini çeken, yaşayan insanların, kadın ve erkeklerin yüzleri olacaktı. Toplumun keder ve sevinçleri, tükenmez bir konu-tema kaynağı olan İstanbul'un bin bir görünümü plastik sanatımıza girmişti” (Berk & Özsezgin, 1983).

Osman Hamdi'nin oryantalizmi Batılının resmettiği gibi Doğunun gizemli yüzünü, hamam sahnelerini, çarşafly kadınlarını, dilencisini, fakirliğini resimleme yolu değildir. Batılı Oryantalist ressamlar Doğuya bu gözlerle bakmışlardır. Osman Hamdi ise; onların aksine, ülkenin mimari değerlerini, kültürel zenginliğini, sanat eserlerini, resimleri aracılığıyla tanıtmıştır (Cezar, 1990).

Osmanlıda Batılılaşma hareketlerinin neticesinde, sanatta da yeniliklerin yapıldığı bilinmektedir. Bu dönemde sanatın gelişimine en büyük katkılardan birini de Osman Hamdi Bey yapmıştır. Hayatı boyunca çalışmış ve üretmiş bir sanatçıdır (Cezar, 1971). Osman Hamdi Bey, altmış sekiz yıllık yaşamına oldukça fazla sayıda eser sığdırıp, hayata veda etmiştir.

#### 4.2.1. Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar

Görsel 21: Osman Hamdi Bey- Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 140x105cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim Heykel Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** 1907



**Eser Analizi:****Betimleme:**

Bu eser Osman Hamdi Bey'in bir nevi çoklu otoportresidir. Eserde görülen üç figür de Osman Hamdi'ye aittir. Taş üzerine bitkisel motiflerle kabartılmış sivri kemerli, zengin işlemeli kapının altında üç figür birbiriyle sohbet halindedir. Resim genel olarak Oryantalist biçimde ele alınmıştır. Arap kültürünü anımsatan oldukça bol kıyafetler giymiştir. Kıyafetler pembe, sarı ve yeşil renklindedir. Üç figürün de başında sarık bulunmaktadır. Yine üç figürde de kitap bulunmaktadır. Bu gerçekçi tavır resmin genelinde hakimdir. Kıyafetler, terlikler, aksesuarlar ve portreler tüm ayrıntılarıyla verilmiştir. Kıyafetlerde pastel tonlar kullanılmıştır. Pembe kıyafetli figür oturur vaziyettedir. Sol eli çenesinde, sağ eli ise kapalı halde olan kitabı tutmaktadır. Tam karşısındaki figür ayakta halka hitap eder gibi kitap okumaktadır. Yeşil elbisesinin üzerine atmış olduğu sarı bir örtülü bulunmaktadır. Hemen yanında yerde duran bir testi görülmektedir. Arka planda kalan üçüncü figür incelendiğinde başındaki sarığın yeşil renkte, giysisinin ise sarı renkte olduğu görülmektedir. Bu figür kitabı göğsündeki elbise parçasının içine saklamıştır ve kitabın az bir kısmı görünmektedir. Portreler incelendiğinde figürlerin yüzlerinde ortamdaki sohbetin etkisi gerçekçi bir biçimde hissettirilmiştir. Dini bir sohbet yapar gibi görünen bu üç kişi kendilerini konuya kaptırılmış gibi görünmektedir. Mekân genel olarak incelendiğinde ise revak ve sütunlar tahtadan ve eski bir görünüme sahiptir. Gri taş döşemeli duvar realist biçimde işlenmiştir. Resmedilen yer döşemesinin ise eskimiş ve dokulu bir görünümü vardır. Tahta oyma kapının üzerinde kalan pencere alınlığı denilen bölümün oldukça harap bir görüntüsü vardır. Resmin orta üst köşesinde bir kandil bulunmaktadır. Resmin solunda başka bir cami ve minaresi görünmektedir. Gökyüzünü resmetmek için ise mavi renk tonları kullanılmıştır. “Her ne kadar eserin hikâyesi, bir mekân dışında, sokakta geçse de Osman Hamdi Bey'in kırsalda yaşanan, Batı'nın oryantalist bir şekilde oluşturduğu, Doğulu imajına yakın bir imgeyi ortaya koyduğu görülmektedir” (Çelik S. H., 2017).

### Çözümleme:

Resimde genellikle pastel tonların kullanılması resme sakin bir hava kazandırmıştır. Sıcak renklerin hâkim olduğu bu eserde renk tonlamaları fazla ve renkler birbiriyle uyum içindedir. Resimde ışık-gölge kullanımı oldukça dengelidir. Resme bakınca taş üzerine bitkisel motiflerle kabartılmış sivri kemerli, zengin işlemeli kapı ve hemen üstündeki eskimiş pencere alınlığı ince işleme sayesinde dikkat çeken yerlerden biri olmuştur. Aynı zamanda bu işlemler resme hareketlilik de kazandırmıştır. Fakat resmin daha dikkat çekici noktası ise pastel renklerle resmedilmiş kıyafetlerdir. Özellikle elbiselerdeki sarı renkli parçalar dikkat çekmektedir. Osman Hamdi Bey önde bulunan iki figürü Bursa'da Yeşil Camii 'de isimli eserinde de aynen kullanmıştır, sadece kıyafet renkleri farklıdır. Bu iki figür birbiriyle konuşur halde görünmektedir. “Cami Önünde Konuşan Hocalar da bu açıdan, her ne kadar eserin üzerindeki iki hocanın ilmi bir sohbet içerisinde olduğu düşünülebilecek olsa da tablonun genel olarak yansıttığı karakterler, Batılı, Oryantalist ressamların bedevi modellerine ve fütursuz yaşam alanlarına benzerlik göstermektedir” (Çelik S. H., 2017). Ressam üç modelde de kendi fotoğraflarını kullanarak çalıştığından, dönemin ressamlarıyla kıyaslandığında oldukça farklı bir teknikte çalıştığını söylemek mümkündür. Bu yaklaşımı sayesinde de kendini de yenileme fırsatı bulmuştur. Ressam, Rüstem Paşa Camisi Önünde adlı eserinde bu üç figürün adeta birleşimi olan bir eser daha yapmıştır. Bu eser ve ressamın genel sanat yaklaşımıyla ilgili ise Demirbulak şunları belirtmiştir;

“...kendi fotoğrafından yararlanarak çalıştığı bir eserdir. Benzer diğer eserlerinde olduğu gibi kaygısı kendini belgelemek değil, değişik mekân, giysi, objelerle süslediği oryantalist seriyi sürdürmektir. Batılı ressamların kılık değiştirerek kendilerini aziz, soylu, din adamı vb. kimliğinde resmetmeleri ile şeklen ortaklık kurabileceğimiz bu benzerlik, Türk resim sanatındaki tek örnek olan Osman Hamdi Bey'de farklı bir amaca hizmet eder” (Demirbulak, 2007).

### Yorum:

Resme ilk bakışta algılanan, pastel renklerin hakimiyeti sayesinde sadelik ve huzur hissettiriyor olmasıdır. Birbiriyle uyumlu renk nüansları resme canlılık kazandırmıştır. Osman Hamdi Bey'in bu eserinde figürlerin duruşundan, otoportrelerin aynadan değil

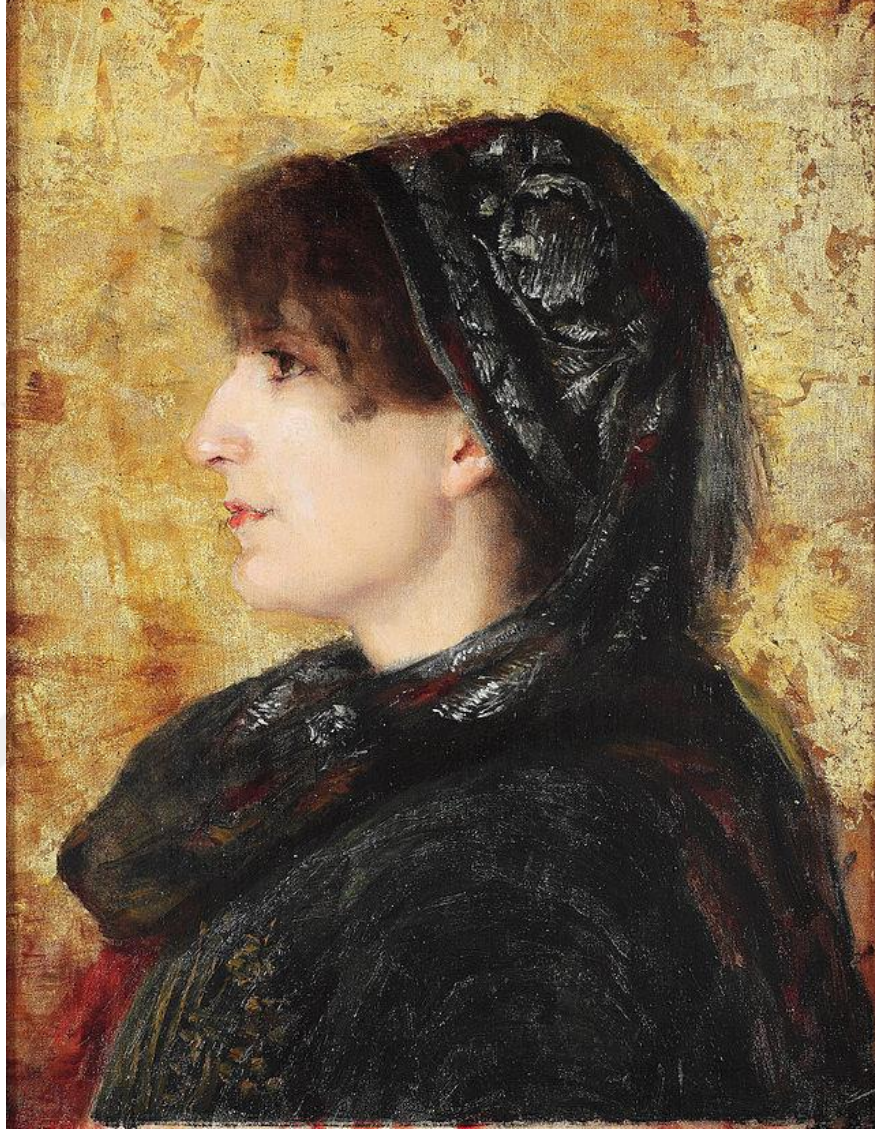
de fotoğraf pozundan çalışıldığı anlaşılmaktadır. O dönem fotoğrafları siyah- beyaz olduğu için, resimdeki zengin renk çeşitliliği ressamın üstün hayal gücüne ve yeteneğine bağlı şekillenmiştir. Eserin adı Cami Önünde Konuşan Hocalar olduğu için bu mekânın cami olduğunu ve ellerindeki kitaplarında dini içerikli kitaplar olduğu anlaşılmaktadır. Belgin Demirsar'a göre "bu cami ve figürlerin bulunduğu yer Karaman Hatuniye Medresesi'nin kışlık dershanesi girişidir" (Demirsar, 1987). Mekâna bakınca mimari işçiliğin güçlü olduğu fakat revaklara ve yere bakınca harap bir ortam olduğu anlaşılmaktadır. Bu harap görünümü pencere alınlığı desteklemektedir. Osman Hamdi burada Batılı Oryantalistlerin resmettiği gibi eski püskü, bakımsız etkiyi vermekten kaçınmamıştır. Batılı Oryantalist ressamların Doğuyu erkek egemen, yoksul, cahil bir topluluk gibi gösterme hevesi, yine Oryantalist bir ressam olan Osman Hamdi için tam tersi nitelik taşımıştır. O bu algının yıkılması için bu tarzda eğitim almasına rağmen Doğu'nun olumlu yönlerini sunmak için hevesle çalışmıştır. Erkek figürlerini Oryantalist giydirip, mekân kurgusunu bu tekniğe göre yapsa da elinden kitap düşürmeyen, okuyan, araştıran, tartışan, kültürel yönü ağır basan, özgüvenli kadın ve erkekleri, mimari yapıları, zengin kültürü tıpkı bu eserde olduğu gibi izleyicilerine sunmuştur. Mustafa Cezar'a göre Osman Hamdi Bey Batılı oryantalistlerin aksine oryantalizmi, ülkesinin mimari değerlerini, kültürel zenginliğini, sanat eserlerini, tabloları yoluyla tanıtma aracı taşımıştır (Cezar, 1990).

### **Yargı:**

Birden çok sanat kuramını içinde barındıran bir eserdir (yansıtmacılık, işlevsellik vb.). Hem otoportre olması hem de aynı kişinin birden fazla tek resimde bulunması resmin önemini arttırmaktadır. Fotoğraftan çalışılması da o dönemin şartlarına göre teknolojik sayıldığı için eserin önemini arttırmaktadır. "Kompozisyonlarında kopyaladığı sanılan dış dünya, aslında kendisinin kurguladığı mizansenlerin fotoğrafından yararlanarak oluşturduğu sahnelerdir. O gerçekliği bir ideoloji olarak benimsemiştir. Osman Hamdi Bey'in, estetik değerlerden çok kavramsal değerler peşinde koşan bir sanatçı olduğu düşünülmektedir" (Şahin, 2014). İçinde yaşadığı Osmanlı toplumunu gerçekçi ve Oryantalist öğeleri birleştirip işleyebilmesi, onu döneminin ressamlarından birkaç adım öne çıkarmıştır. Oluşturduğu Oryantalist serinin içinde olan bu resim şüphesiz ki onun en sıra dışı ve göz alıcı eserlerinden biridir.

#### 4.2.2. Naile Hanım Portresi

Görsel 22: Osman Hamdi Bey-Naile Hanım'ın profil portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 52x41cm

**Bulunduğu Yer:** Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

**Yapıldığı Tarih:** 1890

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Osman Hamdi, eşi Naile hanımı birçok açıdan resmetmiştir. Bu portresi ise en ünlü Naile Hanım portrelerinden biridir. Resimde Oryantalist ressamların sıklıkla kullandığı sarı renk fon olarak kullanılmıştır. Kullanılan bu sarı renk yaldızlı görünüme sahiptir. Oldukça canlı olan sarı fonun önünde sol profilden resmedilen Naile Hanım'ın üzerinde siyah bir giysi vardır. Modelin başında ise elbisesiyle uyumlu 'hotoz' adı verilen siyah bir başlık bulunmaktadır. Hotoz denilen bu başlıklar hafif yüksekliği olan, geleneksel görünüme sahip ve giyilen elbiseyle uyumlu işlemeleri olan kadın şapkalarıdır. Naile hanımın siyah hotozunda gümüş tel kırma işlemeleri vardır. Başlığın ucundan çıkan örtü şal niyetine boyna dolanmıştır. Hotozun altından fırlayan kıvrıkcık kahve saçlar gözlerinin hemen üstünde bitmiştir. Naile Hanım kavisli uzun buruna ve beyaz bir tene sahiptir. İri ve direk karşıya bakan gözlerinin etrafı kirpiklerinin yoğunluğu nedeniyle siyahtır.

**Çözümleme:**

Resimde yağlıboya kullanılması ve yer yer geniş fırça kullanımı, resme rahat bir hava kazandırmıştır. Zemin, kıyafetler bu şekilde çalışılırken, yüz bölgesi ince fırçalarla detaylı çalışılmıştır. Bu durum da ufak çaplı bir zıtlık oluşturmuştur. Resmin sol alt köşesinde bulunan ve resmin genelinde ara ara gözlemlenen kıvılcık kahve renklerden anlaşılacağı üzere, fon rengi önce kıvılcık kahve olarak boyanmış daha sonra pentür etkisini artırmak ve resme canlılık katması için yeni boya katmanıyla rahat bir şekilde boyanarak bu renk yok edilmiştir. Resme egemen olan sarı renk uyarıcı etkiye sahip, neşelendiren, dikkat çeken bir etki oluşturmuştur. Kullanılan siyah renk ise kontrast etki yaratmıştır. Modelin başında bulunan hotozdaki gri çentikli görünüm (tel kırma) ve boyundaki örtünün duruşu resme hareketlilik kazandırmıştır. Değerli işlemeli bu örtü fondaki sarı renk ile ahenkli durmaktadır. Naile Hanım'ın yüz hattı resmin odak noktasıdır. Özellikle kavisli burun yapısı dikkat çekmektedir. Ressam Modelinin yüz yapısı ve açısı itibarıyla gölge kullanmaya pek ihtiyaç duymamıştır fakat yüzündeki ışığı oldukça net bir şekilde vermiştir. Osman Hamdi'nin diğer eserlerinden farklı

olarak fonda yaldızlı görünüm kullanması, Bizans ikonlarında kutsal kabul edilen kişilerin ön plana çıkarılmasında kullanılan bu tekniğe benzemektedir. Bu da eşine olan hayranlığını ve sevgisini gözler önüne sermektedir.

#### **Yorum:**

Osman Hamdi bu portresinde Naile Hanım'ı baskın olarak öne çıkarmak istemiştir. Yüzdeki kadınsılık ve olgunluk bu portrenin odağı olmuştur. Dönemin Müslüman kadınlarını pek resmedemeyen Batılı Oryantalistlerin aksine Osman Hamdi'nin elinde Naile Hanım gibi bir kozu vardır. Tıpkı kendine yaptığı gibi Naile Hanım'ı da istediği açıdan resmetmiş ve birçok eserinde ona yer vermiştir. Batılı bir kadını, Doğulu gibi giydirip yine Batılı tarzda çağdaş Osmanlı kadını görünümü vermiştir. Dönemin Türk ressamlarına göre daha çok kadın figürü kullanmıştır. Paris'i ve İstanbul'u iyi bilen Osman Hamdi Bey, dönemin moda anlayışını Osmanlı kadınına yansıtmıştır. Fakat bunu erkek figürlerinde yapmamıştır. Erkekleri çoğunlukla Batılı Oryantalistlerin yaptığı gibi Doğu kültürüne ait kıyafetlerle resmetmiştir. Serra Hanife Çelik'in, Osman Hamdi'nin Doğulu kadın imajı hakkındaki görüşleri şu şekildedir;

“Osman Hamdi Bey'in oryantalist olup olmadığı konusundaki tartışmaların çok büyük bir bölümünde ön planda yer alan kadın imgesi, ressamın, Batı'nın oryantalist kültürü ile Doğu'ya bakışından daha farklı resmedilmiştir. Her ne kadar Osman Hamdi Bey'in eserlerinde oryantalist bakış açısından yansımalar söz konusu olsa da kadının Doğulu kadının resmediliş biçimi Batılı benzerlerine göre ziyadesiyle farklılık arz etmektedir” (Çelik S. H., 2017).

#### **Yargı:**

Oldukça farklı ve özgün olan bu eser Osman Hamdi'nin Naile Hanım'ı resmettiği en hoş eseridir. Kontrastlığın olduğu bu eserden izleyici gözünü alamayabilir. İlginç sarı fon dokusu resme daha detaylı bakma hissiyatı uyandırmaktadır. Osman Hamdi Bey diğer eserlerinde bu başarılı tekniği pek kullanmamıştır. Ancak onun resimlerinde diğer Oryantalistlerde olduğu gibi sarı tonlar hakimdir. Portrenin yüzü oldukça Realist resmedilmiştir. Bu sebeple sanat kuramlarından yansıtmacı sanat kuramı içindedir. Fırça kullanımının rahat olduğu görülen bu resim hoş bir hissiyat bırakmaktadır. Albenisi yüksek bir eserdir.

### 4.2.3. Mimosalı Kadın

Görsel 23: Osman Hamdi Bey- Mimosalı Kadın



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 135,5x98cm

**Bulunduğu Yer:** MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1906

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Osman Hamdi Bey bu eserinde Naile Hanım'ın yaşlanmış halini resmetmiştir. Düz kırmızımsı bordo fonun önünde oturan Naile Hanım, elinde bir dal mimoza çiçeği tutmaktadır. Aslen Fransız olan Naile Hanım üzerine Fransız modasına uygun bir abiye kıyafet giymiştir. Dantel ve firfir işlemleri olan mavi elbisenin dantelleri beyazdır. Üstüne ise siyah torba çarşaf giymiştir fakat kapalı olması gereken çarşafın önü açıktır. Çarşafın kumaş kıvrımları titizlikle işlenmiştir. Başındaki siyah örtü ile saçlarının kahveligi bütünleşmiştir. Kaşları kavisli ve kalın, burnu uzun ve incedir. Yüzünde yaşlılığın belirtisi sarkmalar ve elbisenin boyun kısmından kaynaklı çene altı bölgesinde tombulluk görülmektedir. Gözler alıcıya dalarcasına bakmaktadır. Model ışığı sağından almaktadır, yüzünün sol tarafı bu nedenle gölgede kalmıştır. Yarım boy olarak ele alınmış bu portrede model diyagonal duruştedir. Resmin sağ üst köşesinde imza ve tarih yazılıdır.

**Çözümleme:**

Resme bakarken gözler sarı mimoza çiçekleriyle, Fransız tarzı dantelli elbisenin detaylarına gitmektedir. Elbisedeki dantel detayları ustaca işlenmiştir, bu detaylar adeta modelin önüne geçmiştir. Modelin gözlerindeki dalgın bakışlar izleyiciyle temas halindedir. Işığın etkisiyle üst kısmın açık kırmızı olduğu fonun, siyah çarşafıyla resme hâkim olması koyu ve kasvetli bir havaya neden olmuştur. Bu kasvetli havayı sarı mimoza çiçekleri ve mavi- beyaz Fransız elbise dağıtmaktadır. Oluşturulan bu kontrastlık sayesinde resim monotonluktan kurtarılmıştır. Fırça kullanımındaki ince işçilik resme gerçekçi bir hava kazandırmıştır. Tuval yüzeyinin büyük kısmını model oluşturmaktadır. Fakat modelin kapladığı alanla, geride kalan boşluk neredeyse aynı oranda olduğundan boşluk doluluk zıtlığı sağlanmıştır. Modelin oturuşu ve duruşundan kaynaklı resim üçgen formdadır. Kıyafette siyah çarşaf dokusu verilirken kullanılan dengeli ışık ve gölge, bu kumaş dokusunun ipek kumaş olduğunu



düşündürmektedir. Kadın figürlerini kullanabilmesi onu diğer ressamlardan farklı kılmaktadır. Kullandığı bazı kadın modelleri ise bu portresinde olduğu gibi modernize ederek sunmuştur. “Osman Hamdi Bey’in kadınların hâkim olduğu eserlerinde, kadın figürler genel olarak modern ve İslami kimliklerinin, belirli ölçüde dışında resmedilmektedirler” (Çelik S. H., 2017).

### **Yorum:**

Batılı Oryantalistlerin hayal ürünü kadınlarının aksine, Osman Hamdi’nin resmettiği kadınlar gündelik hayattan izler taşıyan kadınlardır. Naile Hanım’ın aslen Batılı bir kadın olması ve Osman Hamdi’nin onu Şark kültürüne ait kıyafetlerle resmetmesi onu sıkışmış görünmektedir. Oturduğu yerden pek memnun görünmeyen Naile Hanım, Osman Hamdi’nin ona verdirdiği poza alışkın değil gibi durmaktadır. Siyah ve koyu kırmızı rengin hâkim olduğu bu resmin kasvetli bir havası vardır. Modelin duruşu, yüzündeki yorgunluk ve kullanılan renklerin koyuluğu hüznü çok net hissettirmektedir. “Elinde tuttuğu mimozalar resme farklı bir duygusallık ve hareket katmıştır. Gerçekçi bir gözlemlenmiş resimde fotoğraf etkisi baskın değildir. Portre diğer resimlerine göre daha hareketli ve doğaldır. Muhtemelen yine fotoğraftan yararlanılarak yapılmış bir resimdir ama daha yaşayan bir görüntüye sahiptir” (Dönmez, 2009).

### **Yargı:**

Osman Hamdi bu eserinde diğer resimlerinde olduğu gibi Oryantalist değil, Batılı üslupta çalışmıştır. Resmin realist özellikleri ağır bastığı için yansıtmacı sanat kuramına girmektedir. Modelin duruşundaki dengesizlik, bakışlardaki bezginlik bu resmi anlatımcı bir havaya da sokmaktadır. Osman Hamdi’nin çok bilinen portreleri arasında olan bu eser titizlikle işlenmiş olup onun yeteneğini gözler önüne sermektedir.

### 4.3. Halil Paşa (1857 – 1939)

Tarih araştırmacısı Taha Toros, Halil Paşa'nın ailesi hakkında şu şekilde bahsetmektedir;

“Halil Paşa'nın aile kökeni, Rodos'ludur... Babası ünlü, kültürlü bir askerdir... Halil Paşa'nın aile efradına gelince; İleri yaşlarında ona şefkatle bakan eşi çevresinin saygın bir hanımefendisiydi. Halil Paşa'nın üç oğlu olmuştur. Halil Paşa, ilk iki oğlunu asker, üçüncüsünü ressam yapmak istiyordu” (Toros, 1998).

1876'da Askeri İdadisinde kolağalık rütbesiyle resim öğretmenliği yapan Halil Paşa, severek yaptığı mesleğinin karşısında bilgisinin yetersizliğini görüp babasına onu Fransa'ya göndermesini istemiştir. Sekiz yıl Gerome atölyesinde çalışmıştır. 1888 de Ülkeye geri dönmüş ve resmi görevlerde çalışarak farklı rütbelere kazanmıştır (Yetik, 2016). Ülkenin ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde öğretmenlik yapan Halil Paşa, 1917-1918 yıllarında okulun müdürlüğünü üstlenmiştir (Demircioğlu, 2017).

Halil Paşa'nın Paris'te teşhir edilmiş bir tablosuna madalya verilmiştir. Her ne kadar daha sonra ödüllere alan eserler yapmışsa da Halil Paşa Paris Sergisi'nde teşhir edilen eserinin yankılarını ömrü boyunca unutmamıştır (Toros, 1998). Bahsi geçen bu eser Madam X (**Görsel 24**) isimli resimdir. Madam X Bronz madalya olarak üçüncü lük kazanmıştır. Böylece Madam X Türk resim tarihinde uluslararası ödül alan ilk resim olma unvanına sahip olmuştur (Erten, 2014).

### 4.3.1. Madam X

Görsel 24: Halil Paşa- Madam X



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 70x100 cm

**Bulunduğu Yer:** Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

**Yapıldığı Tarih:** 1889

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Halil Paşa'nın en gizemli resmi, daha doğrusu içerdiği kişinin portresi bazında en gizemli yapıttır. "Bu portrenin eşi Aliye Hanım'a ait olduğu söylene de Parisli bir kadına ait olabileceği de söylenmektedir. Ayrıca Halil Paşa'nın yaptığı üç adet Madam X çalışması bulunmaktadır" (Erten, 2009). Bu eser 'Eldivenli Kadın' olarak da bilinmektedir. Resme bakıldığında lacivertimsi gri bir fon önünde oturan kadın, ellerine sarımsı kahve tonlarında deri bir eldiven giymiş ve ellerini kucağında birleştirmiş halde oturmaktadır. Kadının yüzü izleyene bakmaktadır, vücudu ise resmin sol tarafına dönük haldedir. Modelin başında bulunan turuncumsu tül den yapılmış fiyonk resmin dikkat çekici noktalarından biridir. Yüzü oldukça beyaz, gözleri yeşil, saçları kahverengi renktedir. Madam X'in bakışları eserin dikkat çeken bir başka detaydır. Modelin göz kapaklarında belli belirsiz bir kahverengileşme vardır. Kaşlar kavisli, dudaklar birbiriyle ve ten rengiyle bütünleşmiştir. Modelin saçlarındaki kıvrımlar doğal bir görünüme sahiptir.

**Çözümleme:**

Oldukça gerçekçi bir teknikte ele alınmış olan bu resimde ışık ve gölge detayları dengeli bir biçimde verilmiştir. Batılı görünüme sahip olan modelin giydiği yine Batılı tarzdaki hâkî yeşili elbise resme hâkim olmuştur. Elindeki eldivenin sıcak tonu ve baş üzerindeki hemen hemen aynı renklerde olan tül bant elbisenin rengiyle oldukça uyumludur. Resmin odak noktası ise eldivenlerdir. Resmin diğer adının da Eldivenli Kadın olmasının sebebi de budur. Vurgunun eldivenlerde olmasının nedeni ise hem renk olarak açık ve farklı bir tonu olması hem de eldivenin formu ve dokusudur. Modelin yüzü de dikkat çekici ikinci alandır. Halil Paşa modeli ışıkla vurgulayarak yüzdeki ifadeyi belirginleştirmiştir. Aynı zamanda fonda koyu renk kullanıp, yüz ile açık- koyu zıtlığı oluşturarak resimde büyüleyici bir hava oluşturmuştur. Sezer Tansuğ bu portrenin, renkleri arasındaki uyuma dikkat çeker. Saçlar ve dik yakalı bluz, hotoz, boyundaki pembemsi renkle ayrıca pembemsi eldiven rengiyle ilintilidir. Sanatçı gerçekçi bir figür meydana getirmiştir (Tansuğ, 1994).

**Yorum:**

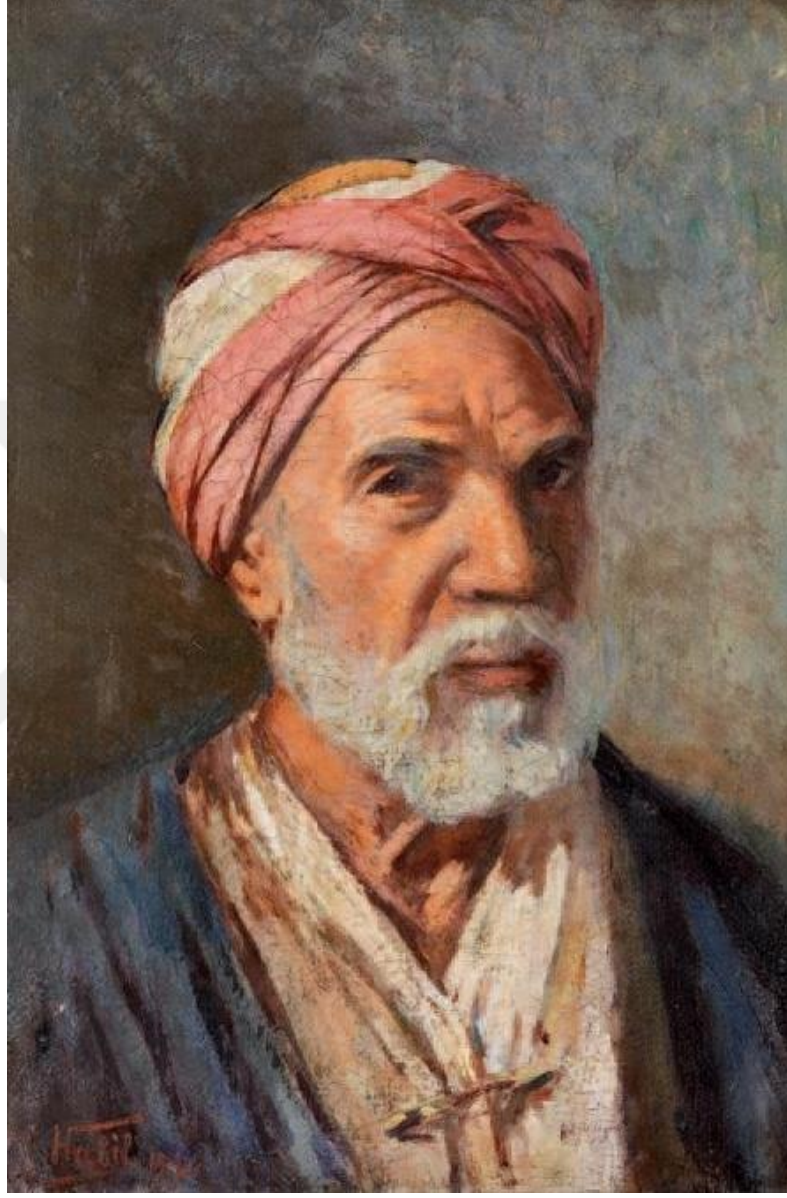
Resmin ön planında olan modelde kullanılan sıcak renkler ve toprak tonlarının hakimiyeti, huzuru ve sıcaklığı hissettirmektedir. Fakat arka planda kullanılan koyu tonlar kasvetli bir his yaratmaktadır. Bu da duygusal anlamda zıtlığa sebep olmaktadır. Model detaylı incelendiğinde oldukça şık giyimli, temiz yüzlü, dik duruşlu Avrupalı havası olduğu görülmektedir. Bu görünümü İhsan Terzi'nin şu açıklaması desteklemektedir; “Gururlu, kendinden emin bir görünümde sunulan Madam X portresinde sağlam bir desen, duyarlı, titiz bir işçilik görülmektedir” (Terzi, 2015). Modelin gözlerinin iriliği, yeşil rengi ve alıcıya bakıyor gibi görünmesi resmi izleyenin de gözlerle temasını sağlamaktadır. Bu etkiden çıkmak oldukça uzun sürmektedir. Göz çevresindeki kahverengilikler, burun ucunda hafif şiş görünüm, dudakların birbiriyle birleşmiş olması modele narin bir görünüm kazandırmıştır. Modelin Avrupalı bir izleniminin olması Halil Paşa'nın eşi Aliye Hanımdan ziyade Paris'te tanıştığı bir hanımı resmetmiş olma ihtimalini güçlendirmektedir. Öyle ki bir açıklamasında Halil Paşa, sanatçıların model bulmakta zorlandığını şu şekilde ifade etmiştir; “Paris'te hep portre yapardım. Güzel model çoktu. Kira ile model bulabilirdik. İstanbul'a döndükten sonra buna imkân kalmadı” (Bozkır, 1937). Bu durumdan da anlaşılacağı gibi eserdeki modelin eşi değil, Paris'li bir hanım olduğudur. Bu sanat eseri Batıda uzun zaman geçirmiş bir ressamın elinden çıktığı için, bulunduğu ortamdaki kadın figürünü çok net şekilde göstermektedir.

**Yargı:**

Genel olarak bu resim garip ve özgün bir eserdir. Toprak renkleri, ışık, gölge ve vurgu oldukça yerinde kullanılmıştır. Bu sebeple teknik açıdan oldukça başarılı bir eserdir. Halil Paşa'nın kullandığı teknik beceri ve yeteneği takdire şayandır. Kesin olarak gerçekçi unsurlar barındıran bu eser, Halil Paşa'nın diğer eserleriyle benzerlik göstermektedir. Bu bakımdan bu resmin sanat kuramlarından yansıtmacı sanat kuramını benimseyen eserlerin iyi bir temsilcisi olduğu söylenilebilir. Yurt dışında başarılar elde etmiş olan bu eser, Türk resmi içerisinde incelendiğinde önemli bir ilki gerçekleştirmiştir. Bu başarı ve ilk resmin değerini arttırmaktadır.

### 4.3.2. Erkek Portresi

Görsel 25: Halil Paşa- Yaşlı Erkek Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 45x31 cm

**Bulunduğu Yer:** Özel Koleksiyon

**Yapıldığı Tarih:** 1926

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Modelin kim olduğu tam olarak bilinmemektedir. Başında sarığı bulunan yaşlı bir erkek portresidir. Diyagonal duruşu olan bu büst portre de ressam modelin yüz ifadelerini ayrıntılı ve gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır. Modelin bakışları izleyiciye bakmaktadır. Koyu kahve gözlere sahip olan modelin aklaşmaya başlamış hafif çatık kaşları vardır. Alın çizgileri bu çatık görünümü desteklemektedir. Modelin yüzünü kaplayan beyaz renkli sakal ve bıyıklar bulunmaktadır. Saçlar hiç görünmemektedir. Ten rengi esmer olan modelin başındaki sarık kırık beyaz, pembe ve açık turuncu renk kumaşlarla yapılmıştır. V yaka beyaz bir gömlek giymiş olan modelin üstünde koyu mavi bir ceket bulunmaktadır. Fon rengi koyu olan resimde, modelin gölgesinin vurduğu alan diğer kısımlara göre daha koyudur. Yüz hariç diğer alanlarda daha rahat fırça kullanımı mevcuttur. Resmin sol alt köşesinde ressama ait imza bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Resmin en dikkat çekici noktası modelin bakışlarıdır. Kızgın gibi görünmesinin nedeni keskin bakışlar ve alında belirginleşmiş kırışmalardır. Alacalı gri fonun üzerine modelin gölgesinin düşmesi gerçekçi etkiyi arttırmıştır. Hemen arkasına vuran gölgeden ve modelin sol tarafının gölgede kalmasından ışığı izleyen baktığı açıdan almış olduğu anlaşılmaktadır. Bütün renkler ışığı vermek için kullanılan açık tonlar ve dokular sayesinde birbiriyle harmanlanmıştır. Renk kullanımının iyi olması ve sıcak tonların fazlalığı resme canlılık katmıştır. Resimde sıcak ve soğuk renklerin birbiriyle dengeli bir şekilde yer aldığı görölmektedir. Zıtlıktan doğan bu denge resmin albenisini arttırmaktadır. Sarıktaki eğri ve çapraz kıvrımlar resme hareketlilik kazandırmıştır. Arka plana yansıyan modelin gölgesi ve hemen yanında kalan aydınlık alan derinlik hissini sağlamıştır. Modelin yüzünde kullanılan ışık ve gölge tekniği de bu derinliği desteklemektedir. Modelin bakışlarında belki yaşının da verdiği bir olgunluk, bilgelik ve tecrübe sezilmektedir. Fakat üslup olarak incelendiğinde, genelde

şık giyimli, üst tabakadan insanları resmeden Halil Paşa, bu eserinde tam tersi gündelik yaşamdan yaşlı bir erkeği resmetmiştir. Modelin kıyafetleri, duruşu oldukça sıradan, gündelik hayatı yansıtan bir kalıptır. Sanatçının bu eseri teknik olarak diğer eserleriyle karşılaştırıldığında, benzerlikler göstermektedir. Halil Paşa'nın sanat anlayışını Pamir Bezmen şu şekilde açıklamaktadır; "Çizimlerinde, Rönesans'tan gelen doğa gözlemi, akademiden gelen klasist üslup kendini gösterir. Çizmiş olduğu figürlerdeki anatomik doğruluk bir yana ışık ve gölge kullanımındaki ustalık, modelin karakter özelliklerindeki tasvir becerisi açıkça görülür." (Bezmen, 2018).

#### **Yorum:**

Modelin yüzündeki bakış ve anatomik yapısı, ona kızgınlık ve öfkeli bir görünüm katmıştır. Yüzündeki kırışıklıklar, aksi bakış belki de bu yaşına kadar çektiği sıkıntıları anlatmaktadır. Anatomi bilgisi, ışık- gölge tekniği oldukça iyi olan Halil Paşa, resimde gerçekçi etkiyi vermekte zorlanmamış gibi görülmektedir. Dönemin gündelik kıyafetlerini giymiş olan modelin, Doğu kültüründe yaşadığı tahmin edilmektedir. Sıradanlığın sembolize edildiği bu eserde, ressam modeli rastgele anlık olarak mı seçti yoksa kurgulayarak mı bu formda bir eser oluşturdu bilinmez ancak, vermek istediği mesaj Doğu kültürüne ait sıradan bir insan olduğudur.

#### **Yargı:**

Rahat fırça kullanımının dikkat çektiği bu portre, ışık- gölge kullanımının ön planda olması ve yüz bölgesinde küçük fırça kullanımının görülmesi nedeniyle oldukça gerçekçi bir yapıdadır. Anatomik yapı, kumaş detayları oldukça gerçekçidir. Bu nedenle bu eser yansıtmacı sanat kuramı içindedir. Renk kullanımının iyi olması resmi de başarılı bir eser haline getirmiştir.



### 4.3.3. Pembeli Kadın Portresi

Görsel 26: Halil Paşa- Pembeli Kadın Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 125,5 x 80,5 cm

**Bulunduğu Yer:** Sakıp Sabancı Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** 1904

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Bu eserdeki kadın model anonimdir. Yarım boy portre özelliği olan bu eser cepheden resmedilmiştir. Eserde figür koyu yeşil, kadife kumaştan bir fonun önünde ayakta durmaktadır. Kadife kumaş sağ ve sol uçlardan yukarı asılmış bu sayede kumaş kıvrımları belli olmuştur. Modelin giydiği beyaz fırfırlı gömleğin yaka kısmı boğazı kapatacak uzunlukta, dar ve diktir. Üzerine giydiği parlak pembe renkteki ceketin bel kısmı oldukça incedir. Ceketin üstünde dikiş detayları görünmektedir. Devamında ise aynı renkte bir etek giymiştir. Ceketin belindeki korseli yapı nedeniyle etek, çan etek formunda görünmektedir. Model iki elini birleştirip bir bastonun üstünde sabitlemiştir. Üstte duran elinin yüzük parmağında bir yüzük ve boynunda da incili kolye vardır. Modelin yüzü ve bedeni izleyene dönüktür, bakışları da izleyiciyle temas halindedir. Gözler mavi, kaşlar kavisli ten ise beyaz renktedir. Modelin kahverengi saçları topludur. Yüzüne düşen kısa dalgalı kâkülleri vardır. Figürün baş kısmında duran siyah şapkada hiçbir detaya girilmemiş, sadece pembe, beyaz ve kırmızı çiçekler form olarak verilmiştir.

**Çözümleme:**

Eserde genellikle soğuk renk tonları kullanılmıştır. Sağdan ve soldan asılı duran fondaki kumaşa ışık, kadife doku sebebiyle çok net belli olmaktadır bu da ressamın kumaş kıvrımlarını rahat ve gerçekçi bir şekilde verebilmesini sağlamıştır. Resme ilk bakıldığında figürün resmin merkez noktasında olması, koyu zeminle zıtlık oluşturan açık renkli kıyafetlerle resmedilmesi, modelin şık giyinmesi onu resmin merkezi haline getirmiştir. Modelin kapladığı alanla, bu alanın dışında kalan boş alanın oranı dengelidir. Başının üstündeki açık renkli çiçeklerle modelin kıyafeti arasında uyum yakalanmıştır. Elbisenin üzerindeki kumaş birleşim yerlerinin belirginliği ve kadife doku ile parlaklaşan kıvrımlar resme hareketlilik kazandırmıştır. Aynı şekilde saçlardaki dalgalı görünüm de bu hareketliliği desteklemektedir. Doku olarak kadife

kullanımı, ışığı daha rahat verebilmeye imkân sağlamıştır. Fırça darbeleri ise küçük ve detaylı şekilde kullanılmıştır. Bu eser ressamın diğer çalışmalarıyla her açıdan benzerlik göstermektedir.

**Yorum:**

Modelin dönemin Paris modasına uygun giyinmesi onun batılı bir kadın olduğu fikrini desteklemektedir. Halil Paşa'nın Paris'te geçirdiği zamanlarda tanıştığı bir bayan olduğu düşünülebilir. Genç yaşlarda olan model bakımlı ve dik duruşlu bir hanıma benzemektedir. Genel olarak incelendiğinde resmin büyüleyici bir havası vardır. Bu havayı modelin giyim tarzı, duruşu, asilliği ve nezaketi sağlamaktadır. Modelin izleyiciyle temas halinde olması, onun izleyiciyle konuşur gibi bir etki vermesine neden olmaktadır. Modelin bu kadar göz önünde olması, zemin renginin koyuluğundan kaynaklanmaktadır. Modelin ten rengi, yüz hatları başarılı bir şekilde işlenmiştir.

**Yargı:**

İlk bakışta dikkat çekici olan bu eser ressamın gerçekçi tavrının bir ürünüdür. Göz alıcı nitelikteki eserin albenisi oldukça yüksektir. Ayrıca belirtmek gerekir ki “Halil Paşa Empresyonist resmin ilk Türk temsilcilerinden biri olarak bilinmektedir. Manzara resimlerinde uzmanlaştığı kadar portre türünde de kendinden sonra gelen resamlara ilham kaynağı olmuştur” (Dönmez, 2009). Bu nedenle ressam Halil Paşa'nın Türk sanat tarihindeki yeri ayrıdır. Bu eseri de onun diğer eserleri gibi nadide ve çok değerli bir eserdir.

#### 4.4. Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)

Şehzade Abdülmecid Efendi, 29 Mayıs 1868'de doğmuştur. Sultan Abdülaziz ile Hayranıdil Kadın'ın oğludur. Şehzadegan Mektebinde diğer şehzadeler gibi Fransızca, Almanca, Farsça, Arapça dillerini öğrenmiştir. Ayrıca resim ve piyano eğitimi de almıştır (Yılmaz B. , 2017). Halifeliği 1922- 1924 tarihleri arasında, veliahtlığı ise 1918-1922 yıllarındadır. Babası Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesi ve öldürülmesi, abisinin intiharı, saraydaki karışıklıklar ruhsal yönden onu sarsan olaylardır. Bu durumu resim ve müziğe yoğunlaşarak atlatır ve başarılı olarak üzücü olayların kasvetinden uzaklaşır (Yılmaz N. , 2011).

Abdülmecid Efendi'nin resim çalışmalarında teknik olarak farklı yöntemler kullandığı bilinmektedir. Eskiz çalışmalarından faydalanmış ayrıyeten fotoğrafı da kullanmıştır. Bu Dolmabahçe Sarayı'nda karelere bölünmüş birçok fotoğrafın bulunmasından anlaşılmaktadır. Bazı portre çalışmalarında hem kişileri model olarak kullanmış hem de fotoğraflarından da faydalanmıştır. Osman Hamdi ile yöntem açısından benzemektedir. Abdülmecid'in eserlerinin büyük kısmı portrelerdir. Portrelerinde model olarak etrafındaki kişileri ve ailesini konu alır. Sanatçı, maddi sıkıntı çekmediği için siparişe bağlı çalışmamış, diğer ressamalara göre daha özgürce resim yapma fırsatı bulabilmiştir (Dönmez, 2009).

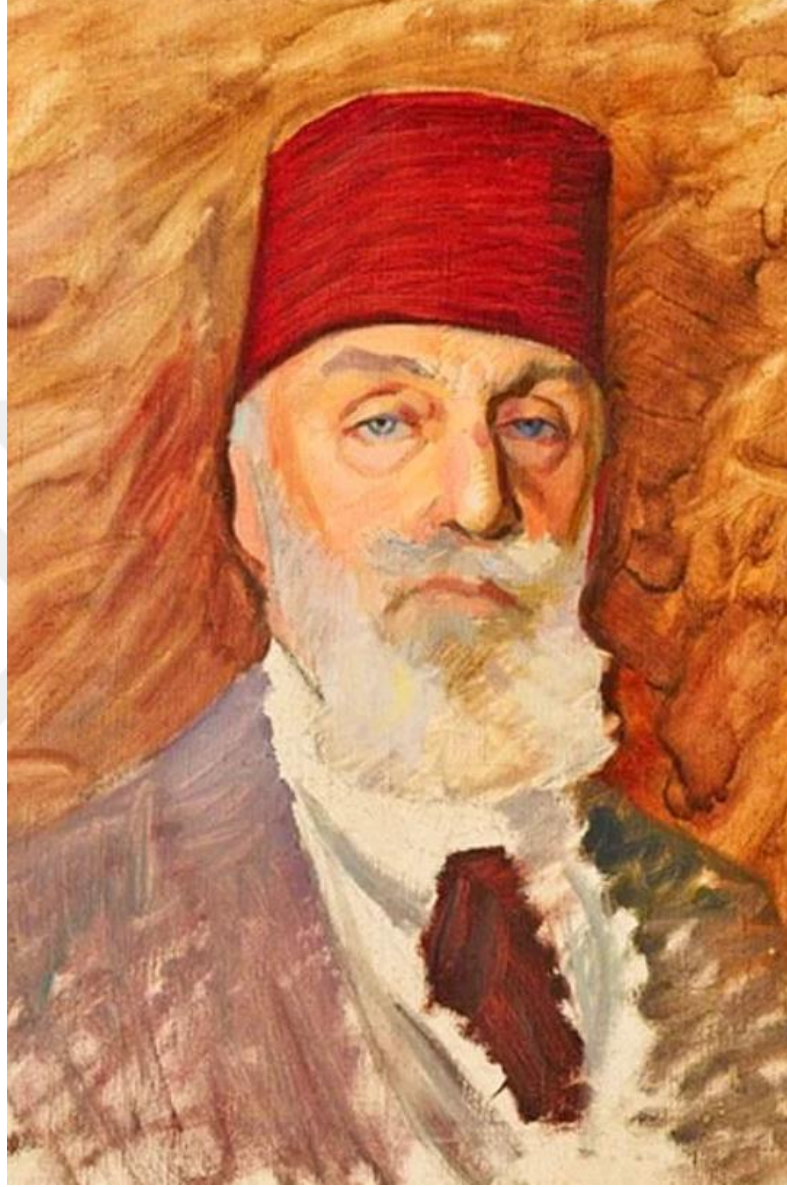
Türk ressamlarının Avrupa'da açtığı ilk sergi olan Viyana Sergisi'ne Harem'de Beethoven, Harem'de Goethe, I. Sultan Selim ve Otoportre adlı tabloları ile katılmıştır. Dünya sanatını takip etmek için yurtdışından getirttiği yasak yayınlar nedeniyle 1898 yılından II. Meşrutiyetin ilanına kadar sürgüne yollanmıştır (Yılmaz N. , 2011).

Tarih yazarı Ali Satan'a göre Halife'nin son zamanları şu şekilde geçmiştir;

“Osmanlı hanedanlarıyla birlikte yurt dışına sürgün edilen Abdülmecid 22 yıl Avrupa'da yaşamış. 1944 yılında Paris'te vefat etmiştir. Vasiyetinde İstanbul'a gömülmek istediğini söyleyen son halifenin cenazesi 10 yıl boyunca tabutun içinde Paris Camii'sinde bekletilmiş ancak yapılan tüm görüşmelere rağmen cenazesi İstanbul'a getirilmeyince 1954 yılında özel izinle Medine'de Cennetül Beka'ya gömülmüştür. Burada yatan tek Osmanlı hanedanı olduğu bilinmektedir” (Satan, 2009).

#### 4.4.1. Otoportre

Görsel 27: Abdülmecit Efendi- Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** Bilinmiyor

**Bulunduğu Yer:** Bilinmiyor

**Yapıldığı Tarih:** Bilinmiyor

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Abdülmeçid Efendi'nin bu büst otoportresi hakkında oldukça az bilgi günümüze ulaşmıştır. Yağlıboya bir eser olmasına rağmen suluboya görünümündedir. Boya oldukça ince bir yapıda kullanılmıştır. Tuvalin beyaz renginden faydalanmıştır. Alacalı kahverengi bir fon kullanılan bu resimde Abdülmeçid Efendi kendini altmışlı yaşlarındayken resmetmiştir. Modelin yüzünün sağ tarafı ışıktadır, sol tarafı ise gölgede kalmıştır. Başında kırmızı fes bulunan Halife Abdülmeçid, ceket, gömlek ve boyun bağıyla batılı erkek modasına uygun giyinmiştir. Üzerindeki ceket gri, gömlek beyaz, boyun bağı ise fesle uyumlu olarak bordodur. Mavi gözlü, ak sakallı olan Abdülmeçid Efendi kültürlü Fransız erkekleriyle benzerdir. Sanatçının genel görünümü hakkında Eylem Yağbasan şunları söylemiştir; “Otoportrelerinde Avrupaî kıyafetler içinde görülen Şehzade Abdülmeçid; mavi gözleri, kumral saçları, köstekli saati, yüzükleri, saç ve sakal biçimi ile Osmanlı aydını kimliğindedir” (Yağbasan, 2004).

**Çözümleme:**

Bu eserde resmin odak noktası olan modelin göz bölgesindedir. Baygın resmedilen gözlerin içindeki mavilik, fondaki turuncumsu kahve ile kontrastlık oluşturmuştur. Bir diğer dikkat çekici öğe ise modelin başındaki kırmızı fester. Boyanın ince kullanılması resmin genelinde olduğu gibi burada da fırça izlerini belli etmiştir. Bu etki kırmızı rengin yer yer açık görünmesine neden olmuştur. Kırmızı fes ile bordo boyun bağı birbirini desteklemektedir. Beyaz, yer yer gri olan sakal bıyık yapısı, gri ceket ve beyaz gömlek birbiriyle uyum içindedir. Ten rengi ise fonda kullanılan kahverengiyle birbirini desteklemektedir. Fondaki alacalı görünüm resme hareketlilik kazandırırken gözlerdeki baygınlık ve yüz ifadesindeki ciddiyet tam tersi bir etki yaratmaktadır. Abdülmeçid Efendi'nin otoritesi bu otoportre çalışmasında oldukça net gözlemlenmektedir. Eserini satma kaygısı ve geçim sorunları yaşamadığından daha özgür çalıştığı bilinen ressamın bu otoportresinde kullandığı serbest fırça kullanım tekniği, bu eseri diğer eserlerinden ve diğer ressamlardan farklı kılmıştır. Nilüfer Dönmez bu eserde ressamın görüntüsü hakkında şunları belirtmiştir;

“Dönemin moda kıyafetleri içerisinde ressam kimliğinden çok siyasi kimliğini vurgular bu resimde. Ressamın otoportrelerinde kendine güvenen güçlü yanını ön plana çıkardığı görülür. Şeker Ahmet Paşa'nın bir asker ve bir ressam olarak kendini güçlü gösterme ihtiyacı otoportresinde hissedilir. Abdülmecid Efendi ise izleyicide imajını güçlendirecek bir izlenim yaratmak amacını taşır” (Dönmez, 2009).

### **Yorum:**

Bu otoportre çalışmasında kullanılan toprak tonları ve sıcak renkler, izleyiciyi hemen etkisi altına almaktadır. Modelin izleyiciyle temas halinde olması ve gerçekçi işlenmiş mavi renkteki gözler bu etkiyi attırmaktadır. Abdülmecid Efendi bazı otoportrelerinde kendini resmederken siyasi yanını yansıtmak istercesine padişah soyundan olduğunu belli eden kıyafetler giymiştir. Bu resimde olduğu gibi bazı resimlerinde ise dönemin moda anlayışına uygun şık ve gündelik giysiler giymiştir. Genel görünüm olarak imajına önem verdiği görülen Abdülmecid Efendi, bu eserinde Avrupalı havasını yansıtmıştır. Kullanılan teknik olarak da o dönemin sanat anlayışına göre modern sayılabilecek bu eser onun Batıyı yakından takip eden birisi olduğunu düşündürmektedir. “Abdülmecid Efendi'nin Batılı düşünce yapısı, aydın kimliği, özgürlükçü fikirleri, sanata ve edebiyata düşkünlüğü ve şehzade kimliği otoportresinde özetlenmektedir” (Bezmen, 2018).

### **Yargı:**

Oldukça farklı ve özgün olan bu eser, Abdülmecid Efendi'nin kendini yaşlılığında resmettiği başyapıtlarından biridir. Farklı teknikler kullanmayı seven ressamın en ilgi çekici resmidir. İnce boya kullanımı ve rahat fırça vuruşları bu otoportreye çok yakışmıştır. Oldukça modern bir görünümü olan bu eser günümüzde bile güncel görünmektedir. Resimde kullanılan sıcak tonlar, izleyicinin resmi sahiplenmesine neden olmaktadır. Bir halifenin otoportre çalışması olması nedeniyle resim kendi değerini arttırmıştır.

#### 4.4.2. Genç Kız Portresi

Görsel 28: Abdülmecid Efendi- Genç Kız Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Kâğıt üzerine pastel boya

**Boyutlar:** 59x 46 cm

**Bulunduğu Yer:** Sakıp Sabancı Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** 1906



**Eser Analizi:****Betimleme:**

Abdülmecid Efendi bu portresinde on üç, on dört yaşlarında bir genç kızı resmettiği görülmektedir. Modelin kim olduğu bilinmemektedir. Diyagonal duruşa sahip olan bu model resmin merkezinde yer almaktadır. Modelin bakışları izleyiciyle temas halindedir. Resmin sol alt köşesinde kırmızı renkli eski Türkçe imzalı Abdülmecid Efendi'nin imzası bulunmaktadır. Başında beyaz, kenarları altın renkli örtü bağlı olan geç kızın boynunda da aynı özelliklerdeki örtü bağlıdır. zerinde gri renkli giysi bulunan modelin bel kısmında koyu kırmızı kuşak bağlıdır. Fon rengi ise koyu gridir. Kumral salar ve açık renk tene sahip olan modelin yüzünde yaşına uygun masum bir ifade bulunmaktadır. Eylem Yağbasan'ın tanımlaması da bu betimlemeyi şu şekilde desteklemektedir;

“Resimde dörtte üç profilden, yarı boy bir kız portresi görülmektedir. Kuşaklı bir elbise giymiş olan figürün boynunda fiyonklu bir fular bulunmaktadır. Genç kızın omuzlarına inen saçlarını, fiyonklu bir başlık sarmaktadır. Sol alt köşede tuğra biçiminde “Abdülmecid bin Aziz Han” imzası ve 1324 tarihi görülmektedir” (Yağbasan, 2004).

**Çözümleme:**

Koyu renkler ve gri tonlarının sıklıkla kullanılması, bu eserin soğuk görünmesine neden olmaktadır. İzleyicinin dikkatini genç modelin başındaki beyaz örtü çekmektedir. Kenarındaki altın renkli şerit ve örtünün bağlanış şekli ve kabarık duruşu bunun nedenlerinden biridir. Bir diğer nedeni de oldukça koyu olan zemin ve kıyafetteki griliğin içinde beyaz rengin parlıyor oluşu bir zıtlık durumu oluşturmuştur. Kuşaktaki kırmızı renk ve hemen yanındaki kırmızı imza resimde ister istemez uyum oluşturmaktadır. Kumaş kıvrımları ve baştaki fiyonk resmin hareketliliğini sağlamaktadır. Resmin özellikle yüz bölgesinde silikleşen, bulanık bir görünüm vardır. Bu görünüm resme hüzünlü ve fantastik bir hava katmaktadır. Farklı alışma tekniklerini seven ressam, bu teknikle de yeni bir deneme yapmıştır.

**Yorum:**

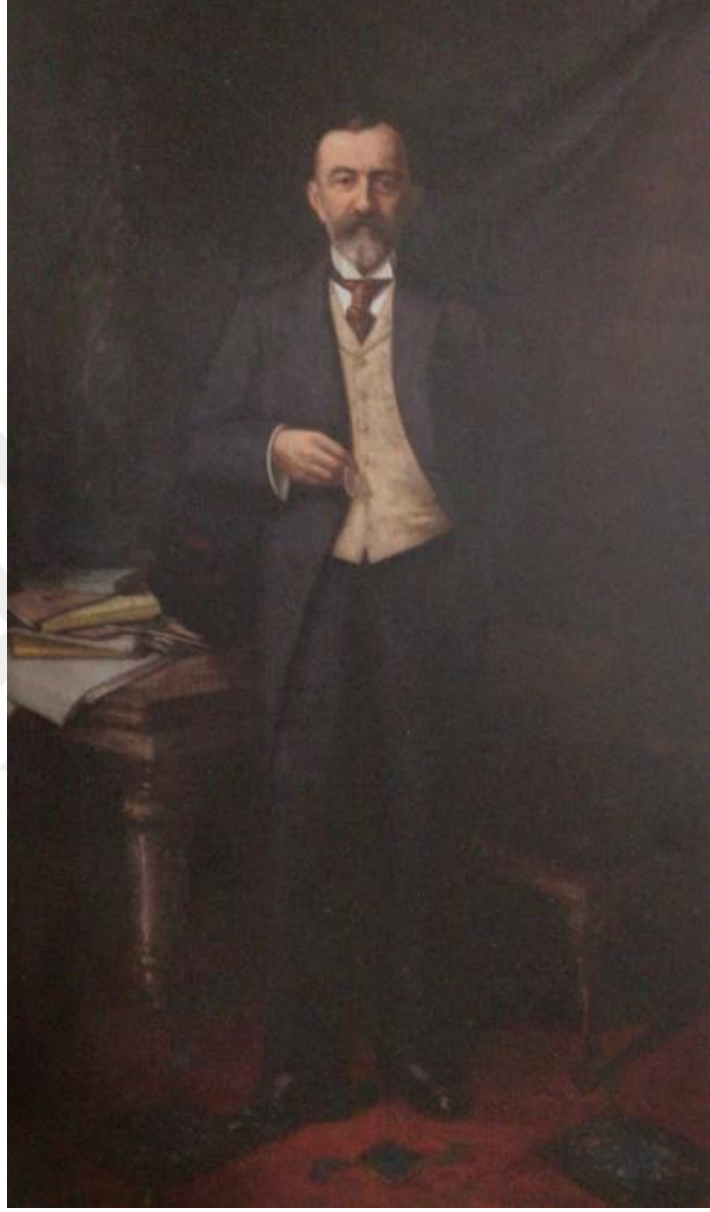
Gri renlerin hâkim olduğu bu eser oldukça kasvetli ve soğuk bir his yaratmaktadır. Fakat genç modelin masum bir yüze sahip olması, soğuk havayı biraz olsun yumuşatmaktadır. Abdülmecid Efendi'nin ince fırça kullanımı sayesinde bu eser oldukça gerçekçi bir biçimde resmedilmiştir. Genç modelin başındaki örtü ve elbisesi ona yöresel bir hava katmıştır. Saçlardaki grilik muhtemelen resmin genel havasına uyum sağlaması için gri tonlarıyla harmanlanmıştır.

**Yargı:**

Bu resim içinde barındırdığı kontrastlık sayesinde dikkat çekici bir eserdir. Ressam olabildiğince gerçekçi çalışmıştır. Abdülmecid Efendi'nin genellikle figür ve portre çalışmış olması, çalışırken edindiği tecrübeler ve resim bilgisi onu bu eserinde de anatomik olarak başarılı kılmıştır. Abdülmecid Efendi siyasi kimliğiyle öne çıktığı kadar ressam kimliğiyle de adından söz ettirip Türk resmine önemli katkıları olmuştur. Portre konusunda yetenekli olduğunu bu eseriyle bir kere daha kanıtlamıştır. Yine diğer eserlerinde olduğu gibi bir halifenin eseri olduğu için değerine değer katmıştır.

#### 4.4.3. Abdülhak Hamit Portresi

Görsel 29: Abdülmecid Efendi- Şair Abdülhak Hamit Tarhan Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 218x124,5 cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Büyükşehir Belediyesi Aşyan Müzesi Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1917

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Siyah kalın dokulu kumaş önünde ayakta duran model Halife Abdülmecid'in yakın arkadaşı Türk edebiyatının önemli isimlerinden şair Abdülhak Hamit Tarhan'dır. Bu eser tam boy portre özelliği göstermektedir ve modelin duruşu cephedendir. İzleyiciyle birebir temas halinde olan modelin gözleri fondaki koyu renkle aynıdır. Sivri sakal yapısına sahip olan modelin bıyıkları doğal bırakılmıştır ve sakala göre daha koyu renklidir. Sakal renginde ise beyazlıklar görülmektedir. Saçlarının ön kısmında açılmalar olan Abdülhak Hamit'in kalın koyu renkli ve hafif çatık kaşları vardır. Işığı sağından alan modelin, yüzünün sol kısmı gölgede kalmıştır. Üzerinde çok şık ve modaya uygun koyu renkli takım, krem renkli düğmeli yelek, beyaz gömlek ve kahverengi tonlarında kravat vardır. Ayağında siyah deri ayakkabılar bulunan model, kırmızı renkli etnik desenli bir halı üzerinde durmaktadır. Sol eli cebinde, sağ eliyle ise gözlük tutmaktadır. Modelin arkasında ahşap sandalye ve masa bulunmaktadır. Masanın üzerinde ise kitaplar ve defterler vardır. Masanın altındaki koyulukta ressamın kırmızı renkli imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Halife Abdülmecid Efendi'nin yakın arkadaşlıkları münasebetiyle resmettiği Abdülhak Hamit Tarhan'ın bu portresinde, odak noktası modelin yüzüdür. İnce fırça kullanımıyla detaylı bir biçimde işlenmiş olan yüz, ilk dikkat çeken noktadır. Daha sonra dikkati üzerine çeken nokta ise masanın üzerinde duran kitaplar ve masa ayağıdır. Hem koyu alanda açık renk zıtlığını sağlaması hem de kitapların ve masa ayağının formundaki hareketlilikler bu alanı dikkat çekici kılmaktadır. Halıdaki kırmızı renk oluşan açık-koyu zıtlığını dengelemiştir. Modelin üzerindeki siyah giysiler ve fondaki siyah tonlar ise birbiriyle oldukça uyumludur. Resmin geneline hâkim olan koyu renkler, kasvetli ve hüznü bir hava yaratmıştır. Modelin yüzünde ışık ve gölge başarılı bir şekilde verilirken resmin diğer alanlarında koyu renk ve

gölgenin fazla kullanılması, resimde bir dengesizliğe neden olmuştur. Deseni ve hacmi neredeyse hiç belli olmayan fondaki siyah kumaş, yansıyan ışık sayesinde varlığını belli belirsiz hissettirmektedir. Boyut olarak oldukça büyük olan bu eser titiz çalışabilmeye elverişli olduğundan ressam bu özelliği iyi kullanmıştır.

**Yorum:**

Ressamın modeli kitapların yanında, elinde gözlüğüyle resmetmesi bilgeliği simgeleyen bir unsurlardandır. Bu durum hem modelin mesleğine vurgu yapmakta hem de modeli doğal ortamında gözlemleyebilme imkânı vermektedir. Yerde duran etnik desenli halı ise modelin aynı zamanda doğulu kimliğine de çağrışım yapmaktadır. Esere koyu renklerin hâkim olması, resmin kasvetli görünmesine neden olmuştur. Bu durum ise modelin karakterine, ağırlığına ve otoritesine bir gönderme yapıyor olabilir. Anatomik olarak genelde ellerde sıkıntı yaşayan Abdülmecid Efendi bu eserinde elleri titizlikle işlemiştir. Aynı zamanda Türk edebiyatına da oldukça ilgili olduğu bu eserine misafir ettiği modelinden anlaşılmaktadır. Bu konu hakkında Pamir Bezmen şunları söylemiştir; “Abdülmecid Efendi'nin edebiyata olan ilgisini ise yakın dostluklar kurduğu Rezaizade Ekrem, Abdülhak Hamid portrelerinde izleyebiliriz” (Bezmen, 2018).

**Yargı:**

Oldukça ünlü bir kişiliği resmetmesi hem de ressamın çok ünlü olması bu eserin tanınırlığını ve değerini arttıran unsurlar arasındadır. Koyu ve kasvetli görünen eser, boyutu nedeniyle oldukça etkileyicidir. Bunun bir diğer nedeni de eserin oldukça gerekçi işlenmiş olmasıdır. Dolayısıyla eser yansıtmacı sanat kuramını benimsemiştir. Genel olarak başarılı bir eserdir fakat ışık kullanımı yetersizdir.

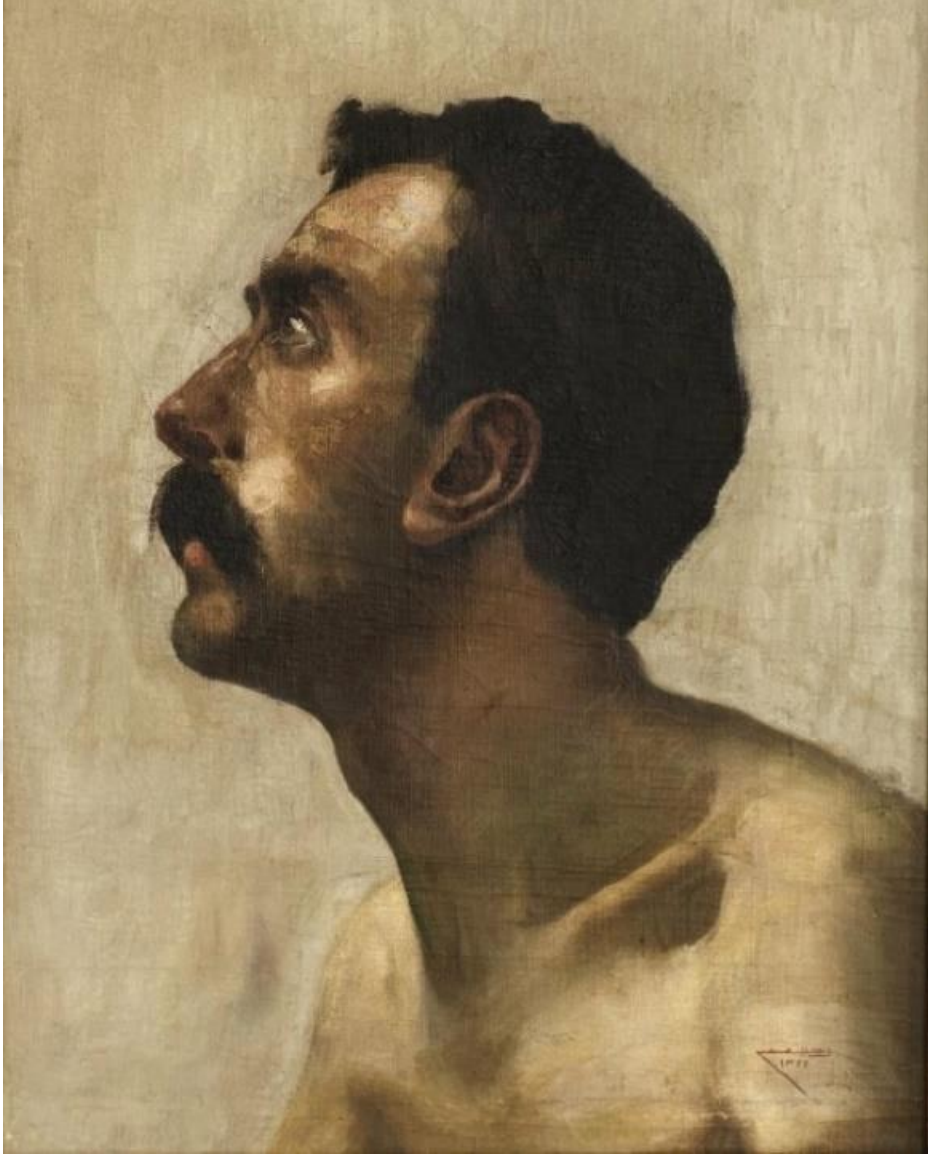
#### 4.5. Tekezade Sait (1870 -1913)

Hakkında çok az bilgi bulunan fakat Türk resmine fazlasıyla güzel eserler vermiş olan usta isim Tekezade Sait Efendi, 1870 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1898 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olan Tekezade Sait Efendi, 1908 yılında Kabataş Sultanisinde resim öğretmenliği yapmaya başlamıştır (Pelvanoğlu). Kabataş'ın kurucu öğretmen kadrosunda yer alan Said Efendi, Balkan harbinin patlak verdiği 1912 senesine kadar Kabataş Sultanisi'nde resim öğretmenliği görevini sürdürmüştür (Kabataslimecmua, 2017). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin en başarılı öğrencilerinden olan Tekezade Said, insan psikolojisini portrelerinde ustalıkla yansıtabilmiştir. Tekniği gittikçe özgürlük ve canlılık kazanan sanatçı yaşam zorlukları sebebiyle birçok ressam gibi sanat ortamından çekilmek zorunda kalmıştır. Tekezade Said, İstanbul resim salonlarında varlığını göstermiştir (Çoker, 1983). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nde de aktif olarak çalışmış, bu cemiyetin yayın organı olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin kuruluşuna öncülük etmiştir (Pelvanoğlu).

Sanayi-i Nefise Mektebi yıllarında Salvatore Valeri ve Joseph Zarzecki gibi hocaların atölyesinde çalıştıktan sonra okuldan birincilikle mezun olmuştur (Kabataslimecmua, 2017). Ayrıca yine bu okulda hocalık yapan Batılı tarzda figür üreten Türk resminin öncüsü Osman Hamdi'nin de öğrencisidir. Onun düşünsel eylemleriyle öne çıkan durağan figürlerine karşılık, Sait Efendi'nin figürleri daha dramatik, modelin psikolojik özelliklerini daha ortaya çıkartan özelliktedir (Erten, 2014). Düşkün, fakir kişileri ya da yoksulları ve satıcıları resmeden Tekezade Sait, toprak tonlarını da sıklıkla kullanması nedeniyle Oryantalist bir portre ressamı olarak bilinmektedir. Işık-gölge, renk, anatomi bilgisi ve fırça kullanım tekniği çok iyi olan Sait Efendi, resimlerinde doku kullanımında da oldukça başarılıdır. Birçok resminde bitmemişlik hissi uyandıran ressam eserlerinin yapısındaki o doğal ve modern görünümü öne çıkarmaktadır. Bu durum ona döneminin ressamlarına göre yenilikçi bir özellik kazandırmıştır. Çağının ötesinde eserler veren Tekezade Sait Efendi, Cumhuriyet dönemi ressamlarına hocalık yapmış ve onlara esin kaynağı olmuştur. Gelecek nesillere de ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

#### 4.5.1. Erkek Portresi

Görsel 30: Tekezade Sait- Erkek Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 48x35cm

**Bulunduğu Yer:** Meray Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1903

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Tekezade Sait Efendi'nin portresindeki modelin kim olduğu bilinmemektedir. Resimde model sol profilden resmedilmiştir. Büst portre özelliğinde olan bu resim Cumhuriyet'in ilanından önce yapılmıştır. Hafif öne eğik duran model resmin merkezine yerleştirilmiştir. Modelin siyah gür bıyıkları ve siyah saçları vardır. Modelin başı yukarı, bakışları da resmin sol üst köşesine doğru bakmaktadır. Işık modelin baktığı yerden gelmektedir. Çene ve kürek kemiğinin altı, boyun bölgesi gölgede kalmıştır. Alacalı bej renkteki fonda modelin gölgesi yoktur. Kahve, krem ve siyah renklerin kullanıldığı eserde başka renk kullanılmamıştır. Modelin üzerinde giysi yoktur, ten dokusuyla vücut başarılı biçimde resmedilmiştir. Resmin sağ alt köşesinde kırmızı renkle yazılmış ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Bu eserde yüzeyin çoğunluğunu model kapamıştır. Geride kalan boş alanda detaya girilmemiştir. Yüzün hatları, dokular, ışık, renk birbiriyle uyum içinde alıcıya sunulmuştur. Sadece yüz ve omuzlardaki anatomik yapı işlenmiştir. Ressamın öne çıkardığı detaylar itibariyle modelin yüzü ön plandadır ve titizlikle işlenmiştir. Açık fon renginde saç ve bıyıktaki siyahlık baskın görünmekte, yüzdeki gölgeli alan ise bu baskınlığı yumuşatmaktadır. Renk çeşitliliğinin az olmasına rağmen, ton fazlalığının olması resimdeki gerçekçi etkiyi arttırmıştır. Genellikle açık ve soft tonlar kullanıldığından, resim durağan bir yapıdadır. Biçim bilgisi iyi olduğu için anatomik yapı doğru bir şekilde verilmiştir. Türk resminde ressamın üslubu incelendiğinde “Figür ve portrede, dramatik anlatımın ilk örnekleri Tekezade Sait ile başladı denebilir. Yaptığı portrelerin sosyal durumları ve iç dünyalarına ilişkin anlatımları, kattığı psikolojik duyarlılık, beden ve yüz gerilimleri onun resimlerini daha etkileyici kıldı” (Doğanay, 2014).



**Yorum:**

Anatomik olarak kusursuz sayılabilecek olan bu eserin izleyicide bıraktığı büyüleyici etkinin nedeni, ışık- gölge kullanımının çok iyi olmasıdır. Gerçekçi etkiyi arttıran bu durum resme albeni kazandırmıştır. Eserde genellikle aynı rengin tonları kullanıldığından ressam farklı renk arayışına girmemiştir. Modelin öne eğik duruşu hayatın yorgunluğunu, başının dik duruşu ve gözlerin ileriye bakıyor oluşu da geleceğe beslenen ümidi düşündürmektedir. Modelin alıcıyla göz teması kurmaması aradaki etkileşimi azaltmaktadır. Eğer modelin gözleri izleyiciye bakıyor olsaydı resimdeki etki çok daha farklı olurdu.

**Yargı:**

Türk resim tarihindeki en iyi portre eserlerden biridir. Hayranlık duyulası bu eser boyutu ve resmin gerçekçiliği arasındaki tezatlık nedeniyle şaşkınlık yaratmaktadır. Oldukça küçük boyutlu fakat gerçekçi bir eserdir. Bu eser kadar diğer eserlerinde de aynı başarıyı yakalamış olan Tekezade Sait Efendi, Türk resminin gurur kaynağıdır. Profesyonel çalışması ve yeteneği günümüzde bile hayranlık uyandırmaktadır. Gördüğünü aynen resmetmekte oldukça başarılı olan ressam, yansıtmacı sanat kuramını benimsemiştir. Aynı zamanda bu eserinde anlatımcı sanat kuramından da faydalanmıştır. Ressam modelin bedenini güçlü bir şekilde öne sunabilmiştir.

#### 4.5.2. Çallı'nın Portresi

Görsel 31: Tekezade Sait- allı'nın Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 52,5x 42,5 cm

**Bulunduğı Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** 1905

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Tekezade Sait Efendi bu portresinde İbrahim Çallı'nın gençlik halini resmetmiştir. Dönemin modasına uygun giyinmiş Çallı'yı sol eli çenesinde düşünceli bir pozda resmetmiştir. Gözleri izleyiciye doğru bakmakta olan model resmin tam merkezindedir. Cepheden resmedilmiş olan bu büst portrede alacalı kahve fon kullanılmıştır. Sivri uzun bıyıkları olan modelin koyu kahve, kısa ve dalgalı saçları ortadan ikiye ayrılmıştır. Çallı kahverengi ceket, beyaz hakim yaka gömleği ve kırmızı çizgili fularıyla modern bir görünüme sahiptir. Işığı sağından alan modelin sol tarafı gölgede kalmıştır. Resmin sol üst köşesinde ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

El anatomisinde orantısızlık olan bu eserde, geri kalan vücut hatları orantılı ve doğru bir şekilde verilmiştir. Kahverenginin derecelerinin kullandığı bu eserde, ışığın vurduğu yerde açık renk, gölgede kalan yerde koyu renk kullanılarak derinlik hissi oluşturulmuştur. Ceketin uçlarının tablonun alt kısmına doğru fırça vuruşlarıyla yok edildiği göze çarpmaktadır. Ressam bu eserinde de renk arayışına girmemiştir. Genellikle kahverenginin tonlarının kullanılması resme ahenk katmıştır fakat koyu tonların resme hakim olması, kasvetli ve iç sıkıcı bir hava yaratmıştır.

**Yorum:**

Modelin giyim tarzından anlaşılacağı üzere dönemin modasına uygun kıyafetler giymiştir. Resimdeki yarım kalmış gövde bölümü oldukça doğal bir görünüm sağlamıştır. Tek rengin tonlarının kullanılması ve bu rengin kahverengi olması, eserin kahve artığı kullanılarak yapıldığı hissini vermektedir. Bu düşünceyi resmin fonunda kullanılan alacalı gölge rengi ve fırça kullanımı desteklemektedir. Eğer bu eserin bir kokusu olsaydı bu koku muhakkak kahve kokusu olurdu. Esere bakıldığında

düşünceler içinde kalmış bir İbrahim Çallı görülmektedir. Gözlerinin alıcıya baktığı görünse de aslında resmi yapan kişiye bakıyor gibi görünmektedir. Ortadaki bu belirsizliğin sebebi göz hattının ufkun üstüne kayıyor olmasıdır. El anatomisindeki kusur, resmin genelinin oldukça başarılı olması nedeniyle fazla göze batmamaktadır.

**Yargı:**

Tekezade Sait Efendi'nin diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de toprak tonlarını ağırlıklı olarak kullanması kendine has bir tarza sahip olmasına neden olmuştur. Eserlerinde imzası bulunmasaydı bile kendini belli edecek kadar özgün bir üslubu vardır. Gelecek nesillere ilham kaynağı olan bu ressam, teknik bilgisini ve yeteneğini resimlerinde konuşturmayı başarmıştır. Bu eseri de gerçekçi tarzda çalışılmış, ilgi uyandıran değerli bir resmidir.

### 4.5.3. İhtiyar Yahudi

Görsel 32: Tekezade Sait- İhtiyar Yahudi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 81,5x 62,5 cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** 1903

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Tekezade Sait Efendi'nin bu portresi Sanayi-i nefise Mektebi mezuniyet resim yarışmasında birincilik kazanmıştır (Çoker, 1983). Alacalı gri duvar önünde resmedilmiş altmışlı yaşlarındaki yaşlı erkek model, diyagonal duruşa sahiptir. Yarım boy portre özelliği olan bu eserde model resmin soluna doğru bakmaktadır. Oturur vaziyetteki model ışığı baktığı yönden almaktadır. Yüzündeki detaylar titizlikle işlenmiş, sakal ve bıyıklardaki tel tel görünüm gerçekçi bir biçimde verilmiştir. Yüze vuran ışığın parlak ve karanlık kısımları yüz hatlarını oldukça belirginleştirmiştir. Eserdeki model farklı etnik bir kimliğe sahip olan bir kişidir. Üzerinde çok şık olmayan, eski ve rahat görünümlü siyah bir palto vardır. İçinde beyaz gömlek, başında ise kırmızı fes bulunmaktadır. Resmin sol alt köşesinde ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Fesin üzerindeki beyaz sarık ve gömlekteki beyazlık birbirini desteklemektedir. Eserde dikkat çeken ilk yer ten dokusunun görüldüğü, ışığın aydınlattığı yüzdür. Şakak ve elmacık kemiğinin bulunduğu kısma net koyu gölgenin girilmesi, hemen yanındaki yüze vuran parlaklıkla kontrast bir etki yaratmıştır. Yüzdeki hacim ve anatomik özellikler doğru bir biçimde yansıtılmıştır. Kullanılan renklerin genellikle gri tonlu olması, bu rengin bir geçiş rengi olarak kullanılmasını sağlamış ve resmin geneline hakim olmuştur. Ressam figürü iri yapılı resmetmiş ve resmin merkezine yerleştirmiştir. Modelin kapladığı alan ile geride kalan boş alan birbirini dengelemektedir. Modelin bir Yahudi olması fakat Osmanlı sokak kıyafetleri giyiyor olması onu toplumla entegre etmiş gibi göstermektedir. Tekezade Sait Efendi'nin ise döneminin farklı kökenli insanlarını resmetmiş olması, onun insanlarla iyi iletişim halinde olan ve hoşgörülü biri olduğunu düşündürmektedir. Bu eser ressamın diğer

eserleriyle üslup olarak benzerlik göstermektedir fakat diğer ressamlardan farkı ilk bakışta anlaşılmaktadır.

**Yorum:**

Duygusal özellikleri yansıtmakta başarılı olan ressam figüre mahcup ve dingin bir duygu yerleştirmiştir. Figürün üzerinde baskın ışık- gölge oyunları kullanılmış, böylelikle figürün ağırlığı izleyiciye hissettirilmiştir. Kullanılan renklerin soğuk renkler olması resme olan bakışı da etkilemektedir. Fakat ressamın usta el becerisiyle oldukça detaylı işlenmiş olan bu eser yine de izleyiciye samimi gelmektedir.

**Yargı:**

Tekezade Sait Efendi'nin eserleri diğer ressamların eserlerinin arasına yer alsaydı, ışığı kullanımından ve fırça vuruşlarından hangisinin Tekezade Sait'e ait olduğu rahatlıkla ayırt edilebilir. Bu nedenle üslup olarak başından beri belli bir çizgide ilerleyen yetenekli ressamın eserleri de oldukça değerlidir. Eser Tekezade Sait Efendi'nin eserleri arasındaki en etkileyici eserlerden biridir. Ona mezuniyetinde birincilik getirmesi de eserin değerini arttırmıştır. Gerçekçi unsurların bulunduğu bu eser yansıtmacı sanat kuramını benimsemiştir.

#### 4.6. Sami Yetik (1878-1945)

Hoca Ali Rıza'dan ve Osman Nuri Paşa'dan resim eğitimi almış olan Sami Yetik, Sanayi-i Nefise Mektebi mezunudur. Bir yandan resim çalışmalarını sürdürürken diğer yandan da askeri olarak başarılar elde etmiştir (Yıldırım, 2014). Harbiye'den mezun olan ressam, Sanayi-i Nefise'ye askeri rüştiyede öğretmenlik yaptığı yıllarda girip birincilikle mezun olduktan sonra Paris'e gitmiştir. Balkan Savaşı'nın patlak vermesiyle Kurtuluş Savaşı'nın sonuna kadar vatani görevini sürdürmüştür (Demirbulak, 2007). Edirne cephesinin düşmesi sonucu Sami Yetik Bulgarlara esir düşmüş ve Sofya'da bir süre esaret hayatı yaşamıştır. Bu sürede de elinden geldiğince resim yapmaya devam etmiştir (Doğanay, 2014). Meşrutiyet Döneminin sanatsal etkinliklerinde görev alan Yetik, çok figürlü savaş konularını başarıyla ve titizlikle işlemiştir. İçeriğin ağır bastığı figür kompozisyonlarından zamanla İzlenimci doğa resimlerine yönelmiştir (Çoker, 1983).

Yetik'in sanatsal anlamda ilham aldığı askerlik sürecini, Paris'te öğrendiği izlenimcilikle birleştirerek ortaya etkili eserler çıkarmaya başlamıştır. 1914'te Çallı kuşağı olarak anılan gurubun içinde yer alan Yetik, diğer üyeler gibi savaş sahnelerini sıklıkla resmetmiştir (Yıldırım, 2014).

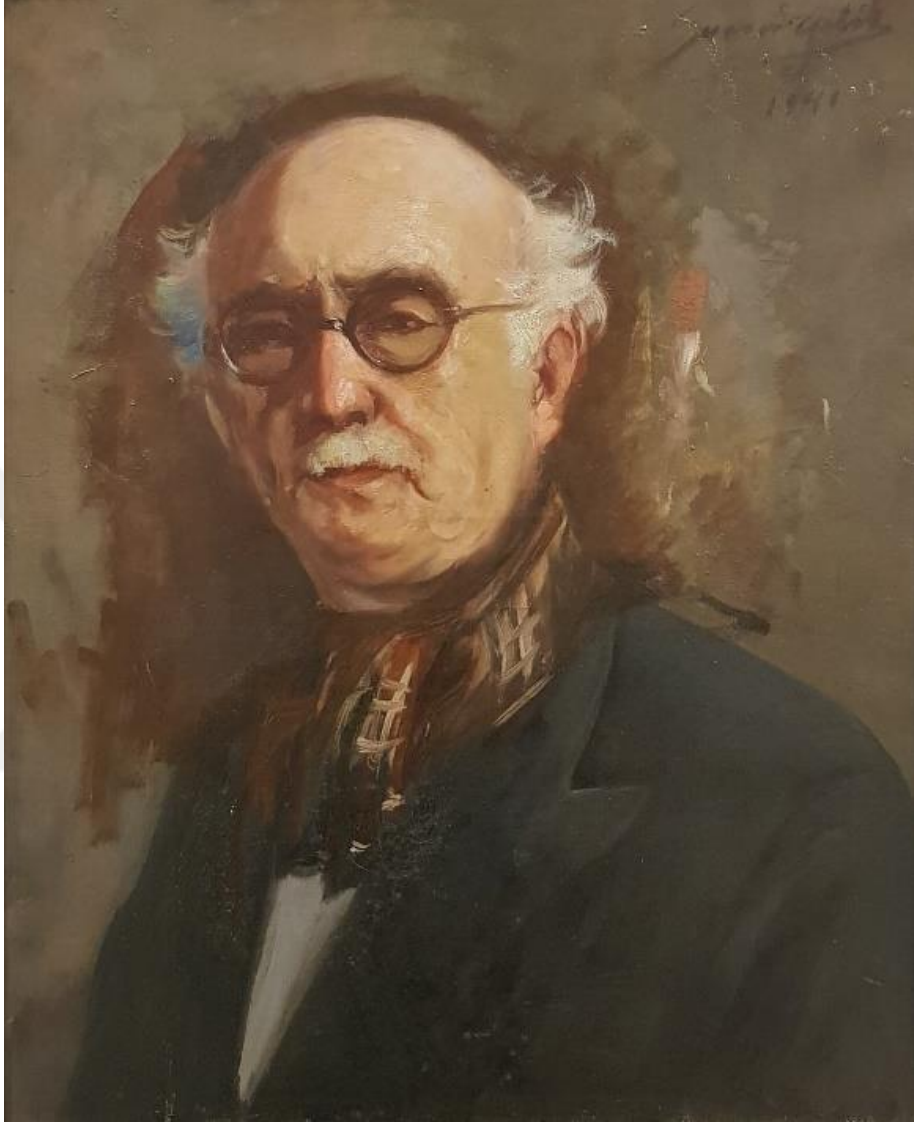
Resimlerinde bazen Empresyonist tarzdan uzaklaştığı, kapalı alanda eskiz çalışması yaparak portre çalışmaları yaptığı görülmektedir. Konu seçimi ressam Şeref Akdik ile benzerlik göstermektedir. Modelin görselliğinin ağır bastığı resimlerde yer yer kişilik özelliklerini de yansıtmıştır. Sami Yetik, modelini uyurken, koltukta otururken ya da odada oturmuş iş yaparken resmetmiştir. Kişiyi doğal hayatı içerisinde resimleyerek anı yakalamış, aynı zamanda resimlediği modelin yaşamına ışık tutmuştur (Dönmez, 2009).

Manzara resimleriyle bilinen Sami Yetik, portre resimlerinde modeli olarak genellikle eşi Belkıs Yetik'i kullanmıştır.



#### 4.6.1. Otoportre

Görsel 33: Sami Yetik- Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 60x50 cm

**Bulunduğu Yer:** Meray Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1941

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Sami Yetik'in kendini altmışlı yaşlarında resmettiği bu otoportresi diyagonal duruşa sahip bir büst portredir. Ressam resmin soluna dönüktür ve aynı yöne bakmaktadır. Kahve zemin üzerine, daha koyu tonlarla baş etrafında işlenmiş alacalı yarım bırakılmış fon rengi bulunmaktadır. Boynunda aynı kahve tonlarında fular bulunan ressam, koyu renkli kalın olduğu anlaşılan bir ceket giymiştir. Ceketin içinde hafif belli olan beyaz bir giysi daha bulunmaktadır. Ressamın beyaz saçları sadece kulak üstünün olduğu hizada bulunmaktadır ve tepe kısmında saç yoktur. Saçları tel tel olmuş ve karışık bir görünüme sahiptir. Beyaz kısa bıyıkları bulunan ressamın, çatık siyah kaşları, hafif kızarmış burnu ve burnunun üstünde yuvarlak siyah çerçeveli gözlükleri vardır. Işığı resmin sağ tarafından almaktadır. Resmin sağ üst köşesinde ise ressamın imzası ve resmin bitiş tarihi yazılıdır.

**Çözümleme:**

Resmin odak noktası ressamın yüz bölgesidir. Bu durumun nedeni yüzü ön plana çıkarmak için kullanılan fondaki kahve alanla, ressamın boynundaki kahve fular yüzün etrafında daireye benzer bir form oluşturmasıdır. Bu alanın ortasında kalan yüz ise açık- koyu değerlerin dengeli kullanılması ve ışıkla desteklenmesi sayesinde yüzü resmin odak noktası yapmıştır. Yüzde kullanılan pastel renklerin doğal fırça darbeleriyle fonda da yansıtılması resmin doğal havasını korumuş ve koyu, kasvetli zeminde hareketlilik sağlamıştır. Kahve tonlarının açık ve koyu değerlerinin kullanıldığı bu eser, zıt bir rengin olmayışından dolayı birbiriyle oldukça ahenklidir. Işığın sağdan gelmesi modelin sola dönük olmasından dolayı, yüzün solunu aydınlatırken, sağının da karanlıkta kalmasına neden olmuştur. Özellikle alında çok net olan keskin gölge derinliğin artmasını sağlamıştır. Genellikle ressam bu eserinde rahat fırça darbeleriyle otoportresini tamamlamıştır. Bu rahatlık dönem ressamlarıyla kıyaslandığında Sami Yetik'i farklı kılmaktadır. Kendi eserleriyle kıyaslandığında ise

üslup olarak benzerlik göstermektedir. Özellikle kullandığı toprak tonları bu düşünceyi desteklemektedir. Ayşegül Demirbulak sanatçının bu otoportresi hakkında şunları belirtmiştir; “Otoportresinde izlenimci renk titreşimlerini görmek mümkündür. Klâsik disiplinin öngördüğü biçimden uzak, serbest kompozisyonu rahat, renkçi tuşlarıyla oluştururken, avantgarde bir tavırla bağladığı fuları ressam kişiliğine işaret ediyor olabilir. İleri bir noktaya diktiği gözleri, izleyici ile iletişimi koparmaktadır” (Demirbulak, 2007).

**Yorum:**

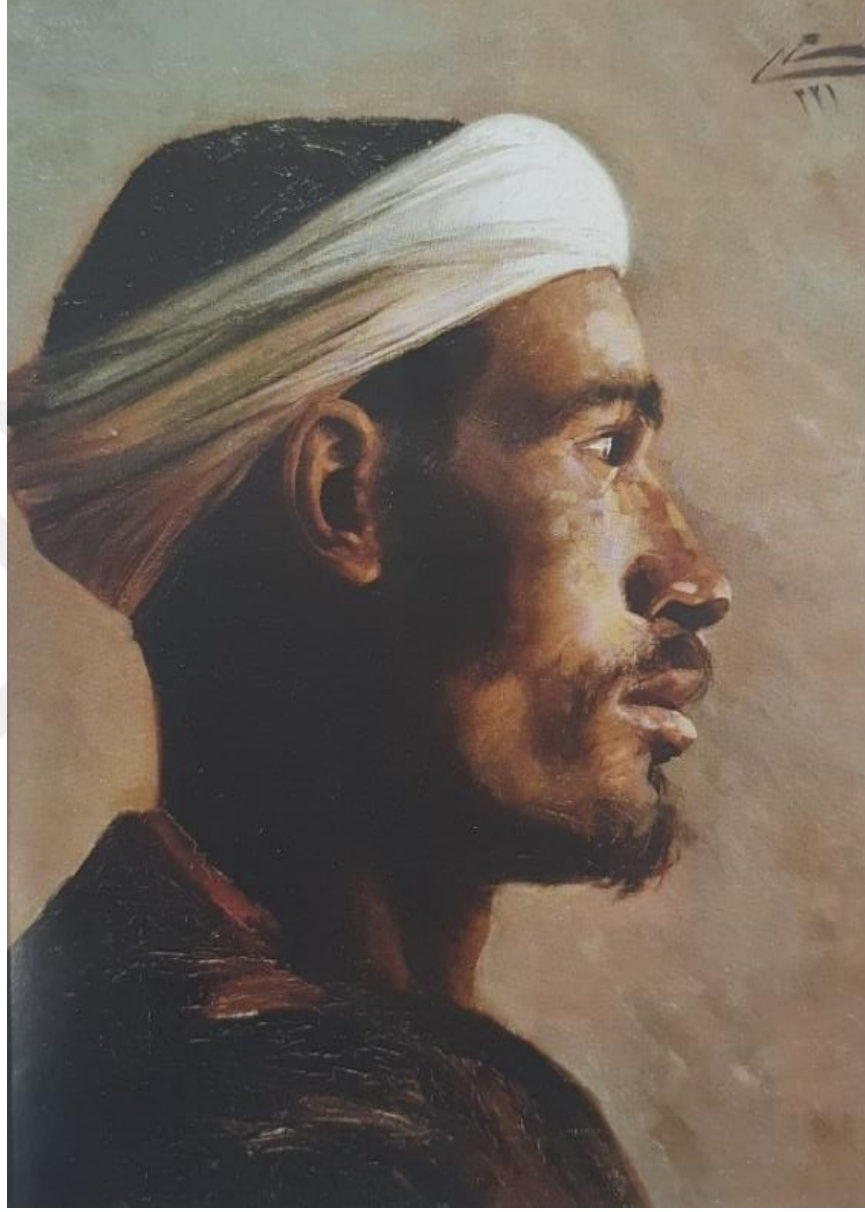
Koyu renklerin olmasına rağmen, kasvetli değil de sıcak hissiyat uyandıran bu eser sayesinde ressam yeteneğini gözler önüne sermiştir. İncelendiği zaman bu durumun sebebi kullanılan renklerin azlığı fakat açık koyu değerlerin fazla ve net olmasıdır. Modelin gözleri izleyiciyle belli belirsiz temas kurduğundan aradaki etkileşim azdır. Saçlarının dağınık, burnunun hafif kırmızı olması ve boynunda sarılı olan fular ressama hasta bir görünüm vermiştir. Yorgun görüntüsü olan ressamın, yüzünde de yaşlılığın belirtileri görülmektedir.

**Yargı:**

Lekesel, rahat fırça vuruşları ve kalın boya dokusuyla çalışılmış olan bu resim, oldukça özgün ve başarılı bir eserdir. İzlenimci unsurların rahatlıkla görülebildiği eser, sıcak tonları barındırması nedeniyle albenisi yüksek bir eserdir. Usta ışık kullanımı adeta Sami Yetik'in yeteneğinin sözcüsü olmuştur. Bu otoportre ressamın en iyi çalışmalarından biridir.

#### 4.6.2. Fesli Erkek Portresi

Görsel 34: Sami Yetik- Fesli Erkek Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Duralit üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 40x30 cm

**Bulunduğu Yer:** Haldun Cillov Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1903

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Modelin kim olduğu bilinmeyen bu portrede Sami Yetik, modeli profilden resmetmiştir. Modelin yüzü resmin sağına bakmaktadır. Baktığı yönden ışığı alan modelin yüzünde ışık- gölgeyi belli eden net fırça vuruşları kullanılmıştır. Modelin ten rengi oldukça koyudur. Üzerinde formundan kalın olduğu anlaşılan koyu renkli bir ceket vardır. Başında ise beyaz renkli sarık ve onun altında sarığın sarılı olduğu koyu renkli başlık bulunmaktadır. Fon rengi olarak açık tonlarda ve alacalı biçimde bej, küf yeşili ve pembeler kullanılmıştır. Resmin sağ üst köşesinde ressama ait imza ve eski Türkçe tarih bulunmaktadır. Resimde boya kullanımı nedeniyle yer yer tuval bezinin dokusu görünmektedir. Giysi kısmının olduğu bölümde ise boyanın çok kullanımından kaynaklı resimde zamanla çatlama meydana gelmiştir.

**Çözümleme:**

Resmin yüzeyinin büyük bir bölümünü model kaplarken, boşluk alan yetersiz kalmıştır. Fakat bu durum resimde dengesizliğe neden olmamıştır. Fonda kullanılan açık tonlardaki bej zemininde pembe tonları kullanılmıştır. Bu tonun kullanılmasının nedeni, resme vuran doğal ışıktaki kızılığın ve sıcaklığın yansıtılmak istenmesidir. Güneşin gölgede bıraktığı kısımları ifade etmek için ise küf yeşilinin soğuk tonundan faydalanılmıştır. Model ışığı tek bir noktadan aldığı için, ışık görmeyen diğer alanlar gölgede kalmıştır. Bu gölge kısım büyük bir alanı kaplamaktadır ve oldukça siyahtır. Bu siyahlık ve sarıdaki beyazlık resimde kontrast bir görüntü yaratmıştır. Baştaki sarık ise resme kumaş kıvrımları sayesinde hareketlilik kazandırmıştır. Bu eserde modelin yüz anatomisinin yansıtılmasına ağırlık vermiştir. Bu sebeple resmin odak noktası modelin yüzüdür. Odak noktasını desteklemek için yüzde güçlü ışık yansıması kullanılmış ve devamında net bir şekilde gölgeli alanlar bırakılmıştır. Bu aradaki netlik resme derinlik kazandırmıştır. Bu eser ressamın diğer eserleriyle kıyaslandığında kullandığı renk olarak farklı bir yaklaşıma gitmediği görülmektedir. Sakin renkleri,

toprak tonlarını kullanmayı seven ressam bu eserinde de bu düşüncesini devam ettirmiştir. Ressam üslup olarak incelendiğinde “bu fesli erkek portresinde olduğu gibi, diğer çalışmalarında da modelin yüzünde yakalamaya çalıştığı dramatik izleri vermeyi hedefledi” (Doğanay, 2014).

**Yorum:**

Gerçekçi görünümü sahip olan bu eser, sıcak tonlar kullanıldığı için samimi bir hissiyat yansıtmaktadır. Resme vuran doğal ışıktaki pembelik modelin gündeğümü ya da gün batımına bakmakta olduğunu düşündürmektedir. Bu zamandaki ışıktaki kızılıklar belirginleşmektedir. Giyim tarzı itibariyle Osmanlı halkından olduğunu düşündüren bu model belki de Osmanlı Devleti için çalışıp, savaşta ressam Sami Yetik gibi esir düşmüş bir askerdir. Bu bakışlar ve duruş da özgürlüğü arayan birini simgeliyor olabilir.

**Yargı:**

Sami Yetik’in en beğenilen eserlerinden, belki de bir başyapıt niteliğinde olan bu portre, güçlü izlenimci bir yapıdadır. Yansıtmacı sanat kuramını benimseyen Sami Yetik, modelin yüz detaylarını oldukça başarılı bir şekilde vermiştir. Dramatik etkiyi modelin yüzünde ustalıkla verebilmesinden dolayı başarılı bir portre eser olarak nitelendirilebilir ve bu durum da resmin oldukça değerli olduğunu göstermektedir.

### 4.6.3. Belkıs Yetik Portresi

Görsel 35: Sami Yetik- Eşi Belkıs Yetik Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Kâğıt üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 37x32 cm

**Bulunduğu Yer:** Meray Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1942

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Ressamın eşi Belkıs Yetik'i resmettiği bu yarım boy portre, diyagonal duruşa sahiptir. Resmin sağına bakmakta olan model, ışığı hem tepeden hem de baktığı yönden almıştır. Eşini bir koltuk üzerinde otururken resmeden Yetik, resimde toprak tonlarını yoğunlukla kullanmıştır. Üzerinde koyu mavi ceket bulunan Belkıs Hanım'ın içinde giymiş olduğu buluz siyah renktedir. Saçları da siyah arkadan örülü olan modelin ince kaş yapısı vardır. Gözlerde hafif şaşılık görünmektedir ve model izleyiciyle temas halinde değildir. Modelin sağ kolu oturduğu koltuğun koluna dayalı, diğer eli ise dizlerinin üzerindedir. Fon rengindeki alacalı kahve tonunun resmin üst kısmında koyulaşmasının nedeni resmin çerçevesinin fazla kalın olması ve sergilendiği galeride ışığı üstten aldığı için eserin çekimi esnasında bu durum meydana gelmiştir. Resmin sağ üst köşesinde imza ve tarih yazılıdır.

**Çözümleme:**

Genellikle toprak tonlarının kullanıldığı yumuşak geçişleri olan bu eserde koyu mavi ceket farklı bir görünüm yaratmıştır. Hâkim renklerin sıcak renkler olması resmin genel yapısını yumuşatmıştır. Göze ılıman gelen renklerin içinde kullanılan mavi tonlar dikkat çekicidir. Duruş itibarıyla resmin ön planında olan kol ve el biçimi belli edilmiş fakat fazla ayrıntıya girilmemiştir. Bunun yerine kullanılan doku ve ışıkla alın ve yüz bölgesi öne çıkarılmıştır. Yüzün formu kullanılan renk ve ışık tonlamalarıyla hacimsel bir görünüme kavuşmuştur. Bu sebeple resmin odak noktası yüz bölgesi olmuştur. Anatomik olarak kusurlar görünen bu eserde ilk olarak dikkat çeken kusur orantısızlık. Baş bölgesi vücudun diğer alanlarına göre daha büyük kalmıştır. Gözlerde net bir ifade oluşturulamamıştır. Bu gibi sebeplerden ötürü ressamın diğer eserleriyle kıyaslandığında yetersiz olduğu düşünülmektedir. Fakat ressamın diğer eserlerinde olduğu gibi yine toprak tonları ve rahat fırça kullanımı söz konusudur. Resim yüzeyinin büyük bölümünü model kaplamış ve geride kalan alanda mekân işlenmemiş



ve boş bırakılmıştır. Sami Yetik, eşi Belkıs Hanım'ı resmederken doğal ortamında, doğal kıyafetleriyle resmetmiş, resmederken bu doğal dokuyu fırça kullanışı ve renk seçimleriyle de desteklemiştir. Bu durum hoş bir bütünlüğün sağlanmasına neden olmuştur. Modelin saçlarındaki ve üzerindeki elbise detayları işlenmemiş, sadece siyah boyanarak hat belli edilmiştir. Bu durum nedeniyle de siyah elbisenin alt kısımlarındaki belli belirsiz boyanma sayesinde astar rengi görünür olmuş, aynı etkinin kullanıldığı koltuk koluyla bir bütünlük yakalanmıştır. "Sami Yetik, modelini uyurken, koltukta otururken ya da odada oturmuş iş yaparken resimlemiştir. Kişiyi doğal yaşamı içerisinde resimleyerek anı yakalamış, aynı zamanda resimlediği kişinin dünyasına ışık tutmuştur" (Dönmez, 2009).

**Yorum:**

Bu eser anatomik özellikler olarak başarılı olmadığı için göze pek de hoş gelmemektedir. Bu anatomik kusurlar göze batmaktadır. Ayrıca modelin alıcıyla göz teması kurmaması resimdeki etkileşimi azaltan bir unsurdur. Sanatçının diğer eserlerinde kullandığı toprak tonlarını bu eserinde de baskın olarak kullanması, bu renkle çalışmayı çok sevdiğini düşündürmektedir.

**Yargı:**

Genelde model olarak eşi Belkıs Yetik'i resmettiği bilinen Sami Yetik, portre resimde dönemindeki ressamlarla kıyaslandığında oldukça başarılıdır. Fakat genel başarısı bu eser için geçerli değildir. Anatomik hatalar oldukça göz önündedir. Bu durum resmin değerini azaltan bir faktördür. Bu eser için genel olarak izlenimci etkide olan bir çalışmadır denebilir.

#### 4.7. İbrahim Çallı (1882 – 1960)

İbrahim Çallı 13 Temmuz 1882’de, o dönem İzmir’e bağlı Çal kasabasında doğmuştur. İlk ve ortaokulu Çal merkezdeki Rüştüye’de, liseyi ise İzmir Mülkî İdadisi’nde okumuştur. Çallı, anne ve babası küçük yaşta ölüncel bir süre ablası ile eniştesinin evinde yaşamıştır. Daha sonra aile büyüklerinin isteğiyle kendinden yaşça büyük bir kadınla evlendirilmiştir. Ancak Çallı’nın amacı İstanbul’a gidip yeni bir başlangıç yapmaktır. Kendine miras kalan toprak satılınca İstanbul’a gitmiştir (Güler, 2014).

Kendi çabalarıyla resim çalışmalarına yönelen ressam Şeker Ahmet Paşa’nın vesilesiyle 1906’da Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girmiştir. Altı yıllık olan okulu üç yılda bitirerek erken mezun olan Çallı, genç ressamların oluşturduğu, Türk ressamlarının ilk örgütü olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ne üye olmuştur (Yıldırım, 2014). Çallı geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi ressamıdır. Yaşadığı dönem itibariyle çok sancılı bir süreçte bulunan ressam eline geçen avantajları iyi kullanabilmiş ve Cumhuriyet dönemi sanat ortamında birçok eser üretebilmiştir.

Çallı, Sanayi-i Nefise Mektebini bitirdikten sonra Paris’e yollanmıştır. Burada dört yıl boyunca Carmon Atölyesi’nde çalışmıştır. Döndüğünde mezun olduğu okulda hocalık yapan ressam, Avrupa’daki sanatsal yeniliklerin takibini yapmış ve eserlerinde bu etkileri yaşatmıştır (Demirbulak, 2007).

Yurt dışında öğrenmiş olduğu izlenimcilik akımını ülkeye getirip bu akımın sevdalıları olanlarla bir grup kurmuştur. Bu grup da Çallı’nın adıyla anılmıştır. Çallı kuşağının üslup birliğinin temel özelliği, doğanın belli bir ışık ve atmosfer tesiri altındaki çeşitli görüntüler karşısında duyuların, algıya dönüşen kesinliğini saf renkler ve dinamik bir fırça işçiliği vesilesiyle tuvale aktarmaya dayanan bir çeşit izlenimciliştir (Giray, 2001).

Çallı Kuşağı’nın yurda getirdiği önemli yenilikler arasında 1916 yılından itibaren 1914 grubuyla düzenli olarak Galatasaray’da sergiler düzenlemiş olmaları, sergiler sayesinde ressamlığın Müslüman halk tarafından meslek olarak algılanmaya başlaması, konu ve teknikte yenilikler sunmaları (figür resmi, çok figürlü kompozisyonların ve nü resmin günlük hayatımıza girmesi) bulunmaktadır. (Güler,

2014). İbrahim Çallı'nın Türk resmine bir diğer katkısı da resimlerinde sert kontur hatlarının yumuşak fırça vuruşlarına geçişidir. Bu geçiş akademik beğenin üzerinde özgün ve rahat hareket alanının oluşmasında etkili olmuştur (Yıldırım, 2014).

Çallı bir Anadolu çocuğu olmasıyla, hazırcevaplığıyla, özgün ve bilge kişiliğiyle çağdaşlarından ayrılmaktadır. Onun dönemindeki sanatçılardan en büyük farkı, yaşamı sırasında üne sahip olması, değer gören, sevilen ve nükteleri kulaktan kulağa dolaşan biri olmasıdır. Çallı, yaşadığı dönemde hoş karşılanmayan, hor ve günah görülen bir mesleği tanıtmış, sanatı ve kişiliğiyle gençliği bu mesleğe özendirilmiş, Akademi tarihinin en önemli hocalarından biri olmayı başarmıştır (Güler, 2014).

İbrahim Çallı figür içerikli kompozisyonlarında modeli bulunduğu ortamda resmetmeye özen göstermiştir. O anın doğallığını bozmaktan kaçınmıştır. Eserleri incelendiğinde genellikle kadın portreleri çalıştığı görülmektedir. Çok sayıda eser veren ressamın portrelerini belli bir kalıba oturtmak pek mümkün değildir. Genellikle Empresyonist çalışan ressam yer yer Akademik ve Oryantalist çalışmalar içine de girmiştir. Seçtiği konulara bağlı resme teknik açıdan yaklaşımında da farklılıkları olmuştur.

Onu farklı ve özgün kılan yanı, özgür bir ruhla resimlerini yapmasıdır. Sipariş portre çalışmaları yapsa da kendini özgür hissedeceği şekilde çalışmayı oldukça sevmiştir. Sahip olduğu yetenek sayesinde nitelikli eserler üretebilmiş ve çağının önde gelen sanatçılarından biri olmuştur.

Portrelerinde Empresyonizmi yakalama isteğiyle, hızlı fırça darbeleri kullanmasına rağmen Akademi öğreniminin etkisi ağır basmaktadır. Kişinin anlık görüntüsünü yakalamak yerine değişmeyen görüntüsünü belgelemeyi benimsemiştir. Döneminde fotoğraf makinesinin yaygınlık kazanmasına rağmen, portrelerinde fotoğraf kullanmayı reddetmiştir (Dönmez, 2009). Buna rağmen gözlemeleme yeteneği sayesinde modellerin karakteristik özelliklerini iyi inceleyebilmiş ve titizlikle resmetmiştir.

#### 4.7.1. Şair Yahya Kemal Portresi

Görsel 36: İbrahim Çallı- Şair Yahya Kemal Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 78x62 cm

**Bulunduğu Yer:** M.S.Ü. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1960

**Eser Analizi:****Betimleme:**

İbrahim Çallı'nın bu portresinde resmettiği kişi Türk şair ve yazar Yahya Kemal Beyatlı'dır. Duruşu diyagonal olan modelin bedeni resmin soluna dönüktür. Çallı bu portre çalışmasında genellikle karanlık ve bulanık renkler kullanmıştır. Ressam koyu renkli ceket ve yelek giyen şairi yine koyu renkli bir fon önünde resmetmiştir. Çallı modeli resmin merkezine yerleştirmiş ve onun iri görüntüsünü yansıtmıştır. Arkada kalan alan soluk yeşil alelade boyanarak geçilmiş herhangi bir mekânsal öge işlenmemiştir. Resmin genelinde alacalı tonlamalar ve kesik fırça kullanımı görülmektedir. Modelin gözleri izleyiciyle temas halindedir. Ressam modelin saçlarında, gömleğinde ve yüze vuran beyaz ışığı verirken beyaz rengi kullanmıştır. Kaşları çatık ve siyah olan şairin yüzündeki diğer anatomik hatlar doğru bir biçimde verilmiştir. "Bu eserin kontrplak üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış, 37X29 cm ebatlarında, imzalı, tamamlanmamış bir ön taslağı da bir Özel Koleksiyonda bulunmaktadır" (Güler, 2014).

**Çözümleme:**

İzlenimci etkilerin görüldüğü resimde, lekesel değerlerin serbest kullanılması ve rahat fırça kullanımı resme eskiz havası katmıştır. Modelin iri görüntüsünün verilmesindeki en büyük etken resmin yarısını kaplayan ceketi olmuştur. Ten dokusunda tonlamalar yeteri kadar yapılmamıştır ve koyu değerler yüzde oldukça az bulunmaktadır. Resmin bütününe hâkim olan koyu renklerin arasında, gölgeden yoksun açık tonlardaki yüzün olması resimde zıtlık oluşturmuştur. Böylelikle yüz daha ön plana çıkmıştır. Resmin genelinde olduğu gibi yüzde de ayrıntıya girilmemiş ve rahat fırça darbeleri bütünlüğün sağlanmasına neden olmuştur.

**Yorum:**

Ressamın kendine özgü rahat fırça vuruşları resmi alelacele yapmak istiyormuş gibi bir hissiyat yaratmaktadır. İzlenimci etkinin bir ürünü olan bu durum resimde bulanık

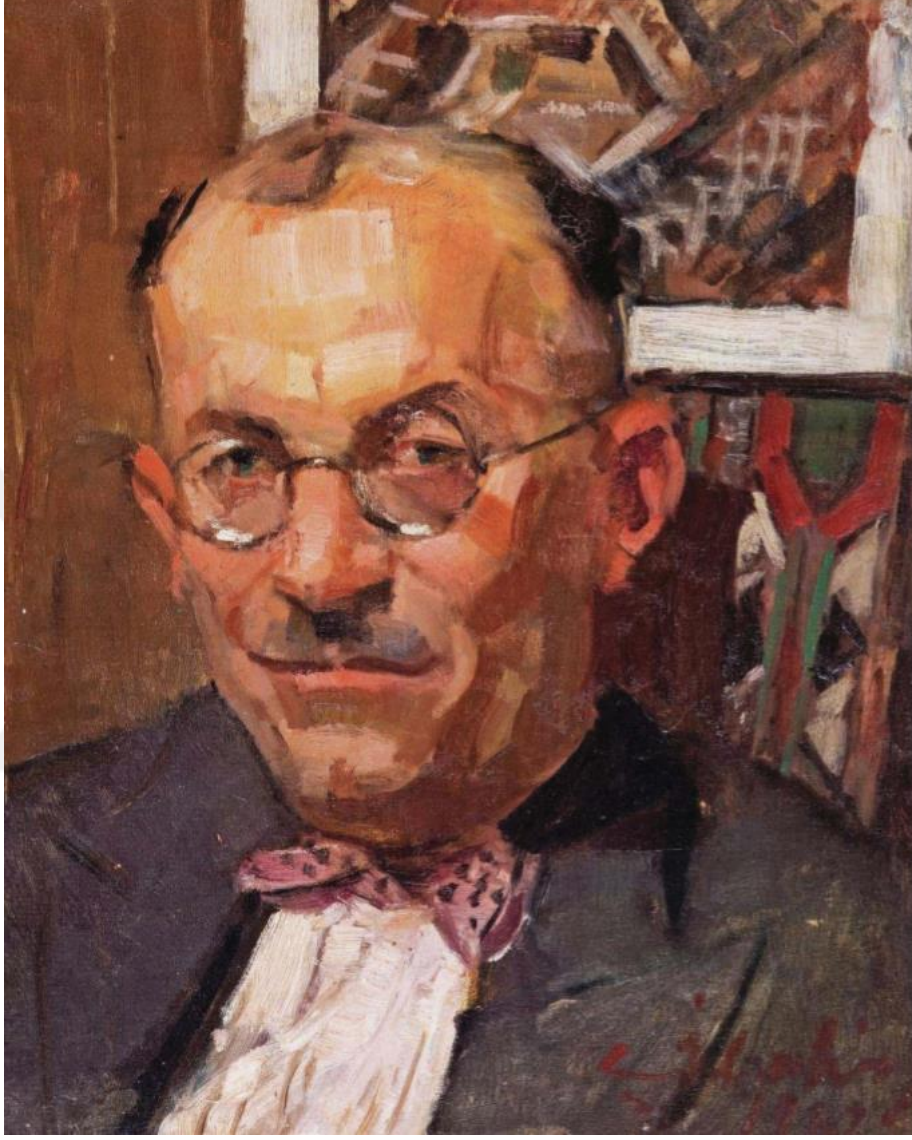
bir görüntünün oluşmasına neden olmuştur. Fırça vuruşlarının akıcı olmayışı ve ölü, soğuk tonların kullanılmış olması resmin genelinde hafif bir samimiyetsizlik hissi yaratmıştır. Bu durum aralarındaki soğuk havayı da yansıtmaktadır. Bu durumu destekleyecek düşünceleri Nurten Bengi Aksoy şu şekilde aktarmıştır; “Çallı son günlerinde Yahya Kemal’in bu portresini çalışırken o dönemde şair ile arasının iyi olmadığı bilinmektedir. Çünkü Çallı, Yahya Kemal için “eski zevki yaşatan mehter takımına benziyor” demiştir. Çallı portreyi bitirdiği gün mide kanaması geçirmiştir ve kaldırıldığı Cerrahpaşa’da hayatını kaybetmiştir. Çallı’nın vefat ettiği odada daha önce Yahya Kemal de yatmıştır. Çallı’nın son sözleri “Yahya’nın ruhu beni çağırıyor, orada dostluğumuz devam edecek” olmuştur (Aksoy, 2015). Fakat şairin gözlerindeki duygu dolu bakışları yansıtarak ve bakışları izleyiciyle buluşturarak bu soğuk etkiyi bir nebze de olsa kırmaya çalışmıştır. Çallı’nın yaptığı bu son çalışmada öleceğini hissetmiş gibi kasvetli bir havayla resme yön vermiştir. Resmin bittiği gün ölmesi de oldukça ilginçtir. Sanki ölmek için bitmesini beklemiş gibi...

#### **Yargı:**

“Çallı’nın üslupsal karakteristiğini gözler önüne seren, soğuk renklerle siyah ve kahverengiyi harmanladığı Şair Yahya Kemal Portresi, akademik- izlenimci sanatın bir yansımasını oluşturur” (Doğanay, 2014). Ressamın ve modelin yaşadıkları dönemde ünlerinin olması ve günümüzde hala bilinirliğini devam ettiriyor olmaları resmi değerli kılan önemli bir faktördür. Fakat resimdeki soğuk renkler ve fırça kullanımından kaynaklı bulanık görünüm resmin albenisini düşürmektedir.

#### 4.7.2. Ahmet Refik Portresi

Görsel 37: İbrahim Çallı- Ahmet Refik Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Ahşap üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 42x35 cm

**Bulunduğu Yer:** Meray Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1932

**Eser Analizi:****Betimleme:**

İbrahim Çallı'nın resmettiği kişi dostu şair Ahmed Refik'dir. (Güler, 2014). Resmin soluna dönük diyagonal duruşu olan bu büst portrede ressam modeli doğal ortamında resmetmiştir. Fonda etnik desenlerin olduğu bir nesne (yüksek başlıklı bir koltuk veya sandalye olabilir), onun hemen üzerinde beyaz çerçeveli karışık desenli bir resim ve kahverengi duvar bulunmaktadır. Resmin merkezinde duran modelin üzerinde lacivert bir ceket, beyaz gömlek ve pembe papyon vardır. Saçlarının büyük bir kısmının dökülmüş olduğunu gördüğümüz modelin yeni kesilmiş bıyıkları hafif beli olmaktadır. Çallı, gözünde siyah çerçeveli yuvarlak gözlük bulunan modelin gözlük camlarını belli etmek için alt kısmına yoğun beyaz boya sürmüştür. Göz renginin yeşil olduğu anlaşılan Ahmet Refik izleyiciyle temas halindedir. Resmin sağ altında ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Yüzde turuncu tonlarının kullanılması ve ceketle lacivert tonlarının kullanılması kontrast bir durum oluşturmuştur. Fakat arka plandaki kahverengilik ve arada kullanılan geçiş tonları bu zıtlığın biraz olsun dengelenmesini sağlamıştır. Işığı verirken ve yüzün genelinde fırça darbelerinin keskin ve belirgin kullanılması, kalan kısımlarda ve ceketle fırça vuruşlarının detaylı olması bu bağlamda resimde karşıtlık yaşanmasına neden olmuştur. O dönemde genellikle ressamlar bu durumun tam tersini (portrede detaylı çalışma, mekânda rahat çalışma) kullanmaktadır. Bu sebeple Çallı'nın bu eseri diğer ressamların eserlerinden oldukça farklıdır. Aynı zamanda yüzdeki keskin fırça kullanımı resme hareketlilik katmıştır. Modelin karakteristik yüz hatları geniş fırça kullanımına rağmen net bir şekilde verilmiştir. Gözlükteki net beyaz boya odağın burada toplanmasına neden olmuştur. Boşluğun çok az olması resme bakarken gözün yorulmasına neden olmaktadır. Yüzün solunun ve çene altının gölgede



olması, modelin ışığı sağ üstten aldığını kanıtlamaktadır. Işığın da güçlü kullanılmasıyla derinlik hissi yaratılmıştır.

**Yorum:**

Göze sıcak ve samimi gelen bu portre, Çallı'nın genel üslubuyla uyuşan bir eserdir. Sürekli farklı akımları deneyen bir ressam olmasına rağmen, kendini bulduğu ve en çok çalıştığı bu üslupta rahat hissettiği görülmektedir. Büyük ihtimalle sipariş üzerine çalışılmış bir portredir. Kişisel yorum pek katılmamıştır. Kesin olarak İzlenimci etkilerin görüldüğü söylenebilir. Modelin arkasında görünen beyaz çerçeveli tabloda bir mekân görüntüsü resmedilmiş olabilir. Hemen altında yer alan etnik desenli bölüm ise modelin kişiliğın simgeleyen bir detay gibi görünmektedir.

**Yargı:**

Bu portrelerde yakın bir tarihte, Kasım 2013'te müzayedede satışa çıkmıştır (Güler, 2014). Çallı genellikle sipariş üzerine çalışan bir ressam olduğu için resimleri genellikle aile koleksiyonlarındadır. Bu durum onun resimlerinin birçoğunun hala gün yüzüne çıkmamış olduğunu düşündürmektedir. Merey Koleksiyonuna ait olan bu eser koleksiyondaki diğer eserler arasında dikkat çekici özelliktedir. Hem modelin hem de ressamın popüler kimseler olması resmin değerini arttıran unsurlardandır. Akademizmden uzak Empresyonist olarak çalışılmış bu eser Çallı'nın başarılı portre çalışmalarından biridir.

### 4.7.3. Fatma Barşal Portresi

Görsel 38: İbrahim Çallı, Fatma Barşal Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 100x90 cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Modern

**Yapıldığı Tarih:** 1933

**Eser Analizi:****Betimleme:**

İbrahim Çallı'nın bu portresinde resmettiği kişi dönemin ünlü ailelerinden olan Moralı ve Cimcoz ailelerinin kızı Fatma Barşal'dır. Çallı, 1930'lu yıllarda Cimcoz Ailesi için birçok sipariş resim yapmış, çok sayıda nitelikli eserini aile koleksiyonuna satmıştır ve bu sayede eserler günümüze ulaşabilmiştir (Güler, 2014). Yarım boy portre özelliği olan eserde model resmin sağına dönük diyagonal duruşta. Arka planda mavi ve yer yer çizgisel yeşil renkler kullanılmıştır. "Bu portre oval bir portre olmasıyla diğerlerinden farklıdır. Koyu renk fona resmedilmiştir. Fatma Barşal siyah bir gece elbisesi ve kırmızı bir şalla poz vermiştir." (Güler, 2014). Barşal avangart işlemeli tekli bir koltuk üzerinde oturmaktadır. Koltuğun ahşap kısmı yaldızlı, kumaş kısmı ise pastel tonlardadır. Omuzlarını açıkta bırakan siyah boyundan bağlı bir elbise giymiştir. Onun üzerinde belli belirsiz örtülü duran kırmızı şalı vardır. Bileğinde bileklik, yüzük parmağında yüzük ve yakasında bir broş bulunmaktadır. Modelin başı ve gözleri alıcıya bakmaktadır. Siyah küt saçları, kavisli uzun kaşları, duru bir teni ve kırmızı rujuyla oldukça modern bir görünüm sergilemektedir.

**Çözümleme:**

Ressamın figürü resmin merkezine aldığı bu eserinde canlı, parlak ve genellikle sıcak renkleri kullanmıştır. Resimde tonlamanın fazla olması farklı renklerin birbiriyle uyumunu kolaylaştırmıştır. Resmin odak noktası altın varaklı koltuktur. Zeminde kullanılan renk koltuğun altın rengini ön plana çıkardığı için resmin odak noktası olmayı başarmıştır. Kumaşın beyazlı pembeli pastel renk tonlamalarıyla yüzde kullanılan aynı rengin tonları birbirini desteklemektedir. Öte yandan şalda ve dudaklarda kullanılan kırmızı renle, fonda kumaşın dokusunu vermek için az da olsa kullanılan yeşil hattın zıtlığı göze çarpmaktadır. Bedenin olduğu bölgelerde ve yüzde küçük fırça darbeleriyle ince çalışılırken, geri kalan kısımda biraz daha serbest çalışılması resmi durağanlıktan uzaklaştırmıştır.

**Yorum:**

Çallı bu portreyi Cimcoz ailesine yaptığı diğer portreler gibi sipariş üzerine çalışmıştır. Bu düşünce resimdeki akademik tavırdan çıkmadan, yorum katmadan resmetmesinden anlaşılmaktadır. Oldukça modern ve batılı görünümü olan Barşal, Fransız kadınlarını anımsatmaktadır. Ressamın genç ve güzel olan model için oluşturduğu kompozisyonda Çallı, sanki o dönem İstanbul kadınlarının modern görünüme sahip olduğunu ifade etmeye çalışmıştır. Elinde bulunan yüzük, modelin evli olabileceği düşüncesini arttırmaktadır.

**Yargı:**

Resimde Akademik bir yaklaşımın olduğu görülmektedir. Herhangi bir yorum bulunmayan fakat renk bakımından canlılığı olan bu resim, anatomik açıdan ve ışık kullanımı bakımından oldukça başarılıdır. Gerçekçi unsurların görüldüğü bu eserde ressam yansıtmacı sanat kuramını benimsemiştir. Sipariş üzerine çalışılan bu eser, dönemi kadın figürleriyle karşılaştırıldığında değerli bir çalışma olduğunu hissettirmektedir.

#### 4.8. Feyhaman Duran (1886-1970)

Tam adı İbrahim Muslihiddin Feyhaman Duran olan ressam İstanbul doğumludur. Babası, Sultan Aziz döneminde saray hattatı ve şair Hayri Beydir. İlk sanat anlayışını babasından alan ressamın, erken yaşta dağılan baba ocağından öğrendiği güzel yazı ve resim becerisi kendisine kalan en önemli miraslardandır. Duran'ın çocukluk yıllarında tek tesellisi, torununun sanat görüşünü geliştiren ve hiç değilse ona destek olan dedesi Duran Çavuş olmuştur. Dedesi, sakin mizaçlı, kültürlü ve bilgili bir şairdir. Feyhaman Duran ilk öğrenimine Hadikatül Maarif ' te başlayıp buradan sonra Galatasaray Lisesi'ne girmiştir (Samioğlu, 2012). Türk resim tarihinde portrenin babası olarak bilinen, başarılı ressam Feyhaman Duran, resme Galatasaray Lisesi 'nde ilgi duymaya başlamıştır. 1908'de mezun olduğu okulda güzel yazı ve resim öğretmenliği yapmıştır. Aynı zamanda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerindedir (Akbulut, 2011).

Duran Paris'e eğitime gönderilme serüvenini şu şekilde anlatmıştır;

“Galatasaray Lisesi'nde resim öğretmeniydim, bir gün tanıdığım bir hanımefendiye resmini yapmayı teklif ettim. Bana: ‘ben yaşlıyım ne olacak resmimi yapıp ta? Onun yerine şu küçük kız çocuğunun resmini yap!’ diyerek çantasından küçük bir kız çocuğunun resmini çıkarıp verdi. Bu resmi bir portre haline getirdim. Çocuğu tanıımıyordum. Sonradan bunun zamanın ünlü kişilerinden Prens Abbas Halim Paşa'nın dördüncü kızları olduğunu öğrendim. Paşa, bu resim üzerine öteki beş kızının ve bazı tanıdıklarının daha resmini yaptırdı, takdirlerini kazandım, böylece kendileri tarafından ve bütün masraflarım karşılanarak Paris'e öğrenime gönderildim. Bu vesileyle hayatımda mutlu bir dönüm noktası olmuştur” (Kutsav, 1966).

Paşa'nın kızı için yaptığı portreyle ve yeteneğiyle takdirini kazanması Paris'e gönderilmesini sağlamıştır. Paris Güzel Sanatlar Okulu'na yazılmıştır ve Julian atölyesinde çalışmıştır. J.P. Laurens, A. Laurens'den ve Cormon'dan dersler almıştır. Yurda döndüğünde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde emekli oluncaya dek hocalık yapmıştır (Demirbulak, 2007).

Eserlerinde yarı realist, yarı romantik bir üslupta çalışan ressam, başarılı natürmort ve peyzajlarının yanı sıra en çok portre çizimleriyle ün kazanmıştır. Modern resmin

Türkiye’de yayılmasında başlıca etken olan 1914 Kuşığı ressamlarından. Atatürk ve İnönü portreleriyle tanınan ve yurt gezilerine katılarak Gaziantep’i çizgilerle anlatan Feyhaman Duran kendi gibi ressam olan eşi Güzin Hanım ile evlenmiştir. Eserlerinde gerçek görünümü vermenin ötesine geçip dramatik ve psikolojik özellikleri vermeye çalışan, abartısız yorumu ve desen kabiliyeti ile Türk resim sanatının temel taşlarından biri olan ressam, Türk portreciliğinin önemli isimlerinden biridir (Yavuz, 2017).

Feyhaman Duran’ın portreleri incelendiğinde sipariş üzerine çalıştığı portrede kişinin isteklerini esas alıp, genellikle realist tarzda çalışmıştır. Bu portreler belgeleyici özelliği olan portreler olarak görülebilir. Bunun dışında kendi isteğiyle yaptığı diğer portrelerinde ise daha özgür olduğu için özgün ve nitelikli, kendini geliştirebilmesine imkân veren, sanatsal kaygı taşıdığı eserler üretmiştir.

Feyhaman Duran, Atatürk ile hiç tanışmadığı halde çizdiği Atatürk portreleriyle ün kazanmıştır. Sağlam bir desen bilgisi ve düzenli çalışma sistemiyle fotoğraflardan bakarak çalıştığı yaklaşık yirmi Atatürk portresinden biri çoğaltılarak dönemin devlet dairelerine asılmıştır. Dönemin sanat ve edebiyat dünyasından tanınmış isimleri olan A. Süheyl Ünver, Tefik Fikret, Şinasi, Hoca Ali Rıza, Hikmet Onat, Safiye Ayla gibi kişilerin yağlı boya ve karakalem çalışmalarını yapmıştır (Yavuz, 2017). Eşi Güzin Duran’ı da pek çok kez resimlerinde model olarak kullanmıştır.

Duran’ın portrelerinde asıl amaç gözün gördüğünü tuvale aktarmak değil, bunun birkaç adım ötesine gidebilmektir. Hisleri esas alarak çalışmalarına yön vermiş, kullandığı teknik ve renklerle insanın karakterini, insani yönlerini yansıtmak amacıyla kullanmıştır.

#### 4.8.1. Güzin Duran Portresi

Görsel 39: Feyhaman Duran- Güzin Duran Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Karton üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 25x19 cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Üniversitesi Feyhaman Duran Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** Bilinmiyor

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Bu portre eserdeki model Feyhaman Duran'ın eşi Güzin Duran'dır. Resmin soluna dönük modeli, profilden resmetmiştir. Koyu renkli küt saçları olan modelin kavisli ve uzun kaşları vardır. Ressam resimde kalın boya tabakaları kullanarak hacim hissini farklı bir bakış açısından vermiştir. Geniş ve rahat fırça kullanımı mevcuttur. Fon olarak açık buz mavisi tonları tercih edilmiştir. Modelin üstünde mavi tonlarında bir buluz vardır. Işığı sağ üstten alan modelin yüzünde beyaz ışık yansımalarının yanında sarı ışık yansımaları da mevcuttur. Muhtemelen iki farklı ışık kaynağı kullanılmıştır. Saç, kaş ve kirpiklerde petrol mavisi tonlamalara yer verilmiştir. Eserde modelden başka bir nesne ve sembol kullanılmamıştır.

**Çözümleme:**

Saçta kullanılan bu petrol mavisi renk tonları, siyah saçtaki aydınlık alanları belirtmek için kullanılmıştır. Modelin üzerindeki bluzda da mavi rengin kullanılması ahenkli bir görüntü yaratmıştır. Fonda kullanılan açık buz mavisi renk bu mavi ahengini destekleyen bir detaydır. Lekeseli değerlerin ve rahat fırça darbelerinin olması resimdeki akıcılığı arttırmıştır. Boyun kısmında gölgenin verilmesi sonradan eklenen bir detaydır. Bu boyanın ince kullanılması ve fırça hareketlerinin oluşturduğu çizgiler sebebiyle ten renginin alttan görüldüğü için anlaşılmaktadır. Saçtaki mavilikle yüzde kullanılan turuncu ton birbirini itici güçler olarak karşıtlık yaratmıştır. Bu durum kullanılan bu renkleri resmin odak noktası haline getirmiştir. Resim yüzeyini kaplayan alanın model olması ve geride çok az bir boş alan kalması, boşluk doluluk anlamında bir dengesizliğin oluşmasına neden olmuştur. Fakat denge yüzde kullanılan ışık ve gölge ile sağlanmıştır. Dönemi ressamlarının kullandığı tekniklerle kıyaslanacak olursa bu eser çok farklı ve modern çizgisi olan bir çalışma olarak nitelendirilebilir. Modelin duruşu da kadın modeller için alışılmadık bir duruş olduğundan farklılığı hissettirmektedir.



**Yorum:**

Bu portre çalışması günümüz galerinde gezerken görülebilecek modernlikte bir eserdir. Bu sebeple oldukça yakın hissettirmektedir. Duran fırça kullanımı ve renk seçimleri gibi nedenlerle modern bir görüntü yarattığı bu portreyi yaparken zamanının ötesinde bir ressam olduğunu kanıtlamıştır. Bu eseri üretebilmesindeki en büyük etmen modern görünümü olan modelidir. Kendisi gibi ressam olan eşinden aldığı destekle ve özgüvenle farklı denemelere imkân bulabilmiş olabilir. Feyhaman Duran modelinin yüzündeki sakin tavrı gösterdiği gibi sevecen ve anaç ruhunu da hissettirmektedir. Feyhaman Duran'ın portre diğer portre eserlerinde de başarılı olmasını Pınar Partanaz şu şekilde açıklamaktadır;

“Mizacı onu öteki türlerden çok figüre, portreye götürüyordu. Bu istekle Feyhaman Duran, Türk resminin ilk portrecisi olmasının yanında en başarılı portre sanatçısı olarak da adını duyurdu. Feyhaman Duran'ın figürlerinde kendini belli eden bir çeşit klasikçilik vardı ki bu onu, kuşağından ayıran bir özelliktir” (Partanaz, 2007).

**Yargı:**

İnsan yüzünün ardındaki gizemi keşfetme ve bunu resimlerine aktarmada oldukça başarılı olan Feyhaman Duran, Türk portreciliğinin atası olarak kabul edilebilir. Edindiği bilgilerle yetinmeyip üzerine yeni denemeler yaparak kendini arayan ressam sayısız eser üretmiştir. Güzin Duran'ı resmettiği bu portresinde oldukça sıra dışı bir teknikle çalışmıştır. Bu nedenle bu portre oldukça özgün ve çağının ötesinde bir eser olmayı başarmıştır. Bu durum eserin değerine de olumlu katkılar sağlamıştır. Bu portre çalışmasında anlatımcı sanat kuramını benimsediği görülmektedir.

#### 4.8.2. Atatürk Portresi

Görsel 40: Feyhaman Duran- Atatürk Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 121 x 89 cm

**Bulunduğu Yer:** Anadolu Üniversitesi Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1938

**Eser Analizi:****Betitleme:**

Feyhaman Duran siyah frak giyen Mustafa Kemal Atatürk'ü beyaz gömleği, yeleş ve papyonuyla resmetmiştir. Yarım boy portre olan bu eserde Atatürk kahverengi deri bir koltukta otururken, bedeni cepheye dönük, başı ise diyagonal açıda resmedilmiştir. Atatürk sağ eliyle sigarasını tutarken sol elini de koltuğun kenarına dayamıştır. Sohbet eder gibi bir görüntüsü olan Mustafa Kemal Atatürk, resmin sağ tarafına izleyicinin göremeyeceği bir noktaya bakmaktadır. Atatürk'ün yüz ifadeleri incelendiğinde çatık ve yukarı doğru olan kaşları, beyazlamaya başlamış kumral saçları, mavi gözleri ve ince dudakları dikkat çekmektedir. Yakasında altın madalya bulunan Atatürk oturduğu koltukta bacak bacak üstüne atmış bir şekilde oturmaktadır. Arkasında yeşil bitkilerin ve koyu kırmızı renkli mavi desenli bir perdenin olduğu görülmektedir. Perde sadece Atatürk'ün sol arkasında bir parça şeklinde görünmektedir. Duvar rengi ise soluk, sarımtırak yeşildir.

**Çözümleme:**

Resmin geneline hâkim olan soft tonlar resimde sakin bir havanın olmasını sağlamıştır. Kahve rengi koltukla fondaki kırmızı tonlarındaki perde birbirine yakın renlerdir ve birbirlerini desteklemiştir. Fon rengi ve Atatürk'ün baş bölgesinde kullanılan renkler birbirine yakın renklerdir. Bu sebeple yüz fon renginde kaybolmuştur. Fakat yine de resmin odak noktasını oluşturan alan da yüz olmuştur. Ressam özellikle modelinin en karakteristik yeri olan bakışları ve kaşlarına dikkat çekebilmeyi başarmıştır. Duran, odağı renkle değil de ifadeyle yansıtmıştır. Bu da ressamın portre konusundaki yeteneğini kanıtlamaktadır. Küçük fırça kullanımıyla tamamlanan resimde detaylara inilmiş, bu sayede resimdeki gerçekçi etki sağlanmıştır. Feyhaman Duran'ın Atatürk'ü birebir görmeden, fotoğraf üzerinden çalıştığı düşünülmektedir. Bu düşüncenin nedeni resmin fazla detaylı işlenmiş olmasıdır. Bu işlem uzun süren modellik gerektirmektedir. Bu konuyla ilgili Pamir Bezmen şunları

söylemiştir; “Sağlığında ressamlardan sadece İbrahim Çallı karşısında canlı modellik yapmış, Çallı'ya da "Kısa tut İbrahim." diyerek poz verme sırasındaki sabırsızlığını ifade etmiştir. Bilinen bütün diğer Atatürk resimleri belirli fotoğraflar üzerinden kurgulanmış ve çalışılmıştır” (Bezmen, 2018).

**Yorum:**

Feyhaman Duran'ın bu portre eserinde Mustafa Kemal Atatürk'ü fotoğraftan çalışıldığı düşünüldüğünde, kıyafetlerinin oldukça şık olması onun bir baloda çelikmiş fotoğrafı olduğunu düşündürmektedir. Dikkatle karşısındaki konuşan kişiyi dinliyor gibi görünen Mustafa Kemal Atatürk, çatık ve karakteristik kaşlarının altından keskin mavi gözlerle bakmaktadır. Anatomik olarak hiçbir kusuru olmayan bu eserde bütün detaylar titizlikle işlenmiştir. Atatürk'ün güçlü, kendinden emin beden duruşu ve özgüvenli karakteri resimde alıcıya hissettirilecek şekilde resmedilmiştir.

**Yargı:**

Akademik klasik tarzda çalışılmış olan bu portre eser, Feyhaman Duran'ın başyapıtlarından biridir. Çok fazla sayıda Atatürk portresi yapmış olan ressamın bu alandaki ünü de oldukça artmıştır. Bu durum onun Atatürk çalışmalarına değer katmaktadır. Karakteristik yüz ifadesinin çok net verildiği bu Atatürk portresi gerçekçi olmasından dolayı oldukça beğeni toplayan bir eserdir ve belgeleyici niteliği sayesinde diğer portrelerinden ayrılır.

### 4.8.3. Celaleddin Arif Bey Portresi

Görsel 41: Feyhaman Duran- Celalettin Arif Bey Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 116,5x 102 cm

**Bulunduğu Yer:** Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1907

**Eser Analizi:****Betitleme:**

Model son Osmanlı Meclisi'ne başkanlık etmiş olan Celaleddin Arif Bey'dir. Arif Bey Fransa'da hukuk doktorası yapmıştır. Resim koleksiyonu oluşturmaya çalışan Arif Bey, Duran'la arkadaşlık kurmuş ve ona portresini yaptırmıştır. Portre asılı olduğu evin deposunda yıllarca beklemiş ve bir süre kaybolmuştur (Dastarlı, 2014). Yarım boy portre özelliği gösteren bu portrede model cepheden resmedilmiştir. İri cüsseli model üzerine giydiği siyah takımı ve başındaki bordo fesıyla resmin büyük bölümünü kaplayarak resmin merkezinde yer almaktadır. Fonda kullanılan sarımtırak kahverengi resmin üst kısmını kaplamıştır. Hemen arkasında duran koyu renkli dolaba sağ kolunu dayamış olan modelin elinde kırmızı kapaklı bir kitap vardır. İşaret parmağıyla kitabın arasını tutan modelin diğer eli ceketinin cebindedir. Altın renkli yuvarlak çerçeveli gözlükleri, uçları yukarı kıvrık bıyıkları, çatik kaşları ve soluk yeşil gözleriyle izleyene bakmaktadır. Resmin sağ üst köşesinde ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Resim siyah ceketle ve hemen yandaki dolapla yatay bir yay şeklinde ikiye bölünmüştür. Resmin üst kısmı boşluğun fazla olmasından dolayı zayıf, alt kısmı ise işlenen detaylar sayesinde güçlüdür. Beyaz rengin kullanıldığı gömlek yakası, kol manşetleri, yaka mendili ve kitap sayfaları resimdeki siyah alana yayılmış ve burada dengeyi sağlamıştır. Aynı renkte olan kitap kapağı ve baştaki fes birbirini destekleyen ve dengeleyen unsurlardandır. Işığı resmin solundan alan modelin yüzünün sol tarafı gölgede kalmıştır. Aynı zamanda resmin solunda duran oval perde askısının gölgesi ve kolunun gölgesinden ışığı hafif üstten aldığı da anlaşılmaktadır. Altın çerçeveli gözlük ve köstekli saatin zinciri fonda kullanılan sarımtırak kahveyle birbirini desteklemektedir. Sıcak renklerin kullanıldığı bu eserde model resim yüzeyinin çoğunluğunu kaplayan bir beden yapısında resmedilmiştir. Modelin yüzünde de bu

iriliğin belirtileri anatomik olarak başarılı bir şekilde verilmiştir ve yüzdeki aydınlık ve koyu değerler çok belirgin şekilde verilmiştir. Feyhaman Duran bu portre çalışmasında yüz ve ellerde oldukça detaylı çalışmıştır. Böylelikle artan gerçekçilik hissi sayesinde resim etkileyici bir boyuta ulaşmıştır.

### **Yorum:**

Kullanılan renklerin sıcaklığı sayesinde resimde pozitif bir hava yaratılmıştır. Modelin üzerinde bulunan beyaz yaka mendili, kravattaki inci iğne, sağ serçe parmaktaki yüzük ve altın renkli köstekli saat zinciriyle oldukça zengin bir imaj vermektedir. Arif Bey'in elinde kitap tutması ve kitabı okur gibi işaret parmağıyla ayırması hem onun bilgiyi arayan biri olduğunu simgelemekte hem de resmin anlık olarak resmedildiğini ve modelin doğal ortamında olduğunu göstermektedir. Bu görüntüyü destekleyen bir detay da okuma gözlüklerinin çizim esnasında yüzünde olmasıdır. Bu tür detaylar modelin karakteri hakkında sembolik detaylar olarak değerlendirilmektedir. Elif Dastarlı'ya göre modelin;

“Sağ elinde tuttuğu kırmızı defter ya da kitabın ne olduğu net değil, ancak portre geleneğinde kişinin zaman zaman karakterini yansıtan bir objeyle resmedilmesi nedeniyle bu yönde bir yoruma gidilebilir. Parmağını sayfaların arasına koyması, bunun bir kitap olduğunu ve kitabın okuduğu sayfasını kaybetmek istemediğini gösteriyor. Buradan bir ‘eylem adamı’ olan Arif Bey’in aynı zamanda ‘düşün adamı’ da olduğu yorumu çıkarılabilir. Üstelik bu hareket ile resim, poz veren bir modelin değil, kendi uğraşısında bir kişinin anlık halini gösterme gayretini de işaret ediyor” (Dastarlı, 2014).

### **Yargı:**

Feyhaman Duran'ın Paris'te almış olduğu Batı üslubundaki eğitim nedeniyle bu portresinde Akademik, Klasik bir üslupta çalıştığı görülmektedir. Yansıtmacı sanat kuramını benimsediği bu portresi oldukça başarılı ve ünlü eserleri arasındadır. Eser dönemin bilinen bir siyasetçisini barındırması nedeniyle ve taşıdığı belgeleyici nitelikte değerini arttırmıştır.

#### 4.9. Mihri Müşfik Hanım (1886-1954)

Doğum adı Mihri Rasim Açıba olan ressam ilk kadın ressamlarımızdandır. Babasının II. Abdülhamid döneminde Sağlık Bakanı, halasının da Sultan'ın hanımlarından biri olması nedeniyle ayrıcalıklı bir çevrede büyümüştür. Saray ressamı olan Zonaro'dan resim eğitimi almıştır. 1900'lerde İstanbul'dan ayrılıp Roma'ya gitmiş ve daha sonra Paris'e geçmiştir. Oralardaki atölyelerde eğitim alıp, portre ressamı olarak para kazanmaya başlamıştır. İlk evliliğini Müşfik Bey ile yapmıştır (Pelvanoğlu, 2019).

Çağdaş Türk resim sanatının kadın liderlerinden kabul edilen Mihri Müşfik aynı zamanda Cumhuriyet döneminin ilk kadın ressamı olarak bilinmektedir. Osmanlı Devleti'nin son döneminde yaşayan ressam; çarpıcı kişiliği, zarafeti ve cesareti ile insanları etkilemiş ve kendine hayran bırakmıştır. Mihri Müşfik Hanım, 1914 kuşağı ressamlarıyla aynı dönemde yetişmiştir. Türk kadınlarının resim eğitimi almasına yardım eden öncü kadınlardan biridir. İlk kız sanat okulu olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucularından biridir ve okulun müdürlüğünü de yapmıştır (Çaha, 2016).

Malik Aksel, İstanbul'un Ortası isimli kitabında Mihri Müşfik'in okulun kurulmasıyla ilgili Maarif Nazırı Ahmet Şükrü Bey'e yazdığı mektuptan şu şekilde bahsetmiştir;

“Muhterem Nasır (Bakan) Beyefendi, memlekete meşrutiyetle birlikte hürriyet, müsavat (eşitlik), uhuvvet (kardeşlik) geldi ama bütün bu nimetlerden sadece erkekler istifade ediyor, kadınlar hala olduğu yerde, bir adım bile ileri gitmiş değiller. Acaba bu imtiyaz nereden geliyor? Bugün her yerde müsavat ve adaletten bahsediliyor. Fakat İnas Sanayi-i Nefise Mektebi (kadınlar için güzel sanatlar okulu) nerede? Hep yapılanlar erkekler için” (Aksel, 1977).

Avrupa'ya resim eğitimi almaları için yollanan ve 1914 yılında yurda dönen Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinde izlenimci üslup görülmesine rağmen Mihri Müşfik'te bu tavır görülmemektedir. Yine o dönemin sanat ortamında oldukça önemli olan Oryantalist üslupta birkaç eseri bulunan sanatçı, Oryantalist bir ressam olan Zonaro'dan resim eğitimi almasına rağmen bu tarzda sanatını ilerletmemiştir.



Genellikle Akademik üslûpta çalışan Mihri Müşfik, eserlerinde sanatçı bakış açısını ve kadın duyarlılığını yansıtmış, Türk sanatında özgün bir yer bulmuştur (Çaha, 2016).

Mihri Müşfik Hanımın eserleri incelendiğinde genellikle portre ve natürmort eserler verdiği görülmektedir. Portre çalışmalarında ise genellikle kadın figürü üzerine yoğunlaşmıştır. Bazen oldukça modern bir görünüme sahip, batılı tarzda giyinen kadınları resmederken, bazen de peçeli, çarşafı, Oryantalist giyimli kadınları resmetmiştir. İnsan anatomisi ve yüz analizi konusunda oldukça usta bir isimdir.

Güçlü bir akademik desen bilgisi ve tekniği olan ressamın bilinen birkaç figürlü manzara resmi bulunsa da özellikle dönemin varlıklı ve aydın kesime mensup kadınlarının portrelerini yapmıştır. Sanatçı ve aydın insanlarla tanışıklığı olan Mihri Hanım, dönemin sanat, edebiyat ve politik hayatta önemli konumları olan ünlü isimleri eserlerine model olarak kullanmıştır (Çaha, 2016).

Mihri Hanım kadın figürlerinde, yaşadığı dönemin kadınlarını toplumdaki rolleriyle resmetmiş, varlıklı ve aydın kesime mensup kadınlarını hem giyim tarzlarıyla hem de yüz ifadeleriyle işlemiştir. Kadınları konumlarına göre kendinden emin, güçlü, sert, düşünceli ve peçenin adından bakan hüznü ifadelerle resmetmiştir (Seyran, 2005). Resmin ayrıntılarında kişinin iç dünyasını yansıtan detaylara yer vermeye çalışmıştır. Genellikle portre resimleri yaparken pastel boya kullanan ressam, yüzdeki detayları verdikten sonra kalan kısmı rahat boya hareketleriyle biçimsel olarak belli edip resmi o an bırakmıştır. Pastel eserlerinde kullandığı kâğıdın rengini mekâna ve modele uydurarak bu durumu kullanmıştır.

Ayrıca Atatürk'ün portresini yapan ilk yerli ressamımızdır. Bir Papa'nın (Papa XV. Benedict) resmini yapan ilk Müslüman ve kadın ressam olarak da bilinmektedir. Mihri Hanım 1920'li yıllarda Roma'ya, oradan da New York'a taşınmıştır. 1954'de Amerika'da vefat etmiştir (Pelvanoğlu, 2019). Mihri Hanım, New York'ta vefat edene kadar Central Park civarında oturmuş ve stüdyo açacak kadar zengin bir hayat sürmüştür. Cemiyet hayatının önemli isimlerinden biri olan Müşfik, ressamlık, öğretmenlik yapmış ve kadın hakları konusunda konuşmalara katılmıştır (Özyurt, 2019).

#### 4.9.1. Otoportre

**Görsel 42:** Mihri Müşfik Hanım- "Sevgili Vecih'ciğime İstanbul Hatırası" Vesikalık Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Karton üzeri sulu boya

**Boyutlar:** 12,5 x 8 cm

**Bulunduğu Yer:** Yapı Kredi Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1920

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Resimdeki kişi Mihri Hanım'ın kendisidir. Eski yazıyla "Sevgili Velih'ciğime İstanbul Hatırası" olarak imzalanmıştır (Seyran, 2005). Resimde ressam kendini resmin sağ köşesine yerleştirmiştir ve diyagonal duruşu olan ressam, büst portre olarak resmi tamamlamıştır. Üzerinde koyu renkli çarşaf ve başlıkla, yüzüne örttüğü transparan koyu renkli bir peçe bulunmaktadır. Çarşafın içinde sivri yakalı, beyaz renkli bir gömlek giymiştir. Genç yaşlarda kendini resmeden ressamın yüzündeki tebessüm çok net görülmektedir. Açık tonlu gözleri izleyiciye doğru bakmaktadır. Kaşları ve kirpikleri gür, saçları sarı boyalıdır. Hafif makyajlı gibi görünen yüzünde dudak rengi de oldukça belirgindir. Dişler beyazlık olarak belli edilmiş ve detaya girilmemiştir. Zarif ve narin yüz hatları gülümsemesini desteklemektedir. Arkasındaki yeşil renkli alan ağaç sadece form olarak verilmiştir, detaya girilmemiştir. Bu otoportre hakkında Emine Seyran şu görüşleri belirtmiştir;

"Mihri Hanım'ın suluboya tekniğinde çalıştığı bu otoportresi onun genç kızlık çağlarını yansıtmaktadır. Yüzünde gülümseyen bir ifadeyle genç kız adeta fotoğraf çekilmek üzere poz vermiş gibidir. Başın ve yüzün resmin merkezini oluşturduğu çalışmada, ışık biraz yukardan ve resme göre sağ üst taraftan gelmektedir. Figürün üzerindeki modern kesimli çarşafı, siyah tül peçe tamamlıyor. Peçe burada örtünmekten ziyade aksesuar işlevi görmektedir. Arka fona gelişi güzel kondurulan yeşil renkte şeritler resme derinlik etkisi verirken, figüre de sanki bir yolda duruyormuş izlenimi vermektedir" (Seyran, 2005).

**Çözümleme:**

Resmin geneline bakıldığında modelin resmin sağ tarafına yerleşmesi, sol tarafın boş kalmasına neden olmuş ve bu durum da bir dengesizlik oluşturmuştur. Detaylı şekilde işlenmiş olan yüz bölgesi resmin odak noktasıdır. Işık hafif yukarıdan ve resmin sol üst tarafından gelmektedir. Modelin üst kısmında kullanılan yeşil şeritli alan resme derinlik katmaktadır. Siyah rengin baskın olduğu bu eserde ressam koyu yeşil ve

tonlarını kullanarak bir geçiş elde etmiştir. Yeşil ağaç formu sayesinde onun açık bir alanda olduğu ve bir bahçede kendi resmini yaptığı anlaşılmaktadır. Suluboya ile yapılan bu çalışma, resimde fırça hareketlerinin net bir şekilde görünmesine neden olmuştur. Fakat yüz bölgesi resmedilirken daha titiz çalışılmıştır. Bu sayede gerçekçilik hissi artmış ve resmin odak noktası bu alan olmuştur. Yüzde ince tül peçe olmasına rağmen yine de ışık ve gölge efekti doğru bir şekilde verilmiştir. Oldukça modern görünen ressam dönemin batılı kadınlarına özenen, çağdaş ve batıyı yakından takip eden bir imaj sergilemektedir.

#### **Yorum:**

Mihri Hanım'ın anlık çalıştığı bu eserinde resmi yaptığı kişiye vesikalık bir resmini göndermek yerine, yeteneğinden yararlanıp kendi resmini yaklaşık vesikalık boyutunda yapmış ve üzerine Osmanlıca not düşerek yollamıştır. Fotoğraf yerine emek verip yaptığı otoportre çalışmasını göndermesi, resmi yolladığı kişiye değer verdiğinin bir kanıtıdır. Tebessümüyle alıcıda sıcak bir hissiyat bırakan ressam güzelliğini ön plana çıkarıcı unsurlar da kullanmıştır. Yüzdeki peçe işlevsel özellikte değildir, süs amacıyla kullanılmıştır. Nilüfer Dönmez bu otoportreyi şu şekilde yorumlamıştır;

“Mihri Müşvik dönemin giyim tarzının bir uzantısı olarak yüzü tül (peçe) ile örtülüdür. Beklide ressam otoportresini günlük hayatından bir kesit sunmak amacıyla yapmıştır. Bir portre resmi için alışılmışın dışında bir tavidir. Çünkü portre kişinin yüz hatlarının ve özelliklerinin belgelenmesini esas alan bir türdür. Kendisini objektif bir yaklaşımla, dönemin koşullarına uygun olarak resimler. Buna rağmen küçük ayrıntı ve simgelerle yaşamına dair ipuçları verir” (Dönmez, 2009).

#### **Yargı:**

Kesinlikle izlenimci etkilerin görüldüğü bu resim üzerinde bulundurduğu not ve ressamın otoportresi olması neticesinde belgeleyici bir özellik taşımaktadır. Bir hatıra olarak üretilmiş olan bu eser Müşfik Hanım'ın suluboya tekniğinde de ne kadar başarılı olduğunun kanıtıdır. Oldukça başarılı olan bu ufak boyutlu eser Müşfik Hanım'ın en bilinen otoportreleri arasındadır.

#### 4.9.2. Genç Kadın Portresi

Görsel 43: Mihri Müşfik Hanım- Genç Kadın Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 98,5×61 cm

**Bulunduğu Yer:** MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** Bilinmiyor

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Yarım boy portre olan bu eserde modelin bedeniyle başı zıt yönlerde bakmaktadır. Bedeni resim soluna başı ise sağına bakmaktadır. Başın duruşu diyagonal ve hafif eğik pozisyondadır. Genellikle toprak tonları ve siyah renk kullanılmıştır. “Siyah çarşafın içindeki kadın, eldivenli sol eliyle eteklerini tutmuş ve yüzünü sol tarafına doğru hafifçe yukarıya çevirmiştir. Boynunu ve gerdanını gözler önüne seren bu poz model romantik ve şuh bir hava kazandırmıştır” (Seyran, 2005). Elbisenin yaka kısmı V formunda olduğundan içine giymiş olduğu pembe kıyafet görünmektedir. Fonda toprak rengi kullanılırken modelin gölgesi resmin sol alt kösesine düşmüştür. Eline siyah transparan tülde bir eldiven giymiş olan modelin teni hafif belli olmaktadır. Yine başındaki siyah başlık da aynı renk tülle çevrilidir. Başlığın altından hafif belli olan dalgalı sarı saçlar, şapkanın altından belli belirsiz çıkmıştır. Modelin sağ omzundan ön tarafa başlığın örtüsü sarkmıştır ve form olarak belli edilmiştir sadece. Yüzünde naif, sakin, dalgın bir ifade bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Resim yüzeyinin büyük bir kısmını model kaplarken, geride kalan boş alan bir dengesizliğe neden olmamıştır. Işık etkisiyle oluşmuş olan aşağıdan yukarıya doğru açılma ise resme derinlik kazandırmıştır. Modelin gölgesinin resmin sol alt kösesine düşmesi ışığı sağdan ve hafif yukarıdan aldığını göstermektedir. Koyu ve kasvetli renklerin arasından parlayan ten renginin olduğu bölge, koyu- açık zıtlığı nedeniyle resmin odak noktası olmuştur. Yüzün dönük olduğu alanın hemen arkasındaki açık kahve fon da ten rengini desteklemiştir. Kıyafetteki kumaş kıvrımları ve tülün formu resme hareketlilik kazandırmıştır. Başın çevresinde verilmiş olan tül formunun hareketi, aynı zamanda resme modern ve fantastik bir hava da katmıştır. Tül formunun arkadaki gölge alanla ve modelin elbisesiyle birleşim yeri, yumuşak fırça hareketleriyle kaynaştırılmıştır. Kullanılan bu siyah tül formu bir önceki eserinde

(Görsel 42)'de mevcuttur ve ressam bu dokuyu başarılı bir şekilde kullandığını göstermiştir.

**Yorum:**

Koyu renklerin ve toprak tonlarını hâkim olduğu resim kasvetli bir hava oluşturmuştur. Hem Osmanlı kadını oluşu hem de Avrupalı bir ruhu oluşu resmine yansımıştır. Oryantalist giyim tarzına sahip olan kadın, aynı zamanda da modern görüntüsüyle hafif bir şaşkınlık yaratmaktadır. Otoportre eserlerindeki karakteristik özelliklerin benzemesi nedeniyle (duruşu, saç yapısı ve rengi, kaşlar) bu modelin ressamın kendisi olduğu düşüncesi artırmaktadır. Özgür ve dik duruşu, modern havası, yüzündeki dalgın ve belki de aşık bakışları onun karakterini yansıtan özelliklerdendir. Güzelliğiyle de ortamlarda adından bahsettiren Mihri'nin bu modelle benzerliği oldukça dikkat çekicidir. Pamir Bezmen ressamın bu portresi hakkında şunları söylemektedir; “Müşfik'in bilhassa kadın modelleri ele aldığı portrelerinde yoğun bir duygusallık sezilir. Siyah Çarşafı Otoportresinde ritmik bir anlatım göze çarpar” (Bezmen, 2018). Bu yoruma göre modelin ressamın kendisi olduğu ve genel sanat anlayışıyla uyumlu olduğu anlaşılmaktadır. Modelin kendi olduğu düşünüldüğünde, yüzdeki bu ifadeyi verebilmek için ve baktığı yön resmin dışında kaldığı için muhtemelen aynadan değil de fotoğraftan çalıştığı söylenebilir. Genel olarak teknik ve üslup olarak başarılı bir eserdir.

**Yargı:**

Akademik üslupta çalışılmış olan bu eser, ressamın yeteneğini kanıtlar nitelikteki bir eserdir. Mihri Müşfik Hanım'ın en bilinen ve en değerli portreleri arasındadır. İnce işçiliği, özgür ruhu, anatomik resmetme başarısı ve ışık gölgeyi iyi kullanması ona başarılı eserler üretmekte yardımcı olmuştur. Yeteneği sayesinde diğer ressamlar arasından sıyrılıp modern Türk kanını imajını güçlendiren bir karakter olmuştur. Cumhuriyet dönemi ilk kadın ressamı olduğu göz önünde bulundurulduğunda onun yaptığı eserler oldukça değer kazanmıştır.

### 4.9.3. Leyla Turgut Portresi

Görsel 44: Mihri Müşfik Hanım- Leyla Turgut Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Kâğıt üzerine pastel boya

**Boyutlar:** 63×49 cm

**Bulunduğu Yer:** MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** 1911



**Eser Analizi:****Betimleme:**

Resimdeki bebek ilk kadın mimarlarımızdan olan Leyla Turgut'tur (Seyran, 2005). Bu eserde sadece baş ve kollar belli olduğu için büst portre özelliğindedir ve cepheden resmedilmiştir. Bebeğin yüzünde sevimli, sakin ve biraz da hüzünlü bir ifade vardır. Bebeğin kaşları hafif aşağıya düşük, gözleri ise kahverengi ve iridir. Yüzü oldukça beyaz, sağlıklı ve bebeksi hatları belli olacak şekilde resmedilmiştir. Turuncu kâğıt resmin büyük bölümünde boyanmadığı için resme fon olmuştur. Beyaz pastel boyayla yüz dışında kalan alanların formları belli edilmiştir. Fizyonomik özellikler belli edildikten sonra resimle hiç uğraşılmamış, sadece üzerindeki örtünün ve yastığın kabaca formu belli edilmiştir. Ancak bu alan içerisinde kalan bebeğin el yapısı da gerçekçi biçimde ifade edilmiştir. Resmin sağ alt köşesinde bebeğin oyuncak bebeğinin ters bir şekilde kaba formlarla işlenmiş yüzü bulunmaktadır. Bu bebeğin göz rengi yeşil, saçları sarıdır ve sadece baş formu çizilmiştir.

**Çözümleme:**

Bebek modelin baş bölgesinin ve yüzündeki karakteristik anatomik yapının gerçekçi işlenmesi resmin odak noktasını bu alan yapmıştır. Etrafını saran beyaz işlemeli, oval formulu örtü odak noktasının bu alan olmasını desteklemiştir. Baş ve eller fazlasıyla detaylı işlenirken kalan kısımlar da bir o kadar rahat çizilmiştir. Bu durum nedeniyle bir orantısızlık söz konusudur. Resmin ağırlık merkezi işlenen detayların resmin üst kısmında bulunmasından dolayı yukarıdadır. Resimde birbirine yakın, ahenkli ve sıcak renkler kullanılmıştır. Titizlikle işlenen alanlarda ten renginin tonlamaları fazla olduğu için realist etki artmıştır. Bu durumu pastel boyanın kullanım olanakları arttırmıştır. Mihri Hanım, pastel boya tekniğini birçok eserinde kullanmıştır ve bu tekniği sevdiği yaptığı pastel eserlerin çokluğundan anlaşılmaktadır. Pamir Bezmen bu konu hakkında şu görüşü belirtmiştir; "Portresinde sağlam desen, karakter yakalamada ustalık yanında duyarlı bir algılama da gözlenir. Henüz ilk Paris yıllarında, sarı fon üzerinde

pastel ile çalıştığı Turgut Ailesi Çocukları ve Leyla Turgut portrelerinde de ileri derecede duyarlılık sezilir” (Bezmen, 2018). Ayrıca sürekli farklı teknikleri kullanarak resim yapıyor oluşu, ressamı yenilikçi bir ressam yapmaktadır.

**Yorum:**

Bebeğin cildindeki hafif pembelikler onun sağlıklı olduğunu göstermektedir. Bebeğin kaşlarındaki aşağı düşüklük ise ona hüznü bir hava katmıştır. Heyecanlı ve ağlamaklı görünen bebek, her an hareket edecekmiş izlenimi vermektedir. Resmin ismi bilinmese bile orada bulunan oyuncak bebek sayesinde bebeğin kız olduğu anlaşılmaktadır. Mihri Hanım’ın anaç tavrını, çocukları çok sevdiğini, çizdiği çocuk portreleriyle görmek mümkündür. Bu resimde de bebek olduğu için farklı olan anatomik yapıları başarıyla verebilmiş, çocuk portrelerine bir yenisini daha eklemiştir. “Turuncu yüzey üzerine çalışılan bebek portresinde, bebeğin yüzü ve elleri fotoğrafımsı bir gerçeklikle çalışılmış, bebeğin yüzündeki huzur dolu mutlu ifade, beyaz ve sağlıklı tenindeki pembelikler başarıyla verilmiştir” (Seyran, 2005).

**Yargı:**

Dönemin resim anlayışına göre bu rahat boya kullanımı onu hem modernleştirmiş hem de eserlerinin oldukça özgün eserler olmasının sağlamıştır. Bu nedenle de dönemi ressamlarına göre bir adım öndedir. İzlenimci etkilerin görüldüğü bu resminde, yüzdeki ve ellerdeki detaylarda gerçekçi etkiler de görülmektedir. Bebeği yüzündeki dramatik etkiyi vermekte de oldukça başarılıdır.

#### 4.10. Hüseyin Avni Lifij (1889-1927)

1886'da Samsun'un Lâdik ilçesine bağlı Karaabdalsultan köyünde doğmuştur. Osmanlı-Rus Harbi sırasında Kafkasya'nın Kuban Bölgesi'nden göç eden bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası devlet memurluğundan emekli olmuş Abdullah Efendi'dir. O daha yeni doğmuş bebekken ailesi İstanbul'a taşınmıştır. Lifij kelimesi üyesi olduğu Çerkez soyunun adıdır ve beyaz tenli demektir. İlerleyen zamanlarda öğretmenlik yaptığı okulda aynı ismi taşıyan arkadaşından ayrılmak için bu ismi de kullanmıştır. 1922 de Harika Şazi ile evlenmiştir (Gören, 1990).

Lifij, 1909'da Abdülmecit Efendi tarafından Paris'e gönderilmeden önce Fransızca eğitimi almış, anatomi öğrenmek için tıbbiyede derslere girmiş, boya tekniği öğrenmek için eczacılık okulunda fizik kimya derslerine katılmıştır. Paris dönüşü kurulması için çaba harcadığı Sanayi-i Nefise Mektebi'ne Süsleme Sanatları öğretmeni olarak atanmıştır. Öğrencileriyle dört yıl birlikte çalışabilmiş, fakat okulun ilk mezunlarını göremeden vefat etmiştir (Demirbulak, 2007).

Avni Lifij, ilk otoportresini 1906'da yapmıştır Yaşamı boyunca pek çok resim yapan ressam, eğitim için gittiği Paris'ten 1912'de yurda geri döndüğünde beş sene sonra Abdülmecid'in desteğini alarak Şişli Atölyesi'ni kurmuştur. Bu atölyede I. Dünya Savaşı'nı konu edinen resimler yapmıştır. Kırk bir yaşında son nefesini veren ressam geriye onlarca peyzaj ve çok sayıda portre bırakmıştır (Altaş, 2014).

Lifij 'in eserlerinde İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Sembolizm, Romantizm gibi akımların etkileri görülmektedir. Kendine özgü renk duyarlılığı olan özgür bir sembolizm oluşturmuştur (Dönmez, 2009). Onun eserlerinde genellikle karanlık ve melankolik bir hava vardır. Düşünceli, dalgın ve bohem hallerde otoportrelerini yapmıştır. Bu havayı yansıtmak için ışıktan uzak durmuş gerekli olmadıkça ışığı kullanmamıştır. Bunun yerine resimlerinde gölgeler baskındır. Negatif ruh halini yansıtabilmenin en güçlü öğelerinden biri karanlıktır. Otoportrelerinin büyük bir kısmında ciddi görüntüsü ilk dikkat çeken noktadır. Portre çalışmalarıyla değil de otoportre çalışmalarıyla ün kazanmasının nedeni ise sipariş portrelerde Akademik çizgide kalmak zorunda oluşudur. Oysa Lifij eserlerinde özgür olmak istemiş ve ruhunu yansıtan eserler üretmek istemiştir. Bu sebeple en iyi model de kendisidir.

#### 4.10.1. Otoportre

Görsel 45: Hüseyin Avni Lifij- Pipolu Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 64x46 cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

**Yapıldığı Tarih:** 1906

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Bu eser Lifij 'in ilk otoportresidir ve Paris'e gitmesine bu eser vesile olmuştur. Yüzün cepheden resmedildiği bu otoportrede beden resmin soluna doğru diyagonal durmaktadır. Başında siyah şapka, elinde kadeh, ağzında piposuyla kendini resmetmiştir. Üzerinde mavi bir gömlek bulunan ressamın omzunda eski ve yırtık çorabı bulunmaktadır. Siyah fon rengi resmin sağ üst kösesine doru ışığın etkisiyle açılıp kahveleşmiştir. Işığı resmin sağ üst köşesinden alan ressamın yüzünün sağ kısmı gölgede kalmıştır. Ağzındaki piponun ucundan çıkan hafif duman soft şekilde belli edilmiştir. Fötr şapkadaki kemer detayı mavi renktedir. Yine aynı tonlardaki mavi gömleğinin yakasına sıkıca bağladığı kırmızı renkli kravatın uç kısmı, resmin bitimine doğru silikleşmektedir. Resim sağ al köşesinde yarım bırakılan, tuvalin beyazlığının görüldüğü alana imzasını atmıştır. 1908 olarak imzalsansa da eserin yapılış tarihi incelendiğinde iki yıl öncesine ait olduğu ortaya çıkmaktadır.

**Çözümleme:**

Yüzde ışığın ve gölgenin tüm inceliklerinin görüldüğü bu otoportre, ressamın kısık ve alıcıya bakan gözleri, aşağı düşen sivri uçlu bıyıkları ve elinde tuttuğu kadeh sayesinde ona hovarda bir görünüm kazandırmıştır. Yüzünü ve el detayını, Paris'e gitmeden önce aldığı anatomi derslerinde öğrendiği bilgilere dayanarak doğru bir şekilde resmettiği görülmektedir. Lifij yüzdeki hacimsel yapıyı, renk tonlamalarını dengeli biçimde vermiştir. Kıyafetteki kıvrımlar ise resme hareketlilik kazandırmıştır. Kullanılan renklerin resme bölünerek kullanılması (mavi gömlek ve mavi şapka kemeri, kırmızı kravat ve omzundaki çoraptaki kırmızılık, el ve yüzde kullanılan ten rengi) renk olarak dengeyi sağlamıştır. Resimde boş alanlar ile dolu alanlar kıyaslandığında bir eşitlik sağlanmaya çalışılmış gibi görünmektedir. Resimde kullanılan koyu renkler ve ışığın ruhani etkisi bu resmin Barok resim üslubundan etkilendiğini gözler önüne

koymaktadır ve resme melankolik bir hava kazandırmıştır. Bu konu hakkında Pamir Bezmen şunları belirtmiştir;

“Lifij kendi kuşağı içinde desen ve yapı bilgisi en sağlam ressamıdır. Başından beri otoportrelerinde gergin, bazen kederli ve dalgın, çoğu zaman da kaygılı bir simayla karşılaşırız. Ama onun kişiselliğini kuran, resminin 1914 Kuşağı’na mensup diğer sanatçılardan hemen ayırt edilmesini sağlayan biraz da bu melankolik mizaçtır” (Bezmen, 2018).

### **Yorum:**

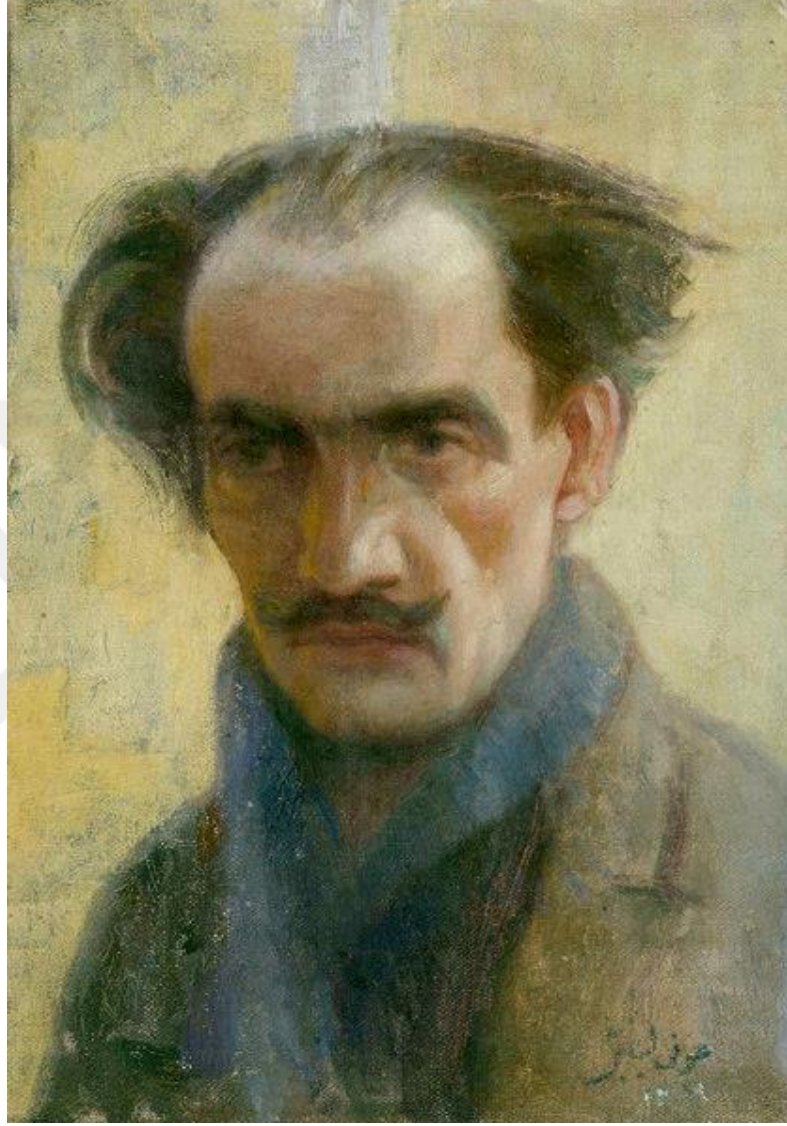
Sembolik öğeleri resimlerinde kullanmayı seven ressam elinde tuttuğu kadehi, bohem bir ressamı benzeyen kıyafetleriyle hayalini kurduğu özgür ressam imajını yakalamaya çalıştığı görülmektedir. Ressamın vermek istediği bu mesajla, çağdaş Türk resmi ve ressamlarına örnek olmuş, bohem hayatın resim sanatıyla uyduğu kanısı desteklemek istemiş gibi görünmektedir. Aynada gördüğü Avni’yi değil de hayalini kurduğu Avni’yi resmetmeye çalışmıştır. Omzunda asılı duran yırtık ve eski çorap ise belki de onun o an içinde bulunduğu sıkıntılı durumu ya da geçmişini yansıtmaktadır. Belki de kurtulmak istediği Avni’yi sembolize etmektedir. Elinde tuttuğu içki bardağı ise zengin olma hayalini ya da bohem ruhunu simgeliyor olabilir. “Eserlerinde özgüven sahibi, öngörülü ve kültürlü sanatçı kişiliğini yansıtan ressam aynı zamanda derin bilgisini, rahatlığını ve biraz da alaycılığını göstermektedir. Pipolu otoportrede kısık gözleri, omuzunda delik çorabı, elinde rahat bir şekilde tuttuğu kadehiyle, özgünlüğünü ve sanattaki başarısını göstermiştir” (Partanaz, 2007).

### **Yargı:**

Lifij ‘in bu portresi şüphesiz ki Barok dönem esintileri taşımaktadır. Sembolik anlatımın yoğun olarak kullanıldığı bu eser Lifij ‘in hayatındaki dönüm noktalarından biridir. Bu sebeple bu eser anlatımcı sanat kuranımı benimsemiştir. Bu otoportresi onu bulunduğu konumdan alıp hayalini kurduğu sanat ortamına kavuşturmuştur. Teknik olarak çok başarılı olan bu eser yıllar geçse de ilgi odağı olmaktan vazgeçmeyecektir ve değerini gün geçtikçe arttırmaya devam edecektir.

#### 4.10.2. Son Otoportre

Görsel 46: Hüseyin Avni Lifij-Son Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 26,7 x 18,8 cm

**Bulunduğu Yer:** Özel koleksiyon

**Yapıldığı Tarih:** 1927

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Avni Lifij ölümünden iki gün önce bu otoportresini yapmıştır (Gören, 1990). Büst otoportre olan bu eserde ressam diyagonal duruşa sahiptir ve resmin soluna doğru dönüktür. Ressam resmin merkezine kendini yerleştirmiştir. Fon hafif alacalı sakin bir sarıdır. Sarı rengin tonlarının sıklıkla kullanıldığı eserde buna yakın açık yeşil tonlarında bir manto giymiştir. İçinde koyu renkli gömleği ve boynunda mavi atkısı bulunmaktadır. Zayıf ve kemikli yüzü solgun, bakışları dalgın ve derindir. Bakışlar izleyiciyle temas halinde değildir. Saçları yanlardan açılmaya başlamış fakat hala siyah renktedir. Bu siyahlığı kaşlar göz ve bıyıklar devam ettirmektedir. Sol göz hafif dışarı kayıktır. Fırça kullanımı nedeniyle resmin genelinde bulanık bir görünüm hakimdir.

**Çözümleme:**

Tuvalin ortasından dikey hayali bir çizgi çizildiğinde resmin solunda koyu gölgelemeler, sağında ise daha açık gölgelemeler yapılmıştır. Sarı fon renginin yansısıyla yüzün gölgede kalan sağ tarafında da aydınlatma sağlanmıştır. Model ışığı ise resmin sağından almıştır. Fondaki alacalı görüntü ve saçların uçuş uçuş yapısı resme hareketlilik kazandırmıştır. Saç ve çene ters üçgen şeklinde bir form oluşturmaktadır. Boya tabakası ince olarak kullanılmış ve küçük fırça darbeleriyle resim tamamlanmıştır. Fakat resmin genelinde bulanık bir görüntü olmuştur. Kullanılan soğuk renler uyum içindedir. Kalın giyim tarzı nedeniyle kış ayında resmi yapmaya başladığı düşünülebilir. Genel olarak bu eserde gerçekçi unsurlar görülse de detaylı incelendiğinde hafif puslu görünüm resmin gerçekçiliğini zedelemiştir. Otoportrede dramatik ifadenin yansıtılmasına önem verilmiştir. Kızgın ve yorgun görüntü anatomik olarak ifade edilirken, bu durum renklerle desteklenmiştir. Çok sayıda otoportre eser veren ressam her eserinde farklı bir kimliğe bürünmektedir. Fakat



bu eserinde tüm kimliklerden soyutlanmış yalın haldedir. Bu durumu Pamir Bezmen şu şekilde açıklamaktadır;

“Bu kadar otoportresini yapmış olmasına rağmen Lifij’in aslında kim olduğu sorusuna cevap vermekte güçlük çekiyoruz....Otoportrelerinden hareketle sanatçının aslen kim olduğu sorguladığımızda aldığımız cevap onun bir aktör olduğudur. Yaşlılık otoportresinde artık rol yapmaktan yorulmuş, vazgeçmiş bir aktör mü görmeliyiz? Alışık olduğumuz üzere bizimle göz teması kurmuyor. Gençliğinde türlü şekle giren bakımlı saçları seyrelmiş ve dağınık olduğu halde herhangi bir ihtiyar adamdan daha çok bir dahi portresi çıkıyor” (Bezmen, 2018).

### **Yorum:**

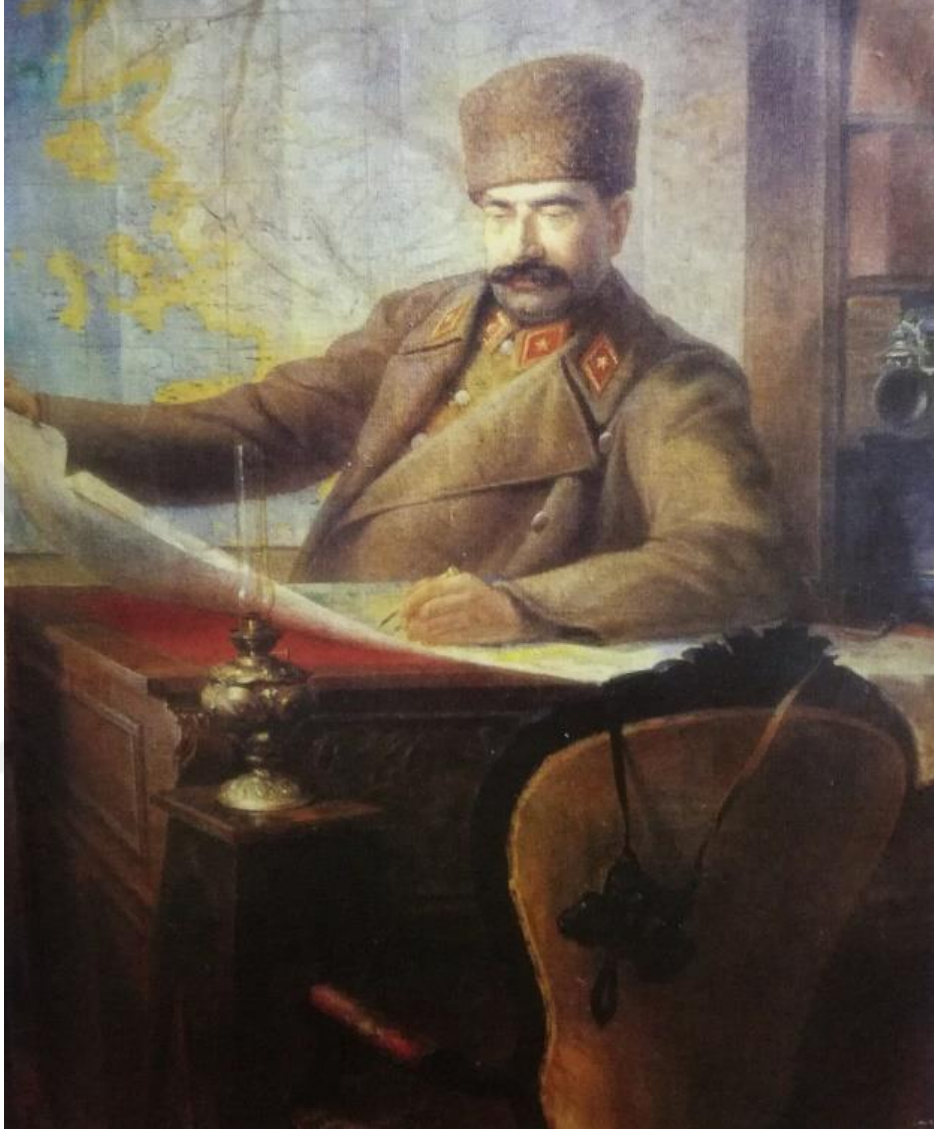
Ressamın yüzündeki dramatik etki, kullanılan soğuk renkler ve puslu görünüm sayesinde bu eserdeki hüznün nedeninin hastalık durumu olduğu anlaşılmaktadır. Ressamın diğer otoportreleri incelendiğinde sembolizmi sıklıkla kullandığı görülmektedir. Fakat bu eserinde mekân alacalı sarı renktedir ve modelin yüzünden başka sembolik değer taşıyan nesne kullanılmamıştır. Sadece sarı renk seçiminde sembolik değer olduğu görülmektedir ve bu renk anlamsal olarak bakıldığında hastalığa işaret etmektedir. Bu eserde yaşamının son günlerinde olduğu bilindiğinden, sarı tonları kullanmasıyla hasta olduğunu simgelemiştir. Kırk bir yaşında olan ressam yorgun ve yıpranmış görüntüsünü belgelemek istemiştir.

### **Yargı:**

Otoportreleriyle ün salan Hüseyin Avni Lifij, çok fazla türde ve teknikte eser vermiştir ve otoportre konusunda öncü Türk ressamlarından. Yaşadığı dönemin tüm zorluklarına rağmen sanata olan ilgisini arttırarak devam eden ressam, kendinden sonra gelen kuşaklara öncülük etmiş değerli bir sanatçıdır. Son portresi olan bu eserde rahat tavrını sürdürmüş, başarılı ve özgün bir eser sunmuştur. Bu otoportrede anlatımcı sanat kuramını benimseyen ressam dışavurumcu tavrını son kez gösterebilmiştir.

### 4.10.3. Mareşal Fevzi Çakmak Portresi

Görsel 47: Hüseyin Avni Lifij- Mareşal Fevzi Çakmak Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 164x128 cm

**Bulunduğu Yer:** Mimar Sinan Ünv. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1923

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Bu resmi sipariş üzerine tamamlayan Lifij, eserde Türkiye'nin ikinci ve son mareşali olan Fevzi Çakmak'ı üzerinde askeri kıyafetleriyle resmetmiştir (Doğanay, 2014). Masanın modeli kesmesi nedeniyle yarım boy portre olan bu eserde model diyagonal duruşa sahiptir. Fonda mavi ve sarı tonlarında Türkiye haritasının Ege bölümü bulunmaktadır. Üzerinde açık kahve ve yeşil arası bir renkte askeri üniforma bulunan modelin başında kahverengi kalpak denilen şapka bulunmaktadır. Yüzünde resmin solundan gelen ışık ve gölgeli alan net bir şekilde verilmiştir. Siyah gür pala bıyıkları ve kirli sakalları olan model çatık kaşları ve aşağı bakan kısık gözleriyle önündeki haritayı incelemektedir. Sağ eliyle haritanın ucunu hafif havada tutan Çakmak sol eliyle de haritanın üzerinde kalem tutmaktadır. Kahverengi ahşap masanın ön kısmında kabartmalı işlemler bulunmaktadır. Masanın üstünde ise kırmızı bir kaplama vardır. Masanın önünde izleyiciye ters şekilde duran ahşap oymalı avangart sandalyenin oturma kısmı koyu sarı kumaşla kaplıdır. Kol kısmı ise kırmızı parlak kumaşla kaplıdır. Sandalyenin tepesinde asılı duran siyah bir dürbün bulunmaktadır. Sandalye ve masanın arasında duran sehpanın üzerinde metalik işlemeli gaz lambası bulunmaktadır. Fevzi Çakmak'ın arkasında ahşap bir kitaplık, onun hemen önünde de masanın köşesinde duran bir telefon görünmektedir.

**Çözümleme:**

1922'de Mustafa Kemal'in Bursa'ya ziyareti sırasında karşılamaya giden öğretmenler arasında bulunan ressam bu grup arasında yer almıştır. Mustafa Kemal, Lifij'i Ankara'ya götürüp Harp Akademisinde dört ay misafir etmiştir. Bu sürede bu eseri tamamlamıştır (Gören, 1990). Resmi üç parçaya bölen ressam ön planda dürbün, sandalye ve gaz lambasını, orta planda masa ve modeli, arka planda ise harita, kitaplık ve telefonu resmetmiştir. Bu şekilde öğeler resmin her yerine eşit bir şekilde dağılmış ve derinlik hissi oluşmuştur. Dramatik etkiyi modelin yüzünde ve renk seçiminde

izleyiciye sunan ressam dengeli bir tonlamayla ve titiz çalışmasıyla gerçekçi etkiyi arttırıp, izleyicinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Boşluğun neredeyse hiç olmadığı resimde odak noktası Fevzi Çakmak'ın duruşu ve gaz lambasının metalik işlemedir. Duruşun odak noktası olmasındaki neden ellerin açılmış olması ve resmin ortasına yayılmış olmasıdır. Gaz lambası da resmin ön planında olduğu için ve titizlikle işlendiği için odak noktası haline getirmiştir. Bunun bir diğer nedeni de ışık gölge kullanımı sayesinde lambanın detayları daha da belirgin hale gelmiştir. Lifij'in diğer eserlerinde de olduğu gibi hafif puslu görünüm bu eserde de mevcuttur. Fevzi Çakmak'ın kalem tutan elinin haritanın üzerinde olması ve Çakmak'ın bu alana bakıyor olması onun savaşa ilgili yeni planlar yapıyor olduğunu göstermektedir. Arkada duran Ege haritası muhtemelen plan yapılan alanı gösterdiği için belgeleyici nitelik taşımaktadır.

**Yorum:**

Toprak tonlarının hâkim olduğu bu eserde, ressamın sipariş üzerine yaptığı bu tablo sembollerle dolu bir çalışmadır. Çatık kaşları ve pala bıyıkları onun sert mizaca sahip olduğunu göstermektedir. Arkadaki kitaplıkta duran kalın kalın kitaplar onun bilge bir kişilik olduğunu simgelerken, yüzündeki ciddi ve kararlı ifade onun vatanın içinde bulunduğu sıkıntılı durumlardan kurtulmak için bir çözüm aradığını gösterir niteliktedir. Sıcak tonların kullanılması resme pozitif bir hava katarken, soluk ve puslu görünümün oluşturulması resmin dikkat çekici bir eser olmasının önüne geçmiştir.

**Yargı:**

Askeri bakımdan önemli bir kişilik olan Fevzi Çakmak'ın kararlılığını ve endişelerini resminde yansıtmaya çalışan Lifij, anatomik ve teknik açıdan başarılı bir yol izlemiştir. Akademik öğretiden çıkmayan ressam gerçekçi görüntüyü vermeyi amaçlarken, asıl amacı olan insan ruhunu yansıtmayı da ufak detaylara saklayarak resme yerleştirmiş ve kendi olmaktan da vazgeçmemiştir. Askeri ve tanınan bir kişiliği resmetmesi, doğru kompozisyon değerleriyle resmi tamamlaması resmin değerini arttıran unsurlardandır.

#### 4.11. Namık İsmail (1890 – 1935)

Namık İsmail, tıpkı Avni Lifij gibi Kafkasya'dan Samsun'a, oradan da İstanbul'a uzanan bir yolculuk yapmıştır. Çerkez bir ailenin ortanca çocuğu olarak 1890 yılında Samsun'da doğmuştur. Soyadı kanununun çıkmasıyla Sebük soyadını almıştır. İlköğrenimine Kabataş'taki bir mektebe başlayan Namık İsmail daha sonra Beşiktaş'taki Hamidiye Mektebi'ne geçmiş ve burayı ikincilikle bitirmiştir. Ardından edebiyata ilgi duymaya başladığı dönemde, Fransızca eğitim veren Fransız okullarında okumuştur. Bu okuldaki resim hocası Andres'den bir yıl kadar özel ders almış ve kömür kalemlerle kartpostallardan çalışmıştır (Çermikli, 2009).

Namık İsmail 1914 Kuşağının önemli isimlerinden biri olan ressam Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki eğitimi esnasında Paris'e gitmiştir. Julian Akademisi'nde kısa süre ders aldıktan sonra Carmon Atölyesi'ne geçmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yurda dönmek zorunda kalan ressam bu dönemde Enver Paşa'nın kurduğu Şişli Atölyesi'ne girmiştir. Burada yaptıkları savaş temalı resimler Galatasaray Sergisi'nde sergilenmiştir. Bu serginin tekrarı için Viyana ve Berlin'e giden ressam iki sene Berlin'de kalmış ve burada atölyelere katılarak tekniğini geliştirmiştir. Daha sonra İstanbul'a dönen ressam 1928'de Güzel Sanatlar Akademisine müdür olarak atanmış ve vefat edene kadar bu görevi sürdürmüştür (Akbulut, 2011).

Yağlıboya tekniğini renk, ışık, hareket ve hacimsel özelliklerine dikkat ederek dengeli bir biçimde kullanmıştır. Resimlerinde genellikle başvurduğu izlenimci üslubun etkilerinin getirdiği hızlı çalışma stili sıklıkla başvurduğu yöntemlerden biridir. Anlık görünümleri yakalayıp, form olarak vermiştir. Kontur kullanmaktan kaçınan ressam perspektif ve çizgi kaygısı olmadan, resmin tadını çıkararak çalışmıştır. Paletine çok miktarda renk almaktan kaçınan ressam genellikle birbirine yakın renkleri eriterek ve fazla tonlama yaparak kullanmıştır. Fakat bazı eserlerinde bunun tam tersini görmek de mümkündür (Gürtuna, 1994). Özgürlükçü ve yenilikçi yapısı sayesinde özgün eserler vermeyi başaran ressam portre eserler üretirken gözlemci bir tavır içindedir. Portrelerinin temelinde güçlü desen bilgisi vardır. Hareket ve ışık, kompozisyonlarının en önemli öğesidir.

#### 4.11.1. Otoportre

Görsel 48: Namık İsmail- Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 73x60 cm

**Bulunduğu Yer:** Meray Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1917

**Eser Analizi:****Betimleme:**

1914'de Kafkas Cephesi'nde askerlik yapan İsmail, bir süre sonra burada tifüs hastalığına yakalanınca İstanbul'a geri gönderilmiştir. Bu otoportresini de aynı yıl yapmıştır (Çermikli, 2009). Namık İsmail bu büst otoportresinde kendini diyagonal duruşta resmetmiştir ve bedeni resmin sağına doğru dönüktür. Kendini resmin hafif soluna yerleştirmiştir. Dalgalı kısa saçlarının ön kısmında hafif açılmalar olan ressamın çatık ve kavisli kaşları, kısık ve koyu renkli gözleri, ince dudakları ve hafif belirgin olan bıyıkları dikkat çeken yüz özelliklerindedir. Koyu kahve alacalı bir fon önünde duran ressamın yüzü izleyiciye bakmaktadır. Resmin sağında kalan fondaki grimsi mavi boya lekesel olarak kullanılmıştır. Üzerine giydiği lacivert yakalı kiremit rengi ceketini resmin alt kısımlarına doğru silikleştirmiştir. Boyun kısmında beyaz kazağının yakası ceketin dışına taşmıştır. Resmin sağ alt köşesinde ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Resmin geneline hâkim olan lekesel fırça kullanımı toprak renklerini harmanlarken doğal bir etkinin oluşmasına neden olmuştur. Fırça izlerinin belirgin oluşu resimde fazla detaya inilmediğini göstermektedir. “Boya dokusunu etkili şekilde kullanmıştır. Alın bölgesinde ve kıyafetindeki kalın boya katmanları ile ritim ve titreşimi yakalayabilmiştir. Biçimsel özelliklerin dışında resim yapma sırasındaki ciddi ifadesini de resme yansıtmıştır” (Dönmez, 2009). Saçtaki dalgalı görünüm ve kıyafetteki kıvrımlar resme hareketlilik kazandırmıştır. Işığı resmin sağ üstünden alan ressam yüzünde ışığın etkisini olabildiğince belli etmiştir. Karanlık fonda aydınlık kalan yüz bölgesi koyu açık zıtlığının etkisiyle resmin odak noktası olmuştur. Rembradt'ın Barok resimlerinde görülen etki İsmail'in bu otoportresinde de söz konusudur. Koyu zeminle bağdaşık renkteki kıyafetin arasından parlayan beyaz yaka ve yüze vuran ilahi ışıkla koyu fonda ön plana çıkmış yüz iki ressamın ortak

özelliğidir. Fakat İsmail bunu her eserinde uygulamamıştır. “Namık İsmail, burada yine diğer otoportrelerinde olduğu gibi fakat bu kez hastalıktan yeni kalkmış bir biçimde izleyiciye doğru bakmaktadır. Empresyonist etkili bu portrede, ressamın yaşadıklarından ötürü duyduğu üzüntü, savaşın verdiği yorgunluk, karamsarlık yüzündeki ifadeden anlaşılmaktadır” (Çermikli, 2009). Bu otoportresinde birbirine yakın renkleri kullanarak ahenkli bir hava oluşturmuştur. Modelin konumu tuval yüzeyinin solunda kaldığından ve sağ kısımda boşluk olmasından dolayı bir dengesizliğin yaşamasına neden olmuştur.

**Yorum:**

Hastalıktan yeni kalkmış görüntüsünü resmeden ressam, yüzünde ve bedeninde bitkin ve solgun ifadeyi iyi bir şekilde verebilmiştir. Hastalığın yanısıra savaşın psikolojik etkileri, yaşadıklarının hüznü yüzünden anlaşılmaktadır. Ressam kullandığı kasvetli renklerle de bunu hissettirmektedir. Ten rengindeki ölü tonlar sayesinde soluk görünüm elde edilmiştir. Bu görüntüyü zayıflamış yüz hatlarıyla da destekleyen ressam gözleriyle adeta derin derin konuşmaktadır. Dramatik anlatımın resmin geneline yayıldığı görülmektedir.

**Yargı:**

Barok görümlü bu portrede İzlenimci unsurlar görmek mümkündür. Çabuk fırça hareketleri izlenimci havanın en büyük nedenidir. Toprak tonlarının kullanılması, resimde kasvetli havanın hissedilmesine neden olduğundan olumsuz bir duruma neden oluşturmuştur. Teknik olarak başarılı bir çalışmadır.



#### 4.11.2. Mediha Hanım Portresi

Görsel 49: Namık İsmail- Mediha Hanım Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Mukavva üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 45 x 36 cm

**Bulunduğu Yer:** İzmir Resim ve Heykel Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** 1920

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Bu portre eserdeki model ressamın eşi Mediha Hanım'dır. Cepheden resmedilmiş olan bu büst portrede fon olarak yeşilimsi sarı rengin alacalı bir şekilde tonlamaları kullanılmıştır. Modeli resmin tam ortasına yerleştirmiş ve modeli resmi kaplayacak şekilde resmetmiştir. Üzerinde yaka kısmı açık siyah bir bluz olan modelin, boyun kısmındaki kemikli yapı oldukça belli edilmiştir. Siyah küt saçları olan Mediha Hanım'ın uzun yüz yapısı dikkat çekicidir. Uzun burun, ince siyah kaş, baygın gözler, geniş alın yapısı ve sivri çene yüzü tamamlayan detaylardır. Bu eserle ilgili Gülce Çermikli şu betimlemeyi yapmıştır; "Mediha Hanım bu portresinde kısa küt saçları, açık yakalı elbisesi ile cepheden resmedilmiştir. Hızlı fırça darbeleri ile yapılmış, sarımsı yeşilimsi, açık tonların hâkim olduğu bir fon kullanılmıştır. Mediha Hanım'ın diğer portrelerinden oldukça farklıdır, yüzünde oldukça mutsuz, kederli bir ifade vardır" (Çermikli, 2009).

**Çözümleme:**

Hızlı fırça darbelerinin kullanımı sayesinde resimde hareketlilik oluşmuştur. Işığı resmin sağından alan modelin yüzünde gölgelendirmeye fazla girilmemiştir. Eşit bir biçimde ışık dağıtılmaya çalışılmıştır. Fonda kullanılan renklerin yüzde yer yer görülmesi bu rengin resme yayılmasını ve dengeli kullanımını sağlamıştır. Model tuval yüzeyinin büyük bölümünü kaplamıştır. Fakat geride kalan boşluğun bu nedenle daha az kullanılması ve herhangi bir mekânsal öge bulunmaması resimdeki dengeyi sağlamıştır. Kıyafetteki siyah renk ile saç ve gözlerdeki siyahlık birbirini desteklemiştir.

**Yorum:**

Mediha Hanım'ı sıklıkla resmeden ressamın bu portresi diğer Mediha Hanım portrelerinden farklıdır. Mediha Hanım'ın mutsuz, ağlamaklı ve hüzünlü görünümü belki de aralarındaki gerginliği sembolize etmektedir. Mediha Hanım'ın diğer portrelerindeki enerjik, neşeli tavrının olmayışı izleyiciyi şaşırtmaktadır. Gülce Çermikli bu ifadeyi güçlendirecek şu yorumda bulunmuştur; "Sanatçı Mediha Hanım'ı üzüntülü, beklide yeni ağladığı için kızarmış gözlerle, hatta küskün diyebileceğimiz bir anlatımla resmetmiştir. Modelin gençliğiyle çelişen kederli durumu seyirciyi derinden etkilemektedir." (Çermikli, 2009). Namık İsmail kullanmak istediği bu dramatik anlatımı güçlendirmek için Mediha Hanım'ın yüzünde deformasyona giderek onun yüzünü daha da zayıf ve uzun göstermiştir. Cumhuriyetin ilanından önce yapılmış olan bu eser cumhuriyete hazırlık, bir destek niteliğindedir. Çağdaş bir görüntü çizmek isteyen ressam eşi Mediha Hanım'ı Oryantalist kıyafetler dışında, modern saç kesimiyle ve giyimiyle ele almıştır. Yüzünde kadınsılıktan uzak, sade bir ifade bulunurken bedeninde kadınsı özellikleri kullanmaktan çekinmemiş ve bu da ressamın düşünce olarak ikilem yaşadığını göstermektedir.

**Yargı:**

Namık İsmail bu portrede deformasyona gitmiş ve duyguyu hem yüzde hem de renklerde anlatmaya çalışmıştır. Bu sebeple kesin olarak Dışavurumcu bir eser olduğu söylenebilir. Dönemindeki resamlara göre modern ve yenilikçi düşünen ressam, bu eserinde de fikirsel olarak zamanının ötesine gidebilmiştir. Rahat fırça kullanımının verdiği özgürlükle akıcı bir üslup oluşturan ressamın bu portresi oldukça özgün, modern ve değerli bir eserdir.

### 4.11.3. Ahmet Haşim Portresi

Görsel 50: Namık İsmail- Şair Ahmet Haşim Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Kâğıt üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 70x50 cm

**Bulunduğu Yer:** Meray Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** Bilinmiyor

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Namık İsmail, müdürlük yaptığı okulda estetik dersleri veren şair Ahmet Haşim'in bu portresini yapmıştır. Eserdeki iki portre de Haşim'e aittir. Haşim kendini çirkin görmekte ve kel başı ile ilgili sürekli eleştirilerde bulunmaktadır (Yörükler, 2016). Resimde iki büst portre birbirine ters şekilde izleyiciye sunulmuştur ve iki portre de cepheden resmedilmiştir. Üstteki portrede gerçek Ahmet Haşim görülmekteyken, alttaki portrede Haşim'in hayali bir yansıması görülmektedir. Üstteki portre daha yaşlıyken, alttaki portre daha gençtir. Fon olarak sarımtırak kahverengi kullanan ressam modeli bir mekâna koymamış adeta uzay boşluğunda bırakmıştır. Üstteki portrede modelin en belirgin özelliği üstten açılmış saçlarıdır. Yaşadığı dönemde popüler olan Hitler bıyığı, Haşim'in derin bakan gözleri, uzun burnu ve geniş alın yapısı dikkat çekmektedir. İçine giydiği beyaz, hâkim yaka gömlek ve üzerindeki koyu renkli ceket alttaki modelin yüzünde son bulmuştur. Altteki ters modelde ise sadece baş kısmı görünmektedir. Çatık kaşlı, keskin bakışlı bu modelinde saçlarının ön kısmı dökülmüştür.

**Çözümleme:**

Üstteki portre ışığı hafif solundan ve cepheden alırken, alttaki model ışığı tamamen solundan almıştır. Fakat üstteki portrede gölge değeri az kullanılırken, alttaki portrede gölge daha baskın kullanılmıştır. Altteki portrenin çok az bir kısmı görünürken, üstteki portrenin ceket kısmına kadar görünmesi ve düz durması bu portrenin baskın olmasını sağlamış ve resmin odak noktası bu portrenin yüz kısmı olmuştur. Resmin etrafındaki serbest fırça kullanımı resme hareketlilik kazandırmıştır. Genellikle toprak tonlarının kullanıldığı eserde renkler birbiriyle uyumlu ve rengin derecelendirmesi fazladır. Ressamın bu eseri döneminde üretilen eserlerle ve kendi eserleriyle kıyaslandığında oldukça farklı, modern ve alegorik bir çalışmadır.

Seda Yörükler bir makalesinde eser hakkında şunları söylemiştir;

“Ahmet Haşim’in şiirinde alegorik bir ifadeyle karşımıza çıkan ‘çirkin baş’, arkadaşı Namık İsmail tarafından şairin kendine yönelik bu takıntısına gönderme yaparak resimlenmiş ve işte tam da bu noktada ressam metaforik bir unsura başvurmuştur: Ayna. Özseviciliğin göstergesi ayna, İsmail’in yapıtında Haşim’i ve esasen onun başını, bir kez daha resim düzleminde işaretleme görevi üstlenir. Portrelerinde karakterlerin psikolojisini öne çıkararak Namık İsmail’in, Ahmet Haşim’in portresinde böyle simgesel bir dış unsura başvurusu, sanatçının Haşim’e bakışındaki sembolizmi ortaya koyar. Ressam, şairi iyi tanımaktadır” (Yörükler, 2016).

#### **Yorum:**

İzleyiciyi hayrete düşüren bu eser, yapısal olarak tuhaf bir resimdir. Bu ilginç fikri bir metafor halinde izleyiciye sunan ressam, Haşim’in yakındığı kelliğe bir gönderme yapmaktadır. Üstteki portrenin görüntüsü daha ılıman, sevecen bir yapıdayken, alttaki portrenin görüntüsü ürpertici, gergin ve huzursuz bir hissiyat yaratmaktadır. Resimde görülen iki Haşim’den hangisinin gerçek olduğu ressamın izleyicide uyandırmak istediği bir meraktır. Bu durumu Haşim’in şiir tarzına benzetmiş olabilir. Ressamın amacı belki de Haşim’in aslında olduğu görüntüsüyle, iç dünyasındaki görüntüsü arasındaki tezatlığı gündeme getirmektir.

#### **Yargı:**

Oldukça sıra dışı olan bu eser, fazla yenilikçi, özgün ve garip bir eserdir. Dramatik etkinin verilmesi amaçlanan bu eserde ressam kesinlikle anlatımcı sanat kuramını benimsemiştir. Öyle ki alttaki portre tamamen biçimsel bozulmaya uğramış metaforik bir portredir. Namık İsmail’in çağının ötesinde bir ressam olduğunu gösteren bu eser günümüzde bile dikkat çekici özelliğini ve değerini korumaktadır. Hem resmettiği kişinin ünlü bir şair olması hem de kafa karışıklığına neden olan bir eser olması resme duyulan dikkati arttırmaktadır.

#### 4.12. Şeref Akdik (1899-1972)

Zamanının usta hattatı Kâmil Akdik 'in oğlu olan ressam, babasının etkisiyle resim sanatına yönelmiştir. 1925'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitimini bitiren ressam, çalışmalarını Paris Juan Akademisi'nde devam ettirmiştir. Halkla sanatı birleştirmenin öncülüğünü yapan Müstakil Ressamlar Birliği'nin kurucularındandır (Tansuğ, 2003).

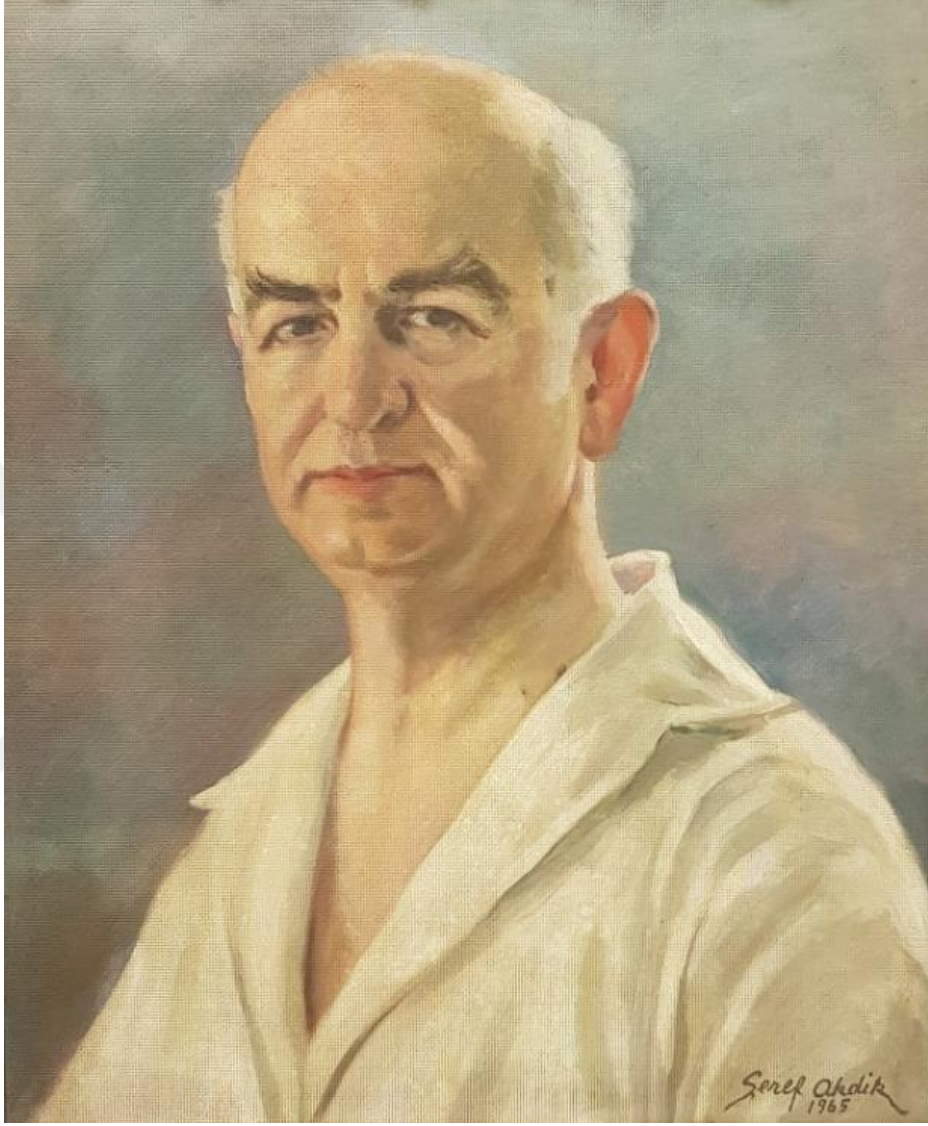
Paris'te Albert Laurens atölyesinde 1928 yılına kadar çalışmalarına devam etmiştir. Sonrasında yurda dönerek çeşitli kurumlarda eğitim vermiştir. Aynı zamanda Güzel Sanatlar Birliği bünyesinde düzenlenen Ankara devlet sergilerine katıldığı gibi, kişisel sergiler de açmıştır. Daha sonraki yıllarda İstanbul'da farklı liselerde öğretmenlik yapmış ve 1951'de de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne atanmıştır. On üç yıl burada çalıştıktan sonra emekli olmuştur. Resim çalışmalarına 1950'de Moda'da ki kendi atölyesinde devam etmiştir. 1972'de vefat etmiştir (Orman).

Şeref Akdik' in portre eser verirken dikkat ettiği en önemli husus, Empresyonist ya da Ekspresyonist değerlerle değil de Realist, kişinin sabit olan görüntüsüdür. Realist bir ressam olarak Akdik, resimde doğal ışık aramamıştır. Kişiyi en gerçekçi gösterecek açıyı ve ışığı ayarlamıştır. Portrede yapay ışık tercih etmesinin bir başka nedeni de ressama uzun süre çalışma imkânı vermesi ve modelde herhangi bir değişiklik olmamasını sağlamasıdır. Modelin bulunduğu ortam bile bunu destekler niteliktedir. Modeli ve ortamı kurgulayıp, portreye ve mekâna hemen hemen eşit ağırlık verip çalışmıştır. Bu şekilde sabit ortamda çalışmak modeli gerçekçi resmetmesine yardımcı olmuştur. Resimlerinde modeli zaman zaman bulunduğu ortamda resmetmiş ve figüre önem verdiği gibi mekânın ayrıntılarına da girmiştir. Bazı eserlerindeki mekânlarda kişinin geçmişini ve yaşantısını da ifade edebilen dekoratif öğeler kullanmıştır ancak bu öğeleri sembolik anlam taşıması kaygısıyla kullanmamıştır. Osman Altıntaş, Akdik 'in genel sanat anlayışıyla ilgili şunları ifade etmektedir;

“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. Portrelerinde belirtmek istediği modelin geçmiş yaşantısının özetlenmiş bir kesitidir” (Altıntaş, 1988).

#### 4.12.1. Otoportre

**Görsel 51:** Şeref Kâmil Akdik- Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 55x45 cm

**Bulunduğu Yer:** Meray Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1965



**Eser Analizi:****Betimleme:**

Ressam Şeref Akdik, bu portre eserinde kendini resmetmiştir. Resmin merkezinde ressam bulunmaktadır ve tuval yüzeyinin büyük kısmını kaplamaktadır. Ellili yaşlarında görünen Akdik, kendini resmederken gerçekliği elden bırakmamış ve yüzünde yaşlılık emarelerini de betimlemiştir. Saçları beyazlamış ve cildinde yaşının getirdiği yorgunluk belli edilmiştir. Yapay ışık kullanıldığı çok net belli olan bu resimde iki ışık kaynağı bulunmaktadır. Biri modelin sağ ön tarafında, diğer ışık kaynağı ise modelin arka üst kısmındadır. Bu modelin sol üstüne vuran ışıktan ve yüzünün sol tarafının karanlıkta kalmasından anlaşılmaktadır. Resimde sarı tonlar hakimken, fonda puslu ve alacalı bir gri görünmektedir. Resim portre kadrajı olarak ele alındığında diyagonal duruşa sahiptir. Ressamın yüzü izleyene, vücudu ise resmin soluna bakmaktadır. Kaşları oldukça gür ve siyah, gözleri ise yorgun bir görünüme sahiptir. Üzerine giydiği gömlek açık renkli rahat bir gömlektir.

**Çözümleme:**

İncelenen bu eserde resmin odak noktası ressamın bakışlarıdır. Bu durum ressamla göz göze gelinmesine neden olup resimle direk bir ilişki kurulmasını sağlamaktadır. Puslu gri olan fondaki kızıl alacalıklar resme sıcak bir etki katmıştır. Boya kullanımı ise dengeli bir yapıdadır. Fazla koyu renk kullanımı olmadığından resmin kasvetli bir görüntüsü yoktur. Ustaca kullanılmış ışık, gölge tekniği ve sarı rengin oldukça fazla tonunun kullanılması portreye gerçekçi bir hava kazandırmıştır. Sarı ve beyaz renkler resmin bütününde hâkim olduğu için resmin sakin bir havası vardır. Resmin portre kısmında dar fırça hareketleri kullanılırken, resmin genelinde geniş fırça hareketleri kullanılmıştır. Bu sebeple portre gerçekçi, mekân ise detaydan uzak bir boşluk olarak nitelendirilebilir. Ressamın Realist çalışma tekniği diğer eserlerinde görüldüğü gibi burada da hakimdir. Realizmin getirdiği disiplin ve düzenin yansımalarını renk, ışık, gölge, kadraj kullanımında görülmek mümkündür. Demirbulak, ressamın

otoportreleriyle ilgili Şu görüşleri belirtmiştir; ‘‘Teknik donanımın, ifadeci yaklaşımın önüne geçmesine izin vermeyen serbest fırçası ile oluşturduğu, sakin, kendisi ve çevresiyle barıŐık ancak disiplini de elden bırakmayan bir sanatçının görüntüsüdür... Yumuşak gölgelerle verdiği yaşlılık izleri yılların yüzüne kazandırdığı zenginliği, izleyiciye zorlanmadan aktarmaktadır’’ (Demirbulak, 2007).

**Yorum:**

Bu resme bakarken ressamın kendini olduğu gibi resmetme isteği hissedilmektedir. Bu gerçekçi etkiyi verirken kullandığı renkler oldukça yumuŐaktır. zerindeki açık renkli ve rahat görünümlü giysi, atölyesinde çalışırken kendini rahat hissettiği bir kıyafeti olabilir. Ressamın yüz bölgesi incelendiğinde, onunla göz göze geliyor olmak aradaki etkileşimi arttırmaktadır. Gözlerine dikkatlice bakıldığında ŐıŐmiŐ göz torbaları ve aşağı düşen göz kapakları belki de ressamın ellili yaŐları çoktan geçtiğini söylemektedir. Doğal ışık yerine yapay ışık kullanmış olan ressam renk açısından gerçekçiliği azaltmıŐtır ama eseri bitirme açısından zaman kazanmasına yardımcı olmuştur.

**Yargı:**

Bu otoportre oldukça gerçekçi bir eserdir. Yansıtmacı sanat kuramını benimseyen ressam bu kurallar çerçevesinde akademik bir üslupla resmini tamamlamıştır. Otoportre olduğu için özgün bir eserdir ama teknik olarak incelendiğinde sıradan kalmaktadır.

#### 4.12.2. Aktör Cemal Erel Portresi

Görsel 52: Şeref Kâmil Akdik- Aktör Cemal Erel Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 65x49 cm

**Bulunduğu Yer:** Meray Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1933

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Kahverenginin tonlarının kullanıldığı 1933 tarihli bu portrede zamanın aktörlerinden olan Cemal Erel resmedilmiştir. Resmin merkezinde model bulunmaktadır. Ellili yaşlarında görünen model şık giyimli bir beyefendi olarak betimlenmiştir. Üzerinde kahverengi takım elbise bulunan Erel, kravat, gömlek ve mendille bu şık havayı yakalamıştır. Resmin genel yapısına bakıldığında, kahverengi takımla uyumlu kahverengi fon bulunmaktadır. Yüz hatlarını incelendiğinde torbalı gözler Erel'in yorgun olduğunu gözler önüne sermektedir. Dönemin modasına uygun bıyığı, dudağının üstünü örtmektedir. Ressam diyagonal duruşla modeli konumlandırmıştır. Modelin yüzü izleyene dönüktür. Vücudu ise resmin hafif soluna bakmaktadır. Eserin yüzeyinde zamanla oluşan çatlak ve kabartılar, kalın boya kullanımından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Resmin sağ alt köşesinde ressama ait imza ve tarih yer almaktadır.

**Çözümleme:**

Modelin görünümünde bir değişiklik yaşanmaması için yapay ışık altında çalışıldığı düşünülen bu eser, oldukça gerçekçi bir çalışmadır. Resme bakıldığında model ile göz göze gelinmektedir. Bu durum izleyiciyle model arasındaki etkileşimi arttırmaktadır. Koyu tonların arasında kalmış açık tonlardaki yüz, resimde zıtlık yaşanmasına neden olmaktadır. Bu sebeple portre çalışmasında odak noktası modelin yüzüdür. Ancak yaşanan bu zıtlık, yüzdeki ten tonlarının ve resmin geri kalanındaki kahverenginin monokrom olarak kullanılması renk olarak dengenin sağlanmasına neden olmuştur. Bu sebeple ressam, resimde farklı renkler kullanmaktan kaçınmıştır. Kahve tonlarının kullanıldığı bu resim, Barok dönem esintileri taşımaktadır. Rembrandt eserleri gibi koyu tonların arasında usta ışık kullanımıyla parlamış yüz, bu hissiyatı vermektedir.

Nilüfer Dönmez bu konu hakkında şunları söylemiştir;

“Şeref Akdik portrelerinde kimi zaman mekân ögesini kimi zaman ise mekânı siyaha yakın bir tonla ele alarak açık-koyu farkı yaratır. Bu koyuluğun herhangi bir sembolik yönü yoktur ve keyfidir. Barok döneminin açık-koyu farklarını sadece hatırlatır. Bu da ressamın birçok sanat anlayışını aynı yüzeyde topladığı ortalama sanat anlayışının göstergesidir” (Dönmez, 2009).

Bu eser ressamın diğer eserleriyle karşılaştırıldığında, gerçekçi etkiyi verme çabası ve resmin monokrom bir havada gitmesi diğer eserleriyle benzerlik gösteren noktalar. Bu sebeple bir yenilenme durumu olmamıştır.

#### **Yorum:**

Bu esere bakarken toprak tonlarının hakimiyeti izleyicinin esere sıcaklık duymasına neden olmaktadır. Şık giyimli biri olan Erel, model olduğu bu eserde kendini yansıtan tarzda giyinmiştir. Genel olarak ağırbaşlı bir mizacı varmış gibi görünen modelin böyle görünmesine, giyimi ve kullanılan renkler neden olmuştur. Hafif yana eğik başı ve alıcıya direk bakan gözleri otoriter görünümünü desteklemektedir. Sipariş üzerine çalışılan bir eser olabilir. Bu düşüncenin sebebi ise ressamın hiçbir aksiyona girişmeden, dengeli ve düzenli bir şekilde resmi yapıp bitirmesi, farklılıktan uzak durmasıdır. Bu da resmi sıkıcı bir hale getirmiştir.

#### **Yargı:**

Genel olarak Barok havasında olan eser yansıtmacı sanat kuramını benimsemiştir. Akdik, diğer portrelerinde olduğu gibi bu portresinde de gerçekçilikten uzak durmamıştır. Modelin dönemin ünlü aktörlerinden biri olması, resmin değerini yapıldığı zamandan itibaren arttırmıştır. Fakat genel olarak sıkıcı bir eserdir.

### 4.12.3. Nazlı Ecevit Portresi

Görsel 53: Şeref Kâmil Akdik- Nazlı Ecevit Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 100x80 cm

**Bulunduğu Yer:** Ahu- Can Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1932

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Şeref Akdik 'in bu eserinde yer alan model ressam Nazlı Ecevit'tir. Ecevit Türkiye'deki ilk kadın ressamlardan biridir. Aynı zamanda eski Başbakan olan Bülent Ecevit'in de annesidir (Doğanay, 2014). Ressam arkada düz zemin kullanmak yerine, modeli bulunduğu ortamda resmetmiştir. Arkadaki dolap ve vazoda içindeki çiçekler ev havasını yansıtmaktadır. Ecevit siyah giysileriyle ve elindeki eldivenleriyle oldukça sade ve şıktır. Otuzlu yaşlarında görünen model zayıf ve siyah saçlıdır. Ressam modelin saçlarında ayrıntıya girmemiştir. Kaşları kavisli, dudakları ise hafif rujlu gibidir. Model diyagonal duruşta ve eli belinde poz verir şekilde resmedilmiştir. Tam portre ve yarım portre arasında bir kadrajdadır. Yüzü alıcıya bedeni ise resmin soluna bakmaktadır. Bakışları ise alıcıyla direk temas halindedir.

**Çözümleme:**

Resmin odak noktası modelin yüzüdür. Yüz bölgesi ve hemen yanında duran vazodaki beyaz güller dikkat çekmektedir. Açık renkler resimde azınlıkta olduğundan yüz, güller ve eller, ilk bakılan yerlerdir. Modelin yüzünün hemen yanında duran vazoda ve içindeki beyaz güller renk olarak birbirlerini desteklemektedir. Geriye kalan koyu renkler ise resmin geneline hakimdir. Başta siyah kıyafetler olmak üzere, arkadaki kahverengi dolap ve oturulan alan koyu renklerle resmedilmiştir. Model resmin sağ tarafında yer almaktadır. Bu durum geride kalan alanın boş bırakılmaması ve dolapla doldurulması sayesinde dengesizliğe neden olmamıştır. Bu da kompozisyonun dengeli bir şekilde oluşturulduğunu göstermektedir. Arkadaki dolap resme şekliyle ötürü kübik bir hava katsa da resim aslında Akdik 'in diğer resimlerinde olduğu gibi gerçekçidir. Nilüfer Dönmez bu konu hakkında şunları ifade etmiştir;

“Mekâna önem veren Şeref Akdik portrelerin arka planına yerleştirdiği kitap ve natüromort elemanlarına herhangi bir sembolik anlam yükleme gereği duymaz. Bu kitaplar sadece derinlik ve hareket kaygısını taşır. Namık İsmail de benzer bir sistemle portrelerine kitap gibi elemanlar

yerleştirir ama bunu yaparken dönemin değişen kadın imajını göstermeye çalışır. Şeref Akdik'in bu yönde bir kaygısı yok gibi görünür zira resimde bu kavramı vurgulamamıştır. Sonuç olarak mekânda kullandığı elemanlar dekor olmanın ötesine geçememiştir” (Dönmez, 2009).

Modelin yüzündeki düşünceli bakışlar çok net görülmektedir. Saçlarda herhangi bir ayrıntıya girilmemesi, saçın kask gibi görünmesine sebep olmuştur. Siyah bluza düşen ışıklar, resme hareketlilik katmıştır. Elindeki yüzüğü resmin yapıldığı yıllarda evli olduğunun işaretidir. Ressamın bu portresi diğer resimleriyle kıyaslandığında renk çeşitliliğinin daha fazla olduğu görülmektedir.

### **Yorum:**

Modelin üzerindeki siyah giysiler, saçlarının siyahlığı, kaş ve gözdeki siyahlıklar disiplinli biriymiş hissiyatını vermektedir. Modelin düşünceli bir görüntüsü vardır. Bu görüntünün sebebi donuk bakış ve yüzdeki anatomik yapıdır. Ressam modeli belli bir kurgu içinde oturttuğu düşünülebilir. Modelin eline bir eldiven vermiş ve diğer elini de beline koymasını söylemiş gibi görünmektedir. Kurgu içerisinde oturan model, elinde tuttuğu eldivenlerle modern kimliğine dair bir gönderme yapıyor gibidir.

### **Yargı:**

Bu eser Şeref Akdik 'in başyapıtlarından biridir. Eserin tanınırlığının fazla olması, resmin değerini de arttırmaktadır. Bunun sebebi de kendi gibi bir ressamı resmetmesidir. Aynı zamanda oldukça özgün bir eserdir. Resmin geneline bakıldığında gerçekçi olarak nitelendirilebilir. Bu portre çalışmasında hem yansıtmacı sanat kuramı hem de biçimsel sanat kuramı benimsenmiştir. Renk kullanımının fazla olduğu bu eser göze hoş görünmektedir. Teknik ve üslup olarak oldukça başarılı bir çalışmadır.



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

Tam adıyla Cemal Sait Tollu, beş çocuklu bir ailede İstanbul'da dünyaya gelir. Mühendis Sait Bey'in ilk çocuğu olan Tollu I. Dünya Savaşı zamanında babasının işi vesilesiyle Şam'a taşınmışlardır. Küçük yaştan itibaren resme olan merakı, Güzel Sanatlar Akademi'sinde okumasını sağlamıştır. Eğitim süreci savaş yıllarına denk geldiğinden okulu kapanmıştır. Tollu, İzmir'e gönderilecek olan ilk süvari teğmenler arasına girerek Kurtuluş Savaşı'na katılmıştır. 1925-1926 ders yılı başında Akademideki eğitimini bitirmiş sonrasında Elazığ'da resim öğretmenliği yapmıştır (Çelebi, 2013).

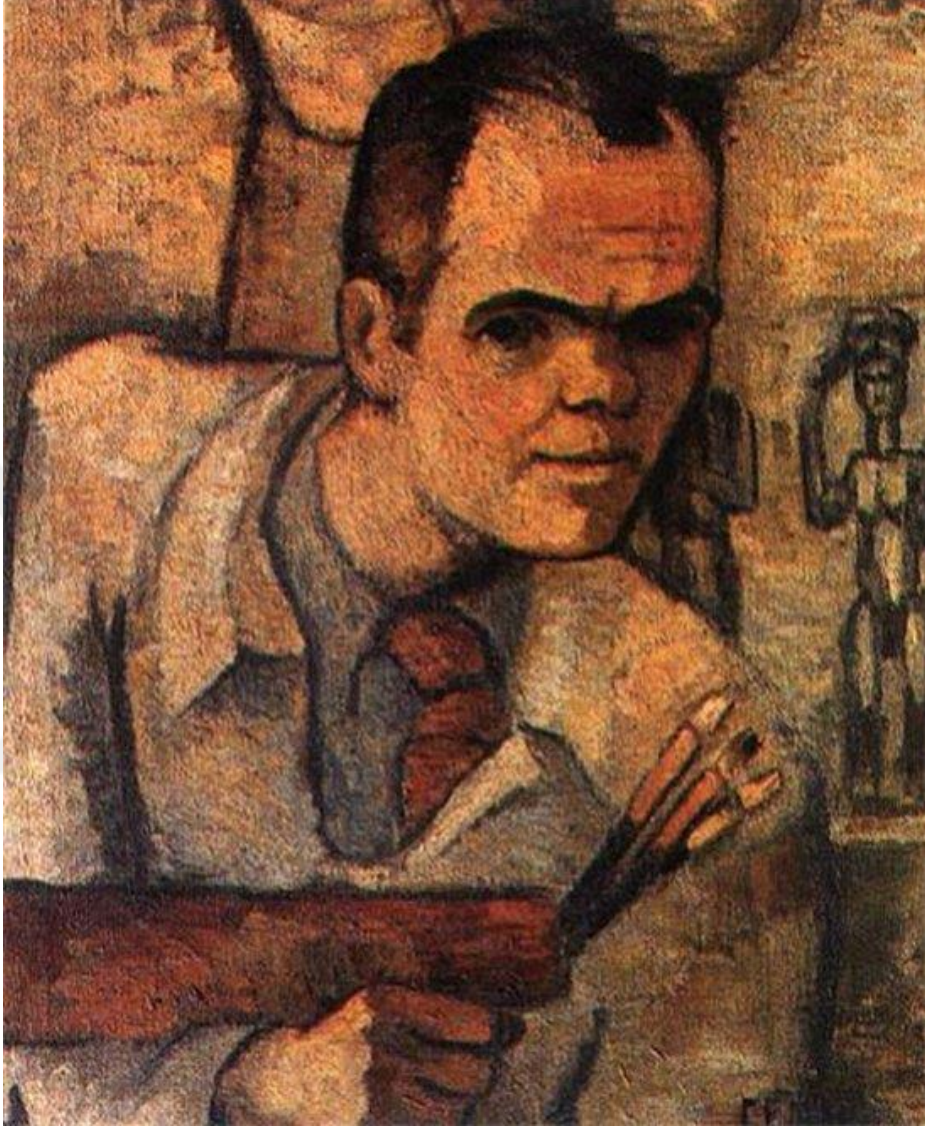
Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı'nın atölyesinden mezun olmuştur. Almanya ve Fransa'daki atölyelerde çalışmıştır. D Grubu kurucu üyeleri arasında yer alan Cemal Tollu, figür ve kompozisyon resimleriyle bilinmektedir (Demirbulak, 2007). Eserlerinde kütle bütünlüğüne çizgi ve hacimsel yapı sağlamlığına ve valöre dikkat etmiştir. D Grubu'na katılmasıyla sanatsal anlamda toplumu bilinçlendirmek amacıyla hem resim yapmış hem de sanatsal yazılar kaleme almıştır (Çelebi, 2013).

Tollu doğa çıkışlı kübizm anlayışına da yatkındır. Yoğun deformasyon kullandığı portreleri bulunmaktadır. Hacimsel kaygılar taşımayan ressamın portrelerinde dramatik etki söz konusu değildir. Resimlerinde renkten ziyade biçim kaygılarının ağır basması, ressamın genel tavrıyla ilgilidir (Dönmez, 2009). Eserlerinde kahverengi, mavi, sarı ve beyaz renk tonlarının yoğun kullanıldığı görülmektedir. Sıklıkla kullanılan toprak rengi, kırsal kesimde yaşayan, toprakla uğraşan insanların hayatlarını resmettiği eserlerinde göze çarpmaktadır (Kalmaz, 2018).

1935 yılından sonra müdür yardımcısı olarak görev yaptığı Ankara Arkeoloji Müzesi'nde eskiden beri meraklı olduğu antik çağ eserleriyle yakın ilişki kurmuştur. Anadolu kökenli Eti sanatının heykellerini, kabartmalarını, genel olarak üslûbunu tablolarında kullanmıştır (Demirbulak, 2007). Cemal Tollu'nun resimdeki yapısal sağlamlığın temeli de Anadolu Eti sanatıyla bağlantılıdır. Onun resimlerini süsleyen etnik detaylar, taş üstüne oyulmuş Eti tanrılarının duruşlarına benzemektedir.

#### 4.13.1. Otoportre

Görsel 54: Cemal Tollu- Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 72,5x54 cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Devlet Resim ve heykel Müzesi Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1933

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Tollu, bu yarım boy otoportresinde kendini diyagonal duruşta resmetmiştir. Yüzüyle resmin sağına doru yönelmiş olan ressamın gözleri alıcıyla temas halindedir. Kontur ve çizgisellik resmin genelinde hakimdir. Elinde tahta palet ve üç tane fırça tutmaktadır. Üzerinde açık renkli bir atölye önlüğü giyen ressam içine mavi gömlek giymiş ve paletiyle aynı renk kravat takmıştır. Öne eğik duruşundan dolayı resmin solunda kalan omzu yukarıda, diğeri ise aşağıdadır. Saçlarının bir kısmı açılmış olan ressamın kalın ve uzun kaşları, ufak burnu, kalın dudakları ve siyah gözleri yüzün detaylarını tamamlayan özelliklerindedir. Fonda resmin geneliyle uyumlu sıcak kahve ve griler kullanan ressam, fonu geometrik parçalara ayırarak resmederken resmin sağında etnik figürlere de yer vermiştir.

**Çözümleme:**

Öne hafif eğik duran ressamın yüzü resmin odak noktasıdır. Remin geneline eşit olarak yayılmış olan toprak tonları oldukça uyumlu görünmektedir. Fondaki geometrik formlar ve bedendeki abartılı biçim bozuklukları birbirini desteklemektedir. Geometrik çizgilerin kullanılmasıyla ressamın arkasındaki boşluk dengelenmiş ve bu çizgiler resme hareketlilik kazandırmıştır. Işığı remın solundan alan ressamın sağ tarafı gölgede kalmıştır. Fakat açık ve koyu değerlerin birbirine yakın olması ve resmin genelinde birbirine yakın renk ve tonların kullanılması resmi durağanlaştırmıştır. Tuval yüzeyinin büyük bir kısmını ressam kaplamaktadır. Yaptığı bu otoportre çalışması onu yenilikçi ve özgün bir ressam haline getirmiştir. Kübizmi kendince yorumlayan ressam heykeli andıran etnik figürlerdeki biçimsellikle, fondaki geometrik desenlerin uyumunu eserlerin çoğunda kullanmıştır. Pınar Partanz'ın anlatımına göre; "Cemal Tollu, Lhote ve Leger'den aldığı eğitimin etkisiyle konstrüktivist bir sanat anlayışına yöneldi. Bu hacimsel olarak ele aldığı figürlerde görülür. Aynı zamanda

Anadolu Hitit Sanatının kurt öğelerini sanat anlayışıyla özdeşleştirdiği bilinmektedir” (Partanaz, 2007).

**Yorum:**

Sıcak renk kullanımı sayesinde samimi bir hava yakalamış ve karakteristik özelliklerini bu eserinde izleyiciye sunmuştur. Üzerindeki atölye önlüğü, elindeki palet ve fırçalarla ressam kimliğini ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Ayrıca elinde tuttuğu fırçaların yönünün etnik heykelleri gösteriyor olması onun geçmiş kültürlerle duyduğu ilgiyi de sembolize etmektedir. Eserde imza bulunmasa da özgün tarzı ve karakteristik yüz özellikleri sayesinde bu kişinin Cemal Tollu olduğu anlaşılmaktadır. Sıcak renk tonlarının kullanılması ve ressamın alıcıyla göz teması halinde olması resme olan algıyı pozitif yapmakta ve etkileşimi kuvvetlendirmektedir.

**Yargı:**

Kendi karakter yapısını, mesleğine dair ipuçlarını ve sevdiği şeyleri resmeden ressam farklı ve özgün tarzıyla akıllarda kalan bir üslup oluşturmuştur. Kübist üslubu kendince yorumlayan ressam, etkilendiği bu akımın Türk temsilcilerinden biri olmuştur. Bu otoportresiyle biçimci sanat kuramını ve anlatımcı sanat kuramını benimsemiştir. Oldukça özgün ve farklı bir eser olması çalışmanın değerini arttırmaktadır.

#### 4.13.2. Küçük Balerin

Görsel 55: Cemal Tollu- Küçük Balerin



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 65x54 cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** 1935

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Bu eser tam boy portre olarak yapılmış genç yaşta bir balerin kızının resmidir. Modelin duruşu resmin sağına doğrudur. Ahşap kahve zeminde ayakları hafif aralıklı duran model, duvar da asılı olan Degas röprodüksiyonu önünde ayakta durmaktadır. Röprodüksiyonda Degas'ın klasik balerin figürlerinden ikisi görünmektedir ve üzerinde kırmızı renkte balerin elbisesi vardır. Üzerinde balerinlerin giydiği beyaz renkli etek ve yeşil bir büstiyer vardır. Başında beyaz çiçekli tacı olan modelin koyu renkli saçları uzun ve salıktır. Ayağında beyaz balerin pabucu olan model sağ elini arkasına saklamıştır. Modelin yüzü profilden resmedilmiş ve sadece biçimsel özellikleri verilmiştir. Önünde durduğu duvar alacalı yeşil ve mavili renkleri barındırmaktadır. Resmin sol alt kısmında ressamın imzası ve resmin yapılış tarihi yazmaktadır.

**Çözümleme:**

Lekeseli bir üslupla çalışan ressam az renkle ve bu renkleri birbirine yedirerek resmi tamamlamıştır. Resimde detaya girilmemiş ve sadece biçimsel olarak hatlar belli edilmiştir. Geniş ve rahat fırça kullanımı resmin geneline hakimdir. Kesin ve net çizgiler resmin belli bölgelerinde hâkim olurken, ışığın değdiği yerlerde rengin eriyerek kaynaşması zıt bir görünümün oluşmasına neden olmuştur. Modelin üstündeki yeşil renkle, röprodüksiyondaki elbisenin renginin kırmızı oluşu bir kontrastlık durumu oluşturmuştur. Duvarda kullanılan renklerin alacalı fırça hareketleriyle kabaca belli edilmesi ve ahşap zemindeki dikey çizgiler resme hareketlilik kazandırmıştır. Işığı resmin sağından ve hafif yukarıdan alan modelin arkasına gölgesi düşmüştür. Koyu kontur çizgileri resme Kübist bir hava vermiştir ve bu çalışma Kübizmle İzlenimcilik arasında bir geçiş noktası haline gelmiştir. Diğer çalışmalarına göre bu çalışmanın farkı, Batı kültürüne ait bir görüntüyü resmediyor

oluşudur. Oysaki ressam genellikle resimlerinde etnik motifleri kullanmayı sevmektedir. Özlem Kalmaz, Tollu'nun bu eseri hakkında şu çözümlemeyi yapmıştır;

“Bu resimde Cemal Tollu'nun kübist resmin üslupsal dönem aşamasına yeni başladığı görülmektedir. Resimde dansçı bir kız figürü ve arkasında Degas röprodüksiyonu yer almaktadır. Bu röprodüksiyondan da anlaşılacağı gibi Tollu, bu resimde izlenimci palete yakın görünür. Lekeci bir boya tarzını az renk çeşidiyle kullanılmıştır. Kübist arayışlar ise figür nesneleştirme aşamasına pentür tadında sokularak belirginleşmiştir. Katı ve kesin çizgiler yer yer egemen olmuştur. Figürleri çevreleyen eğri çizgiler ana hareketi vermektedir. Figürün arkasında yer alan röprodüksiyon resim bize mekân duygusunu hissettirir” (Kalmaz, 2018).

#### **Yorum:**

Bu portrede Tollu'nun İzlenimciliği denediği görülmektedir. Alalacele kullanılan fırça, remin hemen bitmesi gerekiyormuş gibi bir hava yaratmıştır. Duvarda asılı olan Degas röprodüksiyonundan da anlaşılacağı gibi İzlenimciliğin etkisinde olduğu açıktır. Genellikle soğuk ve soluk renklerin olması resimde negatif bir etki yaratmıştır. Modelin izleyiciyle temas kurmaması da bu olumsuz etkiyi arttırmıştır.

#### **Yargı:**

İzlenimcilikten etkilenerек yapılmış bu eser bir yandan da Kübizmi çağıran çizgileriyle Tollu'nun geçiş döneminde ürettiği bir eserdir. Degas'ın İzlenimciliğini takip ettiği çok net görülmektedir. Net bir üslubun oluşmaması resimde belirsizliğe neden olduğundan diğer eserleri kadar başarılı değildir. Bu başarısızlığın bir diğer nedeni de taklit bir çalışma olması ve sıradan bir model seçimidir.

### 4.13.3. Kırmızı Elbiseli Kadın

Görsel 56: Cemal Tollu- Kırmızı Elbiseli Kadın Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 65 x 55 cm

**Bulunduğu Yer:** Özel Koleksiyon

**Yapıldığı Tarih:** 1930



**Eser Analizi:****Betimleme:**

Tollu'nun bu portresindeki modelin kim olduğu bilinmemektedir. Modelin bedenini cepheden, başını diyagonal duruşta resmin sağına bakarken resmetmiştir. Işığı baktığı yönden alan model, sol kolunu yanda duran masaya dayamıştır. Yarım boy kadrajında resmedilen bu portrede model avangart koyu yeşil renkli bir perde önünde oturarak resmedilmiştir. Üzerinde kiremit kırmızısı bir elbise olan modelin omuzlarda biten dalgalı saçları vardır. Uzaklara bakmakta olan modelin kemikli burun yapısı, ince kaşları ve dolgun dudakları yüzündeki detayları oluşturmuştur. Modelin hemen arkasında yatay şekilde resmi kesmiş olan koyu yeşil koltuk görünmektedir. Duvar rengi ise ten renginden biraz daha koyudur. Resmin sol üst köşesine ressamın imzası ve resmin tarihi atılmıştır.

**Çözümleme:**

Kırmızı elbise ile koyu yeşil perde ve koltuk rengi birbiriyle zıtlık yaratmıştır. Resim üç plandan oluşmuştur. Ön planda modelin eli, orta planda model, arka planda ise duvar, koltuk ve perde bulunmaktadır. Ressam modeli resmin merkezine yerleştirmiş ve arka planda detaylar işlediği için resimde derinlik hissi oluşmuştur. Oluşturulan bu mekan sayesinde, modelin kapladığı alanın dışında kalan bölge değerlendirilmiş ve bütünlüğün oluşması sağlanmıştır. Kumaş kıvrımları ve arka plandaki çizgisel formlar resme hareketlilik kazandırmıştır. Modelin yüzünün sol tarafı işığı fazla alırken sağ tarafı ise ışık ve gölgeyi daha dengeli almıştır. Portrenin genelinde ufak fırça kullanımı gerçeği etkiyi arttırmıştır fakat elbisenin yapısını vermede kol altındaki anatomik hata yüzünden yeteri kadar başarılı olunamamıştır. Tollu'nun diğer eserlerine göre biraz Barok üsluba yakın görünen bu eser, yine diğer eserlerine kıyasla daha Akademik tarza yakındır. Böylelikle ressamın bu eseri, diğer eserlerinden oldukça farklı olduğu söylenebilir. Fakat yine de kendi benimsediği üslubu koruduğu söylenebilir.

Candaş Keskin ressamın sanat görüşü hakkında şunları söylemiştir;

“Cemal Tollu’nun sanat görüşünü, sanatçıların yaşadıkları devrin beğeni ve zevklerine uymaları gerektiği oluşturur. Bu uymak sözünden kasıt herkes gibi moda uymak anlamı değil; günümüz sanatçısının yeni bir şey yapmış gibi görünmesinin kendini aldatmaktan başka bir şey olmadığıdır. Geleneklere olan bağları koparmadan, samimiyetten ayrılmadan yeni bir şey yapmanın mümkün olmasıdır” (Keskin, 2017).

**Yorum:**

Resmin genel havası karanlık olduğundan kasvetli bir hava vardır. Modelin yüz özellikleri incelendiğinde biraz umursamaz, hafif tebessümlü bir ifadesi vardır. Modelin fiziki yapısı incelenecek olduğunda mütevazı bir görüntü çizmektedir. Gözlerini uzağa dikmiş olması alıcıyla aradaki etkileşimi azaltmaktadır.

**Yargı:**

Cemal Tollu dönemi ressamları arasında Kübist tarzda en çok eser veren ressamlardan biri olmasına rağmen akademik üslupta yapılmış bu eserde de oldukça başarılı olduğunu göstermiştir. Işık gölge konusunda oldukça iyi bir resim bilgisi olduğunu kanıtlamıştır. Genel olarak başarılı olan bu eser onun az bilinen portreleri arasındadır.

#### 4.14. Fahrelnissa Zeid (1901-1991)

İstanbul'da doğan Zeid, Osmanlı'nın önde gelen ailelerinden biri olan ve sanata büyük önem veren Şakir Paşa ailesinin bir üyesidir. Sadrazam Cevat Paşa'nın yeğeni olan Zeid'in kardeşi Halikarnas Balıkcısı olarak bilinen yazar Cevat Şakir Kabaağaçlı, diğer kardeşi ise ressam Aliye Berger'dir. Zeid'in yazar İzzet Melih Devrim ile evliliğinden olan oğlu Nejad Devrim, Türkiye'nin önemli ressamlarından biri, kızı Şirin Devrim ise Şehir Tiyatrolarında oyun sahneleyen ilk kadın tiyatrocudur. Seramik sanatçısı Füreya Koral'ın da teyzesi olan Zeid (Güney, 2018), Türk resim sanatının önde gelen çağdaş kadınlarından olmuştur.

Daha sekiz yaşındayken abisinin teşvikiyle resme başlayan Zeid, on dört yaşında anneannesinin suluboya portresini yapmıştır (Bekçi, 2018). Sanayi-i Nefise Mektebin'de resim bölümünde eğitim almış olan Zeid, 1928'de Fransa'ya gitmiş ve Ranson Sanat Akademisi'nde Bissière ve Stalbach atölyelerinde çalışmıştır. İstanbul'a döndüğünde ise Namık İsmail'in atölyesinde çalışmıştır (Demirbulak, 2007).

İnas Sanayi-i Nefise'nin ilk öğrencilerinden olan Zeid, farklı kişiliği ve resme olan merakı sayesinde 1940'lı yılların sonlarında kendi evinde bir sanat galerisi açmıştır. Bunun nedeni ise İstanbul'da o dönem resimlerini sergileyebileceği galerilerin ve sanat ortamlarının olmayışındır. Bu serginin büyük ilgi görmesinden sonra on yıl içinde Paris ve Londra'da da sergiler açmıştır ve ününe ün katmıştır (Erten, 2014).

Zeid, Irak Kralı I. Faysal'ın kardeşi Emir Zeid ile evlenmiştir. Fahrelnissa Zeid kendisini bir süre diplomat eşi olmaya adanmıştır. Irak kraliyet ailesinin birçoğu 1958'deki meçhul devrimle katledilmiş, Fahrelnissa ile Emir Zeid 'de bu katliamdan Fahrelnissa'nın yaz tatili için İtalya'ya tatile gitmek istemesi sayesinde kurtulmuşlardır. Akrabalarının böyle korkunç bir şekilde öldürülmesi Zeid'i derinden etkilemiştir. Bir süre eşine destek olmak için sanat dünyasından uzaklaşsa da içinde kopan fırtınalar onu yeniden resim yapmaya itmiştir (Sen, 2018). Zeid 'in çok çeşitli ve değişken sanatsal üslubu genel olarak üç dönemde incelenebilir. Bu dönemler erken dönemi; minyatür kurgusuna uygun düzenlenmiş figürlü kompozisyonları, olgunluk dönemi; yapıtlarında geometrik soyutlama ve soyut kompozisyonları uyguladığı dönem ve geç dönem; portre çalışmalarıdır (Karadal, 2018).

Portrelerinde modelin kişiliğinin özünü detaylardan arındırarak yalın bir şekilde kullanmıştır. 1970'lerde yeniden portre üretmeye başladığında, soyuttan nasıl olup da somut olan portreye döndüğü sorusuna "Bence bu da soyuttur. Ben yüzün fotoğrafını çekmiyorum, iç dünyasını yansıtmaya çalışıyorum. İnsanın iç dünyası da soyuttur." şeklinde cevaplamıştır (Demirbulak, 2007).

Eserlerinde aşırı bir çağdaşlık ile kaynağını Doğu'dan alan bir şiirsellik bulunmaktadır. 1940'ların sonlarında canlı renklerden oluşan, büyük boyutlu, Doğu esintili soyut resimler yapmıştır. Aynı yıllarda Paris'te, Salon des Réalités Nouvelles sergilerine katılmıştır. Kişinin iç dünyasını yansıtan, kendine has parlak renkleriyle ikon etkisi yaratan portreleri ilgi toplamıştır. Paris ve New York Modern Sanat müzeleriyle, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde eserleri sergilenmiştir (Çelebi, 2013).

İç Dünyaların Ressamı Zeid'in ne kadar ilginç bir hayatı olduğunu gösterdiği gibi yaşadığı sıkıntıları ve ruhsal dünyasının sanatını ne kadar etkilediğini de ortaya koymuştur. Bu arada da Zeid'in soyut, dışavurumcu sanata başvurmuş olmasını İslam'da insan tasvirinin yapılmamasıyla bağdaştırıp onu Oryantalist bir sanatçı olarak etiketleyen zamanın Batılı sanatçı ve galericilerinin ne kadar yanıldıklarını göstermiştir (Sen, 2018).

#### 4.14.1. Otoportre (Geçmişten Biri)

Görsel 57:Fahrelnissa Zeid- Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 2,1m x 1,2 m

**Bulunduğu Yer:** Raad Zeid Al-Hussein Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1980

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Siyah ayrıntıdan uzak bir fon önünde ayakta duran ressam, bu yarım boy otoportresinde kendini cepheden resmetmiştir. Yüzünün hafif resmin soluna doğru duruyor oluşuna karşın gözleri resmin sağına doğru bakmaktadır. Sol eli göğsünde, sağ eli ise aşağı dorudur. Sol elinin üzerinde zümrüt yeşili yuvarlak taş bir yüzük vardır. Siyah ve sarı renklerde olan elbisede geometrik formlar bulunmaktadır. Zikzak ve daire formlarının yoğun kullanıldığı elbisenin yaka kısmında beyaz renkle üçgen desen detayı da işlenmiştir. Kısa saçları, dalgalı şekillendirilmiş ve sarı boyanmış olarak resmedilmiştir. Abartılı yüz hatlarının olduğu otoportrede kaşlar fazla kavisli, gözler oldukça iridir. Yeşil renkli iri gözlü ressam, göz etrafında kullandığı koyu renkli göz makyajıyla iri gözlerini daha da ön plana çıkarmıştır.

**Çözümleme:**

Zikzak ve daire formlarının elbisede yoğun kullanılması resme hareketlilik kazandırmıştır. Saçlardaki dalgalı görünüm ve küpe detayı da bu hareketi destekler niteliktedir. Yüzde ve ellerde detaya girilmemiş, biçimsel olarak belli edilmiştir. Siyah ve sarı rengin hâkim olarak kullanılması ve geometrik desenlerin olması dikkat çekici özelliklerdir. Ressam ışığı nerden aldığını belli edecek kadar detaya girmemiştir. Resmin tam merkezine kendini yerleştiren ressam, arkadaki boşlukla resimdeki doluluğu dengelemiştir fakat yine de tual yüzeyinin büyük kısmını model kaplamaktadır. Giyim tarzı olarak etnik desenli, ağır bir elbiseye benzeyen bu sarı geometrik desenli elbise resmin tümüne hâkim olmuştur ve resmin odak noktası haline gelmiştir. İnce uzun siyah kaş, iri gözler ve etrafının koyu olması antik Mezopotamya kültürüne ait portrelerde görülen bir özelliktir.

Zeyd bu otoportresiyle ilgili şunları söylemiştir;

“Resimlerimi yaparken farkında olmadan ortaya çıkan ellerin Fars, elbisenin Bizans, yüzün Girit ve gözlerin oryantal izler barındırmasının sebebi; benim dört uygarlığın miraslarını taşımamdır” diyerek kendini tanımlamıştır (Ören, 2018).

### **Yorum:**

Siyah zemin üstünde sarı rengin kullanılması resimdeki en dikkat çekici unsurdur. Ressamın duruşundaki kendinden eminlik, gizemli bakışlar, kıyafetteki detayların hepsi, ressamın kişiliğinin birer yansımasıdır. Ellerin formundaki minyatürü andıran, detaydan uzak, küçük ve zarif yapı, Zeyd ‘in karakterinden izler taşımaktadır. Bu konu hakkında Pamir Bezmen şu yorumu yapmıştır;

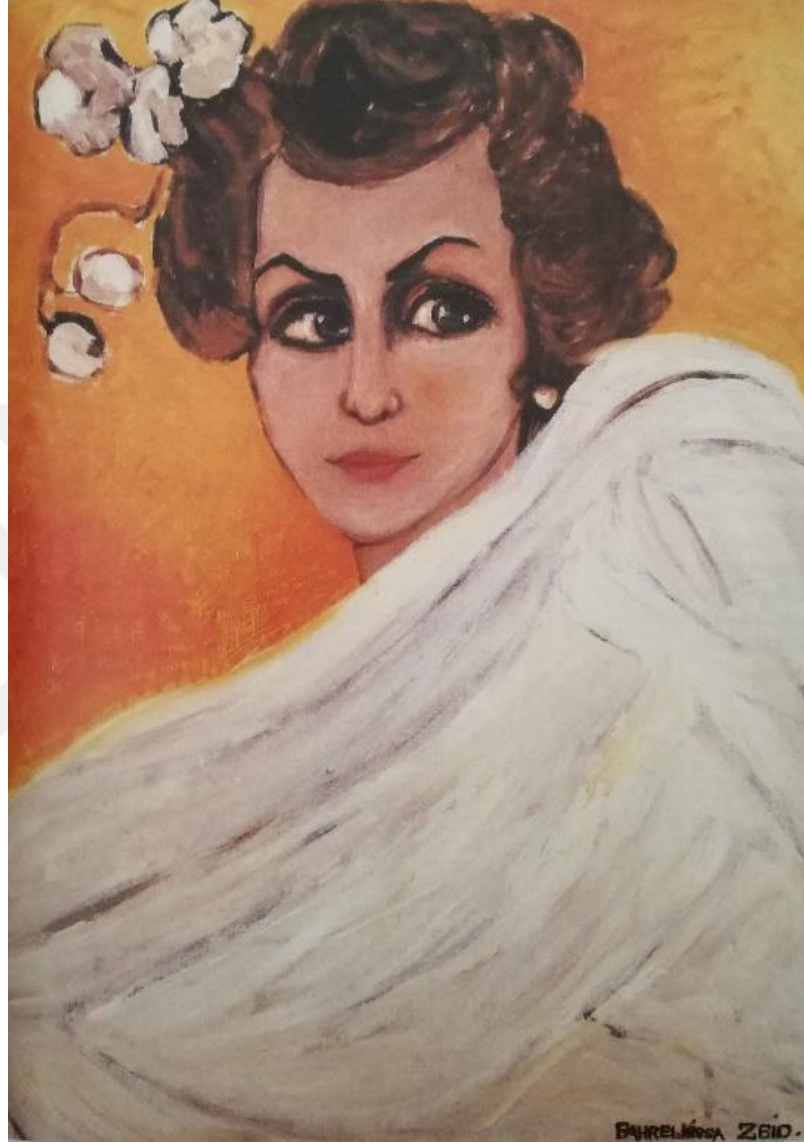
“Eserlerinde onun yaşamının resmi geçidini izleyebiliriz. Sanatçı geleneksel minyatür kuramını yansıtan naif, figüratif resimleri, geometrik öğelerin hakimiyetiyle zenginleşen soyut yapıtları ve son dönemlerinde ağırlık kazanan ve her biri bir hikaye anlatan portreleriyle coşkulu, çocuksu iç dünyasından olgunluğa geçiş sürecini tuvallerine yansıtır” (Bezmen, 2018).

### **Yargı:**

En bilinen otoportreleri arasında olan bu eser, boyutu nedeniyle ve resimdeki renkler sayesinde oldukça dikkat çekmektedir. Tamamen kendi yaşamından izler taşıyan bu otoportre oldukça özgün ve başarılı bir eserdir. Anlatımcı sanat kuramını ve biçimci sanat kuramını benimseyen bu eser Zeyd’in en değerli çalışmalarından biridir.

#### 4.14.2. Şirin Devrim Portresi

Görsel 58: Fahrelnissa Zeid- Şirin Devrim Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 130x98 cm

**Bulunduğu Yer:** Robert Trainer Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1973



**Eser Analizi:****Betimleme:**

Ressam bu portresinde model olarak tiyatro oyuncusu kızı Şirin Devrim'i resmetmiştir. İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oyun sergileyen ilk kadın tiyatro oyuncusu olan Devrim, bu portresini Amerika'daki evinin duvarında, 2011 yılında vefat edinceye kadar muhafaza etmiştir (Erten, 2014). Sarı ve turuncu renklerinin alacalı bir şekilde fon olarak kullanıldığı bu portrede, kızını diyagonal duruşta bir büst portre olarak resmetmiştir. Üzerinde beyaz bir kıyafet olan modelin sadece baş kısmı görünmektedir. Gözleri resmin sağına bakan modelin yüzü izleyiciye dönüktür. Başında beyaz badem çiçeğine benzer bir dal bulunan modelin saçları dalgalı ve topludur. Sol kulağında beyaz bir inci küpe bulunan Devrim'in ufak burnu ve dudağı, sivri çene yapısı ve minimal yüzü anatomik yapının tamamlayıcı detayları olmuştur. Resmin sağ alt köşesinde ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Modelin kavisli, siyah kaşları ve iri gözleri resmin odak noktası olmuştur. Bu durumun nedeni bu formların abartılı olarak kullanılması ve göz bölgesindeki koyu makyajla gözün daha belirginleştirilmesidir. Modelin yüzündeki karakteristik özellikler annesiyle oldukça benzerlik taşımaktadır. İkisinin de gözleri iri, siyah kavisli kaşları ve dalgalı kumral saçları vardır. Zeyd bunu diğer portre çalışmalarında da üslup özelliği olarak kullanmıştır. Devrim'in üzerindeki beyaz örtü, başındaki beyaz çiçek, inci küpesi ve gözlerinin akındaki beyazlık sayesinde resme eşit dağılmış olan beyaz renk, fondaki turuncu renkle bir yarış halindedir. Kullanılan canlı renkler sayesinde resimde dinamik bir görüntü oluşmuştur. Resmin neredeyse yarısını kaplayan beyaz örtüde detay girilmemiş sadece kıvrımlar biçimsel olarak verilmiştir. Bu alan boş olarak değerlendirilebilecek kadar detaydan uzaktır. Baş bölgesindeki detaylar ve modelin üzerindeki beyaz giyside görülen çizgisel formlar resme hareketlilik kazandırmıştır. "Eserde deformasyon bilinçli olarak kullanılmıştır, kontur çizgileri ise

bu deformasyona hizmet etmektedir. Derinlik algısı ise, figürün bakışlarındaki keskinlikle çözümlenmiştir. Eserin bütününde geniş fırça darbeleri kullanılırken, yüz de kullanılan fırça darbelerinin titizliği dikkat çekicidir” (Kakan, 2017).

**Yorum:**

Fondaki turuncu renk resme sıcak ve samimi bir hava katmıştır. Modelin üzerindeki beyaz örtünün, resmin büyük bölümünü kaplayan hacimli duruşu nedeniyle onun bir kürk olduğu düşünülebilir. Tiyatro sanatçısı kızını tüm rollerden arınmış, sadece kendi olduğu bu eserde beyaz renk kürk, bu yalınlığı ve saflığı simgeliyor olabilir. Başındaki beyaz çiçekle kızına duyduğu sevgiyi ve onun güzelliğini, gençliğini sembolize etmiştir.

**Yargı:**

Kendine has oluşturduğu üslupta oldukça başarılı olan Zeid, resimde imzası olmasa bile eserinin karakteristik özellikler barındırması, onu başarılı ve özgün bir ressam haline getirmiştir. Yaşadıklarıyla resim yaparak baş etmeye çalışan ressam, ölene kadar çok sayıda eser vermiş ve birçoğu daha o yaşarken ilgi görmüştür. Anlatımcı sanat kuramını benimseyen bu çalışma değerli ve modern bir çalışmadır.

#### 4.14.3. Madam Caron

Görsel 59: Fahrelnissa Zeid- Madam Caron



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 73 x 92 cm

**Bulunduğu Yer:** Özel koleksiyon

**Yapıldığı Tarih:** 1950'ler

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Eserde Paris'te tanıştığı Madam Caron isimli bir kadını resmeden ressam, büst portre olarak yaptığı bu eserde modeli cepheden resmetmiştir. Turuncumsu sarı bir fon önünde bulunan modelin üzerine giydiği sarımsı turuncu bir gömlek bulunmaktadır. Göleğin yaka kısmında bu sefer tam turuncu renkle boyanmış bir fiyonk bulunmaktadır. Detaya girilmemiş ve sadece form olarak verilmiştir. Yüzü cepheden görünen modelin izleyiciye bakmakta olan kahverengi iri gözleri, ayrık ve kavisli kaşları, ince ve küçük burun yapısı, ufak dudakları ve küçük yüz hatları minimal bir görünüm sunmaktadır. Çiçeği andıran iki kulağında da asılı duran küpeleri dikkat çekmektedir. Küt saçları koyu kumral ve hacimsizdir. Resmin sağ alt köşesinde ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Modeli resmin merkezine oturtmuş olan ressam, sadece modelin yüzünü işleyerek burayı odak noktası yapmıştır. Alıcıyla direkt etkileşim halinde olan model etkileyici bir hava vermektedir. Bunun sebebi de gözlerin resmin ön planına çıkarılması ve direk alıcıya bakmasıdır. Modelin yanaklarındaki hafif renklendirmede fırça vuruşları göze çarpmaktadır. Burada kullanılan renkle resmin genelinde kullanılan renk birbirini desteklemektedir. Portrede birkaç rengin tonlarının kullanarak yapıldığı dikkat çekmektedir. Eserde kullanılan turuncu renk kromasının yoğun olmasından dolayı resmin bütününde egemenlik söz konusudur. Resimde yakın tonların kullanılması, Zeyd'i elbisedeki yaka detayını belirginleştirmeye zorlamamıştır. Genel olarak eserlerinde görülen kontur çizgilerini sadece omuz yapısını belli edecek şekilde kullanmıştır ve detaya girmemiştir. Durağan olan bu resimde yakadaki fiyonk detayı bir nebze de olsa hareketlilik katmıştır. Fırça kullanımı resmin genelinde ufak hareketlerle sağlanmıştır. Batılı kadın imajını zariflikle eserinde gösteren ressam, modelin çehresindeki narinliği yansıtırken diğer resimle oranla biraz daha titiz

davranmıştır. Bu eser ressamın genel portre üslubuyla benzerlik göstermekte, “kişinin iç dünyasını yansıttığı, keskin dış çizgileri, stilize renkleriyle ikon etkisi yapan portreleri” (Çelebi, 2013) oldukça dikkat çekmektedir.

**Yorum:**

Balkabağı renginin resme hâkim olması sıcak ve hoş bir his yaratmıştır. Küt saçlarının hacimsiz duruşu modelin kırılğan yapısını simgeliyor gibi görünmektedir. Modelin sadece yüzüne detay girilmesi ve bu kısmın ortaya çıkarılması ressamın modelin mizacından etkilendiğini ve onun kırılğan yapısını resmetmek istediğini düşündürmektedir.

**Yargı:**

Sıcak renkler kullanmayı seven ressamın en çarpıcı eserlerin den biri olan Madam Caron portresi çağdaş izler taşıyan Cumhuriyet sonrası yapılmış başarılı bir eserdir. Genel olarak bakıldığında Fahrelnissa Zeyd ‘in en başarılı eserlerinden biri olan bu portre, günümüzde bile oldukça modern bir çalışma olarak değer görebilir.

#### 4.15. Sabiha Rüşti Bozcalı (1904-1998)

Anne ve baba tarafından Osmanlı'nın iki nazırının torunu olan Sabiha Rüşti, bilinen bir ailenin yalıda büyüyen, iyi eğitim alan kızıdır. Erken yaşta annesinin desteğiyle resim çalışmalarına başlayan ressam, ailesinin sağladığı maddi destekle henüz on beş yaşındayken yurtdışına, sanat eğitimine gönderilmiştir (Dastarlı, 2016). Yurt dışında kaldığı sürece farklı zamanlarda dönemin tanınmış ressamlarının atölyelerinde çalışmıştır. 1928-1929 yıllarında, İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde Namık İsmail'in atölyesine devam etmiştir (Tan, 2016).

İllüstratör ve ressam olan Hatice Sabiha Rüşti Bozcalı, Türkiye tasarım tarihinin kadın öncüsüdür. Cumhuriyet'in ilk yıllarında eğitim aldığından erken Cumhuriyet dönemi ressamı olarak adlandırılabilir. Erken yaşlarda resim dersleri almaya başladığından bütün hayatı boyunca sanat ve tasarımın farklı alanlarında çalışmış; konu, üslup, malzeme, teknik ve tür bakımından oldukça zengin içerikte eserler üretmiştir. Bozcalı'nın sahip olduğu üslup zenginliğinin nedeni, çok farklı sanatçılarla birlikte çalışmış olmasıdır (Yakar, 2017).

Sanatçı küçük yaşlarda oluşan resim merakı sayesinde ilk etapta Ali Sami Boyar'dan resim eğitimi almıştır. 1918 yılında Berlin'e gitmiş, daha sonraki yıllarda Münih'te Carl Caspar'ın yanında resim eğitimini sürdürmüştür. Almanya'da beş yıl aldığı eğitimden sonra İstanbul'a dönen ressam, Mısır Hıdiv'inin davetiyle Mısır Hanedanı'na portreler ve manzaralar yapmıştır. Dönüşünde gittiği Paris'te Paul Signac'ın, Roma'da Chirico'nun atölyesinde çalışmıştır (Demirbulak, 2007).

Portre, peyzaj, natürmort ve iç mekân resimlerinden oluşan eserleri, müstakil geleneğin renk ve leke ağırlıklı Akademik İzlenimciliğine benzediği, gerçeği olduğu gibi vermeye çalışan klasik etütler şeklindedir. Üslubu Çallı Kuşağı'nın İzlenimciliğine benzemektedir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyesi olan Bozcalı, Ressamlar Derneği'ni yedi kurucu üyesinden biridir. Bozcalı'nın üslup zenginliğini gösteren en belirgin çalışmaları portreleridir. Yakın çevresini ve ailesini resmettiği ya da siparişe yaptığı portrelerinde, Akademik İzlenimciliğin belirgin etkisi görülür (Yakar, 2017).

İyi eğitim almış ve birçok ressamın atölyesinde ders görmüş olan Bozcalı desen bilgisi hakkında şunları söylemiştir;

“Bence resmin temeli desendir. Desen, daima desen... Siyah-beyazı anlamadan resim yapmanın imkânı yoktur” (Bozcalı, 1948).

Teyzesinin eşi, Bozcalı'yı Milliyet Gazetesi'nin kurucusu Ali Naci Karacan'a anlatmıştır. Sonrasında genç sanatçı gazeteye bağlı kalmak istemediğini belirtip, “Ben gazete ressamı değilim.” dese de gazetenin baş ressamı olarak işe başlamıştır. Birlikte çalışacağı kişi gazetenin yazarlarından olan Reşat Ekrem Koçu'dur. Koçu da ilk anda “Ben bir kadınla çalışmam!” diyerek Rüştü ile çalışmayı reddetmiştir. Taraflar, her ne kadar birlikte mesai yapmak konusunda pek gönüllü olmasalar da birlikte çalışmak zorunda kalmışlardır. İsteksizce başlayan iş arkadaşlığı dostluğa dönüşmüş, Ekrem Koçu ölünceye kadar devam etmiştir (Çelik S. , 2016).

#### 4.15.1. Otoportre

Görsel 60: Sabiha Bozcalı- Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya

**Boyutlar:** 33cm x 37cm

**Bulunduğu Yer:** Meray Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** Bilinmiyor



**Eser Analizi:****Betimleme:**

Bozcalı bu otoportresinde kendini cepheden bir büst portre olarak resmetmiştir. Başının duruşunda resmin soluna doğru hafif bir diyagonal duruş olsa da otoportreyi cepheden diye sınıflandırmak daha doğrudur. Fonda sarı ve yeşilimsi alacalı renkler kullanırken yer yer siyahlıklar da kullanmıştır. Bozcalı'nın üzerinde açık yeşil ve yakaları firfırlı bir elbise bulunmaktadır. Bedeni resmin sağına hafif dönüktür ve duruşu nedeniyle omzunun biri daha yukarıdadır. Ressamın toplu ve siyah olan saçlarının hafif dalgalı olduğu görünmektedir. Kavisli, siyah kaşları ve iri, koyu renkli gözleriyle izleyiciye bakmaktadır. Yanaklarındaki aşırı pembelik yüzün büyük bir bölümüne yayılmıştır. Resme göre yüzün sol tarafı ışığı fazla almış, sağ tarafı ise gölgede kalmıştır. Dudaklarda kullandığı kırmızı renk dudak yapısını iyice belirginleştirmiştir. Tek kulağı görünen ressamın kulağında beyaz inci bir küpe bulunmaktadır. Resmin sağ alt köşesinde ressamın imzası yazılıdır.

**Çözümleme:**

Işık resmin solundan ve hafif yukarıdan gelmektedir. Bu sebeple Bozcalı'nın yüzünün resme göre sağ kısmı gölgede kalmıştır. Boynundaki gölgeli kısım ışığın hafif yukarıdan geldiğini göstermektedir. Fonda kullanılan siyahlık modelin gölgesini belli etmek amaçlı kullanıldığı düşünülse de ışığın geliş yönü düşünüldüğünde bunun tam aksi yönde olması gerektiği görülmektedir. Fondaki alacalı siyah renkle modelin saçlarındaki siyahlık birbiriyle uyum içindedir. Yanaklardaki kızarıklığın tonuyla elbisedeki yeşilin tonu açık renkler olmasına rağmen tatlı bir kontrastlık içindedirler ve resme bakınca bu kısımlar dikkat çekmektedir. Fondaki alacalı renkleri kaynaştırmada kullanılan fırça hareketleri ve elbisedeki firfir detayı resme hareketlilik kazandırmıştır. Otoportresinde görülen bu rahatlığın sebebi "Akademik İzlenimcilikten Ard-İzlenimciliğe yaklaşan bir arayışının olmasıdır. Bu tavrı

izlenimciliği daha özgür paletlerle değerlendirme yolunu tutan bir sanatçı olarak anılmasını sağlamıştır” (Yakar, 2017).

**Yorum:**

Genellikle canlı ve sıcak renklerin hâkim olduğu bu otoportre izleyicide hoş bir his bırakmaktadır. Otuzlu yaşlarındayken kendini resmetmiş olan ressam, kendinden emin duruşlu ve özgür ruhlu bir Cumhuriyet kadını imajı vermiştir. Bilgili ve kültürlü görünümünü zarifliğiyle birleştirek izleyiciye sunan ressam dönemin kadınlarına kıyasla bu özellikleriyle oldukça göz doldurmaktadır.

**Yargı:**

Bozcalı'nın İzlenimci bir yaklaşımla resmettiği bu otoportresi çok özgün ve değerli bir çalışmadır. Canlı ve yumuşak renk seçimiyle, üstün desen bilgisi, ışığı kullanış biçimi ve yeteneğiyle bu otoportre onun en başarılı yapıtları arasında yerini almıştır.

#### 4.15.2. Madalyonlu Otoportre

Görsel 61: Sabiha Bozcalı- Madalyonlu Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Kâğıt üzerine sulu boya

**Boyutlar:** 66,5x47,7 cm

**Bulunduğu Yer:** Tlabar Ailesi Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1920'ler

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Sabiha Bozcalı'nın bu otoportresi büst portre olarak yapılmıştır. Oldukça genç yaşlardayken kendini resmeden ressam cepheden görüntüsünü izleyiciye sunmuştur. Kâğıt üzerine suluboya olarak yapılan bu çalışmada sadece siyah renk kullanıldığından karakalem çalışma görünümüne sahiptir. Üzerine giydiği polo yakalı tişörtünün yaka kısmında beyaz şeritler bulunmaktadır. Boynunda bir madalyon bulunan ressamın, koyu renkli ve dalgalı saçları küt kesimlidir. Düşük kaşları, küçük ağız yapısı, iri ve çıkkin gözleri karakteristik yüz özelliklerindedir. Ufuk çizgisinin altından resmedilmiş olan bu otoportrede Bozcalı'nın hafif alttan görünümü görülmektedir. Bu sebeple burun formunun alt kısmı daha iyi görülebilmektedir. Fonda herhangi bir boyama yapmayan ressam kâğıdın kendi renginden faydalanmıştır. Yüzde ten rengini verirken de yine kâğıdın kendi renginden faydalanmıştır.

**Çözümleme:**

Resme göre yüzünün sol tarafının ve boyun kısmının gölgede kalmasından, ışığı sağdan ve hafif yukarısından aldığı anlaşılmaktadır. Renkten yoksun olan bu eserde ışık- gölge tekniği çok iyi kullanmıştır. Bozcalı'nın dalgalı saç yapısı ve yakasındaki beyaz şeritler sayesinde resimde hareketlilik sağlanmıştır. Kendini resmin merkezine yerleştiren ressam, yüzünü çok iyi işlediği için resmin odak noktası haline gelmiştir. Boşluk ve doluluk dengesi başarılı bir şekilde sağlanmıştır. Anatomik olarak oldukça başarılı olan ressam erken yaşlarında olmasına rağmen resme gösterdiği ilgi nedeniyle ve yeteneği ile bu beceriyi elde etmiştir. "Portre resimleri, müstakil geleneğin renk ve leke ağırlıklı akademik izlenimcilikle birleştiği, gerçeği olduğu gibi yakalamaya çalışan klasik etüdler niteliğindedir" (Yakar, 2017).

**Yorum:**

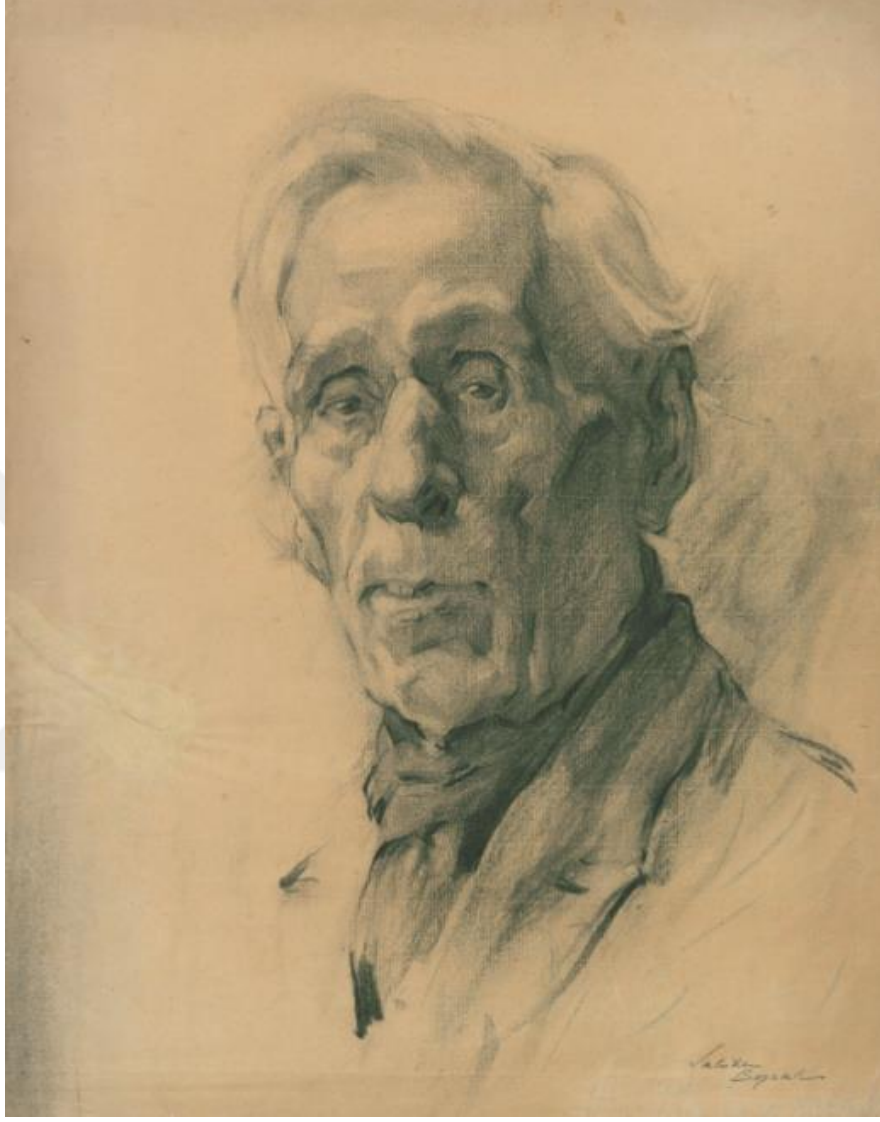
Genç, enerjik ve haylaz görüntüsü onun daha henüz on beş yaşlarında olduğunu göstermektedir. Yüz yapısının, kaş yapısının ve göz yapısının henüz oturmadığını onun ergenlik dönemindeki geçiş aşamasında olduğunu görmek mümkündür. Boynundaki madalyon belki de onun bir resim yarışmasında elde ettiği ödülüdür. Bu otoportresinde bu madalyonu kullanarak, başarıyı elde etmeyi sevdiğini vurgulamış olabilir.

**Yargı:**

Farklı ve özgün olan bu eserde Akademik üslupta lekesel çalışan ressam, anatomik olarak kusursuz denebilecek yetkinliktedir. Her zaman yeni arayışlar içinde olan Bozcalı, birçok alanda farklı insanlarla çalışarak onlardan eğitim de aldığından değişken bir tarza sahiptir. Genel olarak bu çalışmasında yansıtmacı sanat kuramını benimsemiştir.

### 4.15.3. Yaşlı Erkek Portresi

**Görsel 62:** Sabiha Bozcalı- Yaşlı Erkek Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Kâğıt üzerine kara kalem

**Boyutlar:** 50x39,8 cm

**Bulunduğu Yer:** Salt Araştırma Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** Erken 20. yüzyıl/ Tam tarih belirtilmemiş

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Resmin soluna doğru diyagonal şekilde dönük olan modelin kim olduğu bilinmemektedir. Büst portre olarak çizilmiş bu resim, karakalem tekniği ile yapılmıştır. Yetmişli yaşlarında, uzun yüzlü erkek modelin gözleri izleyici ile temas halindedir. Gözleri küçük ve elmacık kemikleri ile kaşları çıkkındır. Yaşlılığın getirdiği karışıklıklar, burun ve kulakların büyük olması Bozcalı'nın yaşlı adamı resmederken kullandığı yüz özelliklerindedir. Boynuna dolanmış olan koyu renkli fuları işlenmiş, üzerine giydiği ceketin sadece yaka kısmı form olarak verilmiştir. Saçlarının sadece üst kısmında hafif açılmalar olan modelin saç rengi beyazdır. Resmin sağ alt köşesinde ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Işığı resmin solundan alan modelin sağ arka kısmına gölgesi düşmüş ve bu sebeple yüzünün resme göre sol kısmı aydınlık sağ kısmı ise gölgede kalmıştır. Yaşlı adamın kemikli ve uzun yüz yapısı en dikkat çekici yüz detayıdır. Baygın ve çukurlaşmış gözleriyle izleyiciye bakıyor olması aradaki etkileşimi arttırmıştır. Portreyi resmin merkezine koymuş olan ressam, saçtaki ve yüzdeki dalgalanma ve kırışıklıklar sayesinde resme hareketlilik katmıştır. Baş kısmının derece olarak orta değerlerde olması ve fuların ise koyu değerde olması birbirini desteklemiştir. “Çoğunlukla yakın çevresinden seçtiği modelleri, karikatürize bir yaklaşımla üsluplaştırdığı portreler dikkat çekicidir. Bu portreler geniş leke bloklarıyla vurgulanmış, stilize ve yalın çizgisel türdedir” (Yakar, 2017).

**Yorum:**

Bu büst portrede yüzden başka herhangi bir detay işlenmemiştir ve sembolik bir anlam taşımamaktadır. Desen bilgisinin çok iyi olduğu görünen ressamın bu portresinde

resmettiği yaşı adamın kemikli ve uzun yüzü izleyiciyi etkilemektedir. Genel olarak yüz özellikleri incelendiğinde modelin verdiği hissiyat huysuz, geçimsiz ancak kültürlü bir ihtiyar olduğu yönündedir. Bozcalı yaşı modelin gözlerindeki bilge ve biraz da kibirli bakışı, konuşmayı pek de sevmeyen, kapalı ağız yapısıyla belki de onun ters biri olduğunu izleyiciye sezdirmeye çalışmıştır.

**Yargı:**

Işık- gölge tekniğinin başarılı bir şekilde uygulandığı bu portre Sabiha Bozcalı'nın en iyi karakalem portrelerinden biridir. Akademik üslupta yapılmış olan bu portrede izlenimci öğeler bulunmaktadır. Anatomik başarısını bir kez daha kanıtlayan Bozcalı, resme olan hakimiyetini ve uzman desen bilgisini konuşturmuştur. Bu eserinde yansıtmacı sanat kuramını benimsediği söylenebilir.



#### 4.16. Hale Asaf (1905-1938)

Hale Asaf'ın baba tarafı soylu, sarayda görev alan bir ailedir. Dedesi yıldız sarayında Sultan Hamit'in yaverliğini yapmıştır. Çerkez ve Gürcü soyundan gelmiştir. Yeteneğinin keşfedilmesinde en büyük katkıyı teyzesi sağlamıştır (Sevindik, 2003). Resim eğitimini teyzesi Mihri Müşfik'ten alan ressam, Namık İsmail'den de özel ders almıştır. Ailesinin desteğiyle gittiği Berlin'de sanat eğitimi almış, Paris ve Roma'da çalışmalarını sürdürmüştür. Kısa süreliğine İstanbul'a dönmüş olsa da kesin olarak Paris'e yerleşmiş, hayatının sonuna dek burada yaşamıştır (Toros, 1998).

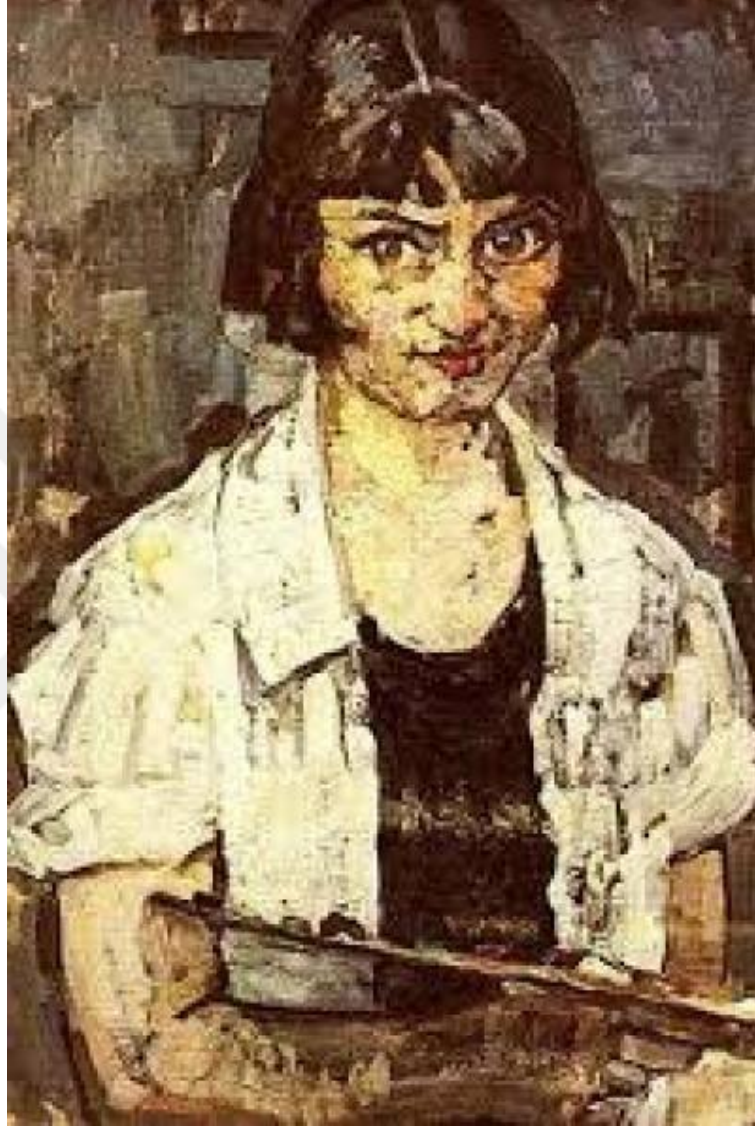
Asaf'ın kadın portrelerinin birçoğu otoportre özelliği gösteren eserler olduğundan onun yaşamının yansımalarını hemen hepsinde görmek mümkündür. Erken yaşlardan beri hastalıklarla savaşıyan ressam, 1931 yılında kansere yakalanmıştır ve bu tarihten sonra umutsuzluk dolu resimler üretmeye başlamıştır (Pelvanoğlu, 2007).

Berlin'de ekonomik sıkıntılar çeken ressam kısa süreliğine İstanbul'a döndüğünde (Sevindik, 2003), İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almaya başlamış ve burada Feyhaman Duran ve Ömer Adil Bey'den sanat dersleri almıştır. Daha sonra Paris'e döndüğünde Dufy ve Matisse gibi sanatçılardan da resim eğitimi almıştır. Paris'te bulunduğu sırada Paris'in önemli sergilerinden olan Sonbahar Sergilerine de katılmıştır (Kakan, 2017).

Burada geçirdiği zaman içinde Kübizm içerikli eserleri olmuştur. Bu anlamda Geç Kübizmi, erken yaşta öğrendiği diğer tekniklerle harmanlayarak kendine özgü yeni bir tarz oluşturmuştur. Sonbahar Sergilerinde de takdir toplayan bu özgünlüğüdür (Pelvanoğlu, 2007). Sanatçının eserleri incelendiğinde oldukça az sayıda eser günümüze ulaşabilmiştir. Bunun nedeni ise eserlerinin büyük kısmının yurt dışında olması ve erken yaşta ölümüdür.

#### 4.16.1. Paletli Otoportre

Görsel 63: Hale Asaf- Paletli Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 60x50 cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Üniversitesi, Feyhaman-Güzin Duran Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** 1925

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Cepheden çalışılmış olan bu yarım boy otoportrede, Asaf kendini tuvalin merkezine yerleştirmiştir. Kendini küt saçlı ve kâküllü olarak resmetmiştir. Kaşlar hafif çatık ve yüzünde belli belirsiz bir gülümseme vardır. Göz rengi kahverengi olan ressamın, kırmızı küçük dudak yapısı hafif tebessüm halindedir. İçine siyah bisiklet yaka bir bluz, üstüne de beyaz bir gömlek giymiştir. Ressam elinde bir palet tutmuştur ve kendini resim yaparken resmetmiştir. Siyah, beyaz ve ten renginden başka renk kullanılmamıştır. Otoportrenin yüzeyi pütürlü bir görünüme sahiptir ve eserin tamamına bu doku hakimdir. Resmin üzerinde imza ve tarih bulunmamaktadır.

**Çözümleme:**

Genel olarak siyah tonlarının hâkim olduğu resimde saç, arka plan ve bluzundaki koyu tonlar eserde bütünlük etkisi yaratmıştır. Derinlik hissinin verilmesi de koyu renkler aracılığıyla olmuştur. Fonda kullanılan alacalı siyah renk, büyük ve rahat fırça darbeleri resme hareketlilik kazandırmıştır. Siyah boya bu alanda incelti olarak kullanılmıştır. Kullanılan beyaz renk ise siyahla hemen hemen aynı oranda kullanıldığından resimde zıtlık yaratmıştır. Resme ilk bakıldığı an modelin bakışları dikkat çekmektedir. Bunun sebebi modelin iri, canlı gözleri ve yüze direk gelen ışıktır. Daha sonra esere genel olarak bakıldığında ışık-gölgenin resmin tamamına eşit dağıldığı görülmektedir. Katı yüzey dokusunun verilmesinde kontur çizgilerinin kullanılması Fovist üslubu destekler niteliktedir. Yumuşak yüzeylerin dokusu ise farklı tonlar karıştırılarak verilmiştir. Ekin Kakan, Hale Asaf'ın bu otoportresi hakkında şu çözümlemeye bulunmuştur;

“Işık ve gölgenin tuvale neredeyse eşit ölçüde dağıldığı anlaşılmaktadır. Fırça darbelerinin yüzün ifadesini vermek adına tuşe halinde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Otoportrenin yüzeyindeki doku pürüzlüdür ve bu dokular eserin tamamında aynı ölçüde kullanılmıştır. Kumaşların yumuşaklığını kullandığı doku ile betimleyen sanatçı, renkleri birbirine harmanlayarak vermiştir. Sert nesnelere –resim paleti gibi- dokusunu ise, Dışavurumcu bir tavırla kontur çizgileri kullanarak

oluşturduğu görülmektedir. Eserin genelinde kontur çizgilerinin varlığı söz konusudur. Derinlik algısı koyu renklerle sağlanırken; arka planda kullanılan renklerde siyah ve beyazdan faydalanılarak valör değerler eserde kendini göstermiştir” (Kakan, 2017).

**Yorum:**

Yüzünde cevap bekler nitelikte bir ifade bulunmaktadır. Bu otoportrede ressam kendini atölye ortamında resmetmiştir. Bu düşüncenin sebebi ressamın elinde tuttuğu palettir. Palet aynı zamanda Hale Asaf’ın sanatçı kimliğini de ön plana çıkaran bir semboldür. Rahat ve hızlı fırça vuruşları eserin tamamında kullanılmıştır ve bu sebeple Empresyonist tarzda denilebilir. Asaf eserde oldukça geç bir görüntü sergilemektedir. Bu durum bu otoportrenin ressam daha bir öğrenciyken çalıştığı bir eseri olduğunu düşündürmektedir. Özlem Sevindik’in yorumu bu düşünceyle paralellik göstermektedir;

“Eser, “Güzin’e Hale” şeklinde imzalanmıştır. Bu açıdan düşünürsek, sanatçının tabloyu, İnas Sanayii Nefise Mektebi’nde öğrenciyken yapmış olduğunu anlıyoruz. Çünkü Hale Asaf, İnas’ta Fayhaman Duran’ın öğrencisidir. Demek ki, yaptığı bu tabloyu hocasının eşi Güzin Duran’a armağan etmiştir. Hale Asaf’ın kendini resmettiği bu eser, eli paletli, kolları sıvanmış genç ressam kız görüntüsüyle belge niteliği taşımaktadır” (Sevindik, 2003).

**Yargı:**

Sanatçının yönelttiği bakışların sanatçının duygu durumunu verecek şekilde resmedildiği ve eserin genelinde kullanılan renkler dolayısıyla, hüznün ve içsel duyguların dışavurumu esere hâkim olmuştur (Kakan, 2017). Bu melankolik renk seçimi eserin Dışavurumcu bir eser olduğunu söylemektedir. Genel olarak bu eser anlatımcı sanat kuramını benimsemiştir ve duygular mesajlar ön plandadır. Desen anlayışının güçlü olduğu, bakışların net bir şekilde izleyiciye yönelmesinden anlaşılan bu otoportrede İzlenimci ve Fovist etkiler de görülmektedir. Hale Asaf’ın en bilinen eserleri arasında olan bu eser onun gençlik dönemlerinde ürettiği başarılı bir çalışmasıdır. “Sanatçının çok sayıda portre ve otoportreleri vardır. Paletli Otoportresinde çağdaş, özgür tavrıyla ressam kişiliğinin belgesini oluşturmuştur.” (Partanaz, 2007).

#### 4.16.2. Otoportre

Görsel 64: Hale Asaf- Otoportre



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 50x36 cm

**Bulunduğu Yer:** Emel Korutürk Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** II. Paris Dönemi

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Bu otoportresinde ressam kendini cepheden resmetmiştir. Toprak tonlarının kullanıldığı bu eser büst portre olarak resmedilmiştir. Kontur çizgilerinin belirgin kullanıldığı açık kahve ceketin yakaları kalkık ve V yaka şeklindedir. Resmin arka planında duman rengi kullanılmıştır. Kahverengi ahşap aynanın önünde duran modelin başında siyah başlık bulunmaktadır. İnce ve neredeyse düz denilebilecek kaşlarının altında keskin bakan iri kahverengi gözleri alıcıya bakmaktadır. Dudaklarını diğer otoportrelerinde resmettiği gibi küçük resmetmiştir. Resmin üzerinde ressama ait imza bulunmamaktadır.

**Çözümleme:**

Işığı resmin üst kısmından ve hafif sağından alan ressamın yüzünde ışık ve gölge oyunları belirgin şekilde görülmektedir. Bu durum derinlik hissini arttırmış ve odak noktasının yüz bölgesi olmasını sağlamıştır. Resimdeki toprak tonlarının dengeli kullanımı resimde bütünlüğü ve sakinliği sağlamıştır. Ressamın arkasında duran ahşap detay resme hareket kazandırmıştır. Kıyafetteki hacimsel yaka detayı da hareketliliğe neden olmuştur. Ressamın izleyiciyle temas halinde olması onun gözleriyle anlatmak istediği dramatik mesajı net bir şekilde izleyiciye vermektedir. Toprak tonlarının verdiği yumuşaklıkta, modelin basındaki siyah başlık çok sert bir görünüme neden olmuştur. Aynı zamanda resmin genelinde hakim olan toprak tonları arasında, ressamın bakışlarındaki keskinlik anlamsal olarak zıtlık yaratmıştır. Fakat “modelin baş kısmında kullanılan siyah leke ile kıyafetteki siyah kontur çizgileri birbirini tamamlamaktadır” (Sevindik, 2003). Cumhuriyetin tam geçiş döneminde yaşamış olan ressam, bu otoportresinde hem bir Osmanlı kadını hem de modern Türk kadınının yansıtan bir görüntü içindedir. Modern görüntüsü onu zamanının kadınlarından ileriye taşımış ve eserlerinde de bu görüntüsünü daha çok kullanmıştır.

**Yorum:**

Toprak tonları kullanılan bu eserde renklerin yumuşaklığı sakinlik hissi yaratmaktadır. Yüzde ışığın değdiği alanlarda, fırça darbelerinin belli oluşu ressamın otoportresinde özgürce çalışabildiğini göstermektedir. “Hale Asaf, yaşamının son yıllarını Paris’de amansız hastalığıyla mücadele ederek geçirmiştir. Son dönem çalışmalarından biri olan bu otoportre, sanatçının ruh halini çok başarılı bir şekilde yansıtmaktadır” (Sevindik, 2003). Genç yaşlarda vefat ettiği bilinen ressamın bu otoportresinde, gözlerinin iriliği ve keskin bakışı sayesinde belki de hastalıklarından kaynaklanan nedenlerle ölümü hissetmiş ve dehşete kapılmış bir ifade takınmıştır. Yüzdeki bu donuklukla fonda kullanılan soğuk gri rengin birbirini desteklemesi resme soğuk bir kava katmıştır. Bu durumun nedeni belki de ressamın çok katı, otoriter ve disiplinli biri olmasıdır.

**Yargı:**

Bu eser için anlatımcı sanat kuramını benimsediğini söylemek mümkündür. Cumhuriyet’in çağdaş kadınları arasında olduğunu gösteren kıyafetler içinde kendini resmeden Hale Asaf’ın en bilinen eserleri arasında yer alan bu otoportre, gerçekçi özellikler barındırması ve özgün bir eser olması nedeniyle oldukça başarılı bir eserdir. Eserin değerini ressamın teknik bilgi ve becerisi arttırmaktadır. Sıcak renk kullanımı sayesinde resmin albenisi artmıştır.

#### 4.16.3. Mavi Elbiseli Kadın Portresi

Görsel 65: Hale Asaf- Mavi Elbiseli Kadın Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 74x52 cm

**Bulunduğu Yer:** Ahu- Can Has Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:**1931



**Eser Analizi:****Betimleme:**

Bu eserde model yarım boy portre olarak cepheden resmedilmiştir. Model resmin merkezine yerleştirilmiştir. Üzerinde mavi renkli V yaka bluzu olan modelin sol eli sağ kolunu tutmaktadır. Siyah küt saçlı, uzun yüzlü, ince kaşlı ve narin yapılı modelin çene yapısı sivridir. Küçük yapılı dudaklarda kırmızı ruj kullanılmıştır. Soluk yeşil gözleri kısık ve etrafı kızarıktır. Resmin sol kısmına modelin gölgesi düşmüştür. Bu alanın hemen yanında açık pembe bir kesit bulunmaktadır. Modelin ışığı cepheden aldığı kullanılan gölgelerden anlaşılmaktadır. Resmin sol üst tarafında ressamın imzası vardır.

**Çözümleme:**

Resimde üç keskin renk bulunmaktadır. Birinci renk elbisenin mavisidir. Canlı mavi olması ve resmin neredeyse yarısını kaplaması resmin odak noktası olmasını sağlamıştır. İkinci keskin renk ise saçlardaki siyah renktir. Ortadan iki yana ayrılmış küt saç modeli ve siyahlığı resmin odak renginden bir diğeridir. Üçüncü renk ise dudaklardaki kırmızı renktir. Dudaklardaki kırmızı ruj az bir alan kaplamasına rağmen, tenin oluşturduğu açık alan içinde parlamış ve dikkat çekmiştir. Buna karşın arka planda kullanılan pastel renkler ise bu keskin renkleri az da olsa yumuşatmıştır. Yanaklardaki pembelik ise resme sıcaklık katmıştır. Bu pembelik ile fondaki pembelik birbirini desteklemiş ve resmin soğuk havasını kırmıştır. Resmin arka planında kullanılan geometrik formlar resme hareketlilik kazandırmıştır. Portrenin yüz hatları belirgin değil hatta dümdüz boyanmış gibi bir görünümü vardır. Sadece göz bölgesi daha detaylandırılmıştır. Elbisenin ve saçların sade modeli zayıf fiziğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Işığı cepheden alan modelin yüzünde gölgeli alanlar zayıf kalmıştır. Ressamın diğer eserleriyle benzerlik gösteren bu çalışmasında kendini yenileme fırsatı bulamamıştır. Genel olarak bakınca Fransız kadınlarını andırmaktadır. Paris'te zaman geçirdiği ve Paris'li kadınlardan etkilendiği düşünülebilir.

**Yorum:**

Resme bakıldığında eserin bir otoportre çalışması olduğu düşünülmektedir. Fiziksel yapı benzerliği bu düşüncenin nedendir. Sanatçının bu dönemde gözlerinden rahatsız olduğu ve Paris’te göz ameliyatı geçirdiği, bu sebeple bu resimdeki küçük ve birbirine yakın gözlerin ressama ait olduğu düşünülmektedir (Sevindik, 2003). Buna ek olarak yüzdeki ince kemik yapısı, küçük dudakları ve kısa siyah saçlı olması bu kadının Hale Asaf olduğu düşüncesini arttırmaktadır. Resimde donuk bir yüz ifadesi vardır. Diğer otoportrelerindeki o kendinden emin enerjik duruşu adeta yok olmuştur. Sanki üzerine bir hüznün çökmüştür. Bu görünümün sebebi otuzlarına yaklaşmış olgun bir duruşunun olması ve daha ziyade geçirdiği kanser hastalığının verdiği psikolojik etkinin fiziksel görüntüsüne yansımaları olabilir. Ruhen sıkıntılı olduğu esere bakınca kendini resmetme şeklinden, o hüznünü yansıttığı anlaşılabilir. Bu konuyla ilgili Burcu Pelvanoğlu şu yorumu yapmıştır;

“Asaf’ın diğer otoportrelerinde olduğu gibi, kendinden emin, keskin bakışlara sahip bir kadının yerini, gözleri buğulu, donuk ifadeli bir kadın almış durumdadır. Siyah kısa saçlı, ince kemik yapılı, yirmili yaşlarının ortalarını devirmiş, dolayısıyla diğer otoportrelerle aynı fizyolojik özelliklere sahip olan kadının, belli ki psikolojisinde bir değişim söz konusu olmuştur. Mutsuzluk, umutsuzluk, kararsızlık... Tüm bunlar ‘Mavi Elbiseli Kadın Portresi’ne bakıldığında rahatlıkla okunabilmektedir. Bunun için sanatçının yaşam öyküsüyle karşımızda duran imge arasında bir bağlantı kurma çabasına girmemiz yeterlidir” (Doğanay, 2014).

**Yargı:**

Asaf’ın bu eserinde anlatımcı sanat kuramının izleri görülmektedir. Yüzde biçim bozukluğu olan bu eser oldukça özgün ve modern çizgisi olan bir eserdir. Kompozisyona önem verilen bu eser oldukça değerli ve bilindik Hale Asaf otoportrelerinden biridir.

#### 4.17. Nurullah Berk (1906-1982)

Doktor Albay Cemal Bey'in oğlu olarak İstanbul Beyoğlu'nda doğmuştur. Hattat olan dedesi Abdülhamit'in sadrazamı Halil Hamit Paşa'dır. Ailesi Berk'in sanat yeteneğini dedesinden aldığı düşünöğünden onu sanata yönlendirmişlerdir. Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1920 yılında girmiştir. Önce Hikmet Onat, sonra İbrahim Çallı atölyesinde eğitim almıştır. 1928 yılında Paris Ulusal Güzel Sanatlar Akademisi sınavını kazanarak, Ernest Laurent atölyesinde eğitim alma şansı yakalamıştır. Aynı yıl Türkiye'ye dönmüş, Müstakiller Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne katılıp, sergi düzenlemeleri yapmıştır (Çelebi, 2013).

Geometrik figürün ilk Türk temsilcilerinden olan Berk, ilk çalışmalarındaki geometrik kompozisyonlarının yerini 1945'ten sonra doğadan görüntüler içeren çalışmalara bırakmıştır. 1947'den sonra Doğu kültürüyle Batı'nın sanatsal anlayışını kübik formlarla yorumlamıştır. 1950'den sonra Türkiye'de etkisi sıkça görölen etnik öğeleri araştırmış, minyatür ve yazmalardan etkilenip, Batı tekniği ile yeniden yorumlamıştır (Girgin, 2009). İstanbul'da arkadaşlarıyla birlikte D grubu topluluğunu kurmuştur. 1939'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim görevlisi olmuştur. UNESCO'ya bağlı Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Türkiye Komitesi'ni Suut Kemal Yetkin'le birlikte kurmuş, Paris, Moskova, Bükreş, Leningrad ve Brüksel'de açılan Çağdaş Türk Grafik Sanatları sergilerinde görevlendirilmiştir (Atan, 2006). Tüm bunlar Berk'in sanat yaşamındaki aktifliğinin bir göstergesidir. Nitekim, sanat algısının temeline kübizmi koyan ressam, D grubuna ismini vermiştir ve yazınsal alanda da ve bu grubun savunduğu değerleri savunmuştur (Doğanay, 2014).

Berk yalnızca yeteneğiyle değil aynı zamanda renkli fikir dünyasına sahip olmasıyla da tanınmaktadır. Sanat yazarı ve eleştirmeni olan ressam, sanat eğitimciliği de yapmıştır. Türk resim sanatı hakkında birçok yayın onun elinden çıkmıştır.

**4.17.1. Sultan**

**Görsel 66:** Nurullah Berk- Sultan



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 80x80 cm

**Bulunduğu Yer:** Lüset- Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** 1973

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Resimde ön plandaki padişah olan modelin tam olarak hangi padişah olduğu bilinmemektedir. Bu model sembolik olarak vardır. Yarım boy portre olarak resmedilen bu portrede model cepheden resmedilmiştir. Başında kavuğu olan modelin, elinde kılıç tuttuğu görülmektedir. Resimde detaya girilmeden sadece kıvrımlı biçimlerle çizgisel olarak formlar belli edilmiştir. Kaşlar ve burun tek çizgide birleşirken, alın ve elmacık kemikleri de tek çizgide birleşmiştir. Sakal ise sivri ve ters üçgen formundadır. Bir taht üzerinde oturan modelin üzerindeki kıyafetlerin renk ve desenleri, arkadaki işlemeli alanla benzerlik göstermektedir. Kıyafet ise o dönem padişahların giydiği kaftanlara benzemektedir. Resimde ışık, gölge ve tonlama tekniğinin yapılmadığı görülmektedir. Sadece biçimsel veriler işlenmiştir. Resmin üzerinde ressama ait imza bulunmamaktadır.

**Çözümleme:**

Farklı ve iç içe geçmiş formlar resimde hareketlilik oluşturmuştur fakat her alanın bir desenle dolu karışıklık yaratmıştır. Canlı, parlak ve çeşitli renklerin bulunduğu bu eserde ön plandaki modelle arka plandaki alan birbiriyle iç içe geçmiştir. Bunun sebebi kullanılan renk, desen ve dokuların birbiriyle paralellik göstermesidir. Resmin geneline yüz, el ve arkadaki dekorda kullanılan sarı renk hakimdir. Diğer renkler de birbiriyle uyumlu olmasalar bile oldukça farklı ve canlı renklerdir. “Nurullah berk rengi yoğun bir şekilde bölgesel olarak kullanmayı tercih etmiştir. Renk bu anlamda çalışmaların vazgeçilmez unsuru olmuş ve Türk resminde renk kullanımı açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur” (Dabanlı, 2017). Resmin odak noktası modelin başında duran beyaz renkli kavuğudur. Etrafındaki kalabalıktan uzak kalan ve resmin en aydınlık noktası olan kavuk bu sebeple resmin odağı olmuştur. Resimde herhangi bir fırça darbesinin belli olmaması resme grafiksel bir etki katmıştır. Minyatürü anımsatan bu teknikte simetrik görüntü ve düzenli yapılar resmin temelini

oluşturmuştur. Dönemi ressamlarına göre bu eserde oldukça farklı bir tekniği geleneksel unsurlarla birleştirerek bir farklılık yaratmıştır. Berk'in sanat anlayışıyla oldukça bağdaşık olan bu eser, onun sanat anlayışını yansıtan başlıca çalışmalarından biridir.

**Yorum:**

Nurullah Berk bu eserinde geleneksel temayı seçmiş fakat modern ve geometrik biçimlerle yorumlamıştır. Dekoratif bir etkisi olan bu eserde grafiksel süsleme üslubu ön plandadır. Bu eserde sembolik olarak saltanatı temsilen padişah figürü işlenmiştir. Bunu destekler bir yorum Seda Yörükler tarafından şu şekilde yapılmıştır; “Oldukça dekoratif olan bu resimde Nurullah Berk, grafik etkisi ağır basan süslemeci bir desen anlayışı ortaya koymuştur. Ön planda, Osmanlı'ya ait ve saltanatı temsil eden bir figür ile arka planda geometrik etkili yüzey resmi birlikte yorumlanmıştır” (Doğanay, 2014). Elinde kılıç tutması savaşmaktan çekinmeyen, gözü pek bir sultan olduğunu simgelemektedir. Bu sebeple saltanatını güvende tutmanın sultanın önceliği olduğu sembolize edilmiştir.

**Yargı:**

Resmin üzerinde imza olmamasına rağmen eserin Nurullah Berk'e ait olduğu onun tarzını bilen herkes tarafından ayırt edilebilir özelliktedir. Biçimci sanat kuramını benimseyen bu eser, dönemin sanat eserlerine göre oldukça çağdaş ve yenilikçidir. Kübizmden etkilenmiş olsa da Kübist bir eser olarak nitelendirilemez. Daha çok Fovist eserlerle benzerlik göstermektedir. Özgün bir çalışma olması bu eserin değerini arttırmaktadır.

#### 4.17.2. Nargile İçen Adam

Görsel 67: Nurullah Berk- Nargile İçen Adam



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 60x93 cm

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Yapıldığı Tarih:** 1955

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Nurullah Berk'in Nargile İçen Adam isimli bu portresindeki modelin kim olduğu bilinmemektedir. Yarım boy portre olan bu eserde model cepheden resmedilmiştir. Arka planda mavi rengin tonlarının parçalara ayrılması ve aynı etkinin otantik elbisede de olması dikkat çekmektedir. İçinde beyaz gömleği olan modelin başında siyah renkli kasketi bulunmaktadır. Kulakların ikisi de eşit şekilde ve resme göre büyük resmedilmiştir. Gözleri kapalı olan modelin, yukarı kıvrık bıyıkları ve elinde tuttuğu nargile marpucuyla tam bir Osmanlı insanını yansıtmaktadır. Resmin sağ alt köşesinde nargile de kadraja alınmıştır. Eserin üzerinde ressamın imzası yoktur.

**Çözümleme:**

Işığı resmin sağından alan modelin yüzünde ışığın oluşturduğu renk nedeniyle açık ton bulunmaktadır. Fakat bu durum fırça darbesiyle değil de geometrik alanlara bölünerek tonlamalar yapılmıştır. Bu etki yüzden başka gömlekte, kaskette ve boyunda da bulunmaktadır. Arka plandaki siyah parmaklık görüntüsü ve resme genel olarak hâkim olan geometrik bölünmeler resme hareketlilik kazandırmıştır. Renk derecelendirmelerinin net şekilde görülmesi de yine bu parçalı görünüme bağlıdır. Fondaki maviliklerin oluşturduğu soğuk etkiye karşın, aralara serpiştirilmiş sıcak sarı ve turuncu renkler resmin soğuk havasını yumuşatmıştır. Uzun yüzlü modelin çenesinin sivri ve çıkkın olduğu çenedeki dairesel formla belirtilmiştir. Giyim tarzı, kasketi, yukarı kıvrık bıyıkları, elindeki marpucu ve oturuş şekli dönemin insan yapısını belgelemektedir. Ressam dönemi ressamlarından çok farklı tekniklerle çalıştığından, bu eseri de diğer ressamların eserlerinden farklılık göstermektedir. Buna göre Berk bu eserinde;

“Doğunun iki boyutlu süslemeci ve soyut arabeskine yakınlık duymuş, Doğu'nun arabesk çizgi düzeniyle Batı'nın soyut şemacı duyarlılığını birleştirmiştir. Resimsel anlamda bir Doğu- Batı sentezi ağırlık kazanmıştır. Yani doğu kökenli süslemenin arabesk düzeninden, eski Türk



hat sanatının çizgilerinden ve iki boyutlu Türk minyatürünün tasvir kalıplarından yola çıkmış, Batı süslemenin görsel şemalarına yönelmiştir” (Çelebi, 2013).

**Yorum:**

Resmin genelinde kullanılan mavi renk ve tonları resme soğuk bir hava katmıştır. Bu soğuk hava resimdeki geometrik bölünmeler sayesinde artmıştır. Arkadaki geometrik mavi tonlu formlar şehir silüetini temsil ederken sarı ve turuncu renkli bölgeler güneşin yansımalarını temsil etmektedir. Arkadaki siyah desen parmaklık deseni gibi görüldüğünden modelin bir evin balkonunda nargile keyfi yapmakta olduğu düşünülebilir. Nargile keyfi yapmakta olan adam halinden memnun bir görüntü sergilemektedir. Nargile ögesinin resmin ana teması olması, Doğu kültürüne ait olan bu nesnenin toplumda sıklıkla kullanıldığını göstermektedir.

**Yargı:**

Biçimci sanat kuramını benimseyen bu eser, Fütürist anlayışla benzerlik göstermektedir. Nurullah Berk’in tipik sanat üslubunun en tanınan eserlerinden biridir. Biçim bozukluğuna uğrattığı modeli etnik ve modern bir yaklaşımla sentezleyerek resmetmiştir. Nurullah Berk’in bu portresi dönemin portre anlayışına göre farklı ve çağdaş bir eserdir.

### 4.17.3. Gergef İşleyen Kız

Görsel 68: Nurullah Berk- Gergef İşleyen Kız



**Malzeme ve Teknik:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 60x73 cm

**Bulunduğu Yer:** Bilinmiyor

**Yapıldığı Tarih:** 1974

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Nurullah Berk'in bu portresindeki kadın modelin kim olduğu bilinmemektedir. Yarım boy portre olan bu eserde model cepheden resmedilmiştir. Model, Türk el sanatlarının bir türü olan nakışta kullanılan alet olan gergefi tutmakta ve nakış işlemesi yapmaktadır. Bu resimde kadının siyah saçları iki yana örülmüş olarak resmedilmiştir. Modelin üzerinde turuncuya yakın kırmızı bir elbise vardır. Modelin arkasında mavi rengin hakim olduğu ve üzerine kontur renginde dikey şeritler kullanıldığı görülmektedir. Resimdeki tüm formlar konturlarla parçalanmıştır. İri bedeni ve kadınsı yüz hatlarıyla resmedilmiş olan model, Anadolu genç bir kızını andırmaktadır. Resimde detaya girilmediği gibi yüz bölgesinde de detaya girilmemiştir. Gözleri kapalı, kaşları kavisli, çene formu dairesel olan modelin ince dudak yapısı resme göre biraz daha küçük resmedilmiştir. Beden formu ise oldukça heybetli resmedilmiştir. Elbise ve fondaki renkler modelin elindeki nakışta da geometrik formlarla yer almıştır. Resmin üzerinde ressamın ait imza bulunmamaktadır.

**Çözümleme:**

Nurullah Berk Türk resminde kübist ve geometrik üslubun ilk temsilcilerinden olmuştur. İlk zamanlarda soyut geometrik kompozisyonlar üzerinde çalışmış, daha sonra yerini gerçekçi bir yaklaşımın izlerini taşıyan kadın figürlerine bırakmıştır (Çelebi, 2013). Bu eserinde de diğer çalışmalarındaki gibi geometrik ve simetrik formlar dikkat çekmektedir. Berk'in kontur rengi olarak kahverengiye kullanması sıradanlığı aşmasını sağlamıştır. Resmin arka fonundaki dikey şeritlerin ritmik düzeni resimde hareketliliği sağlamıştır. Bu hareketliliği, modelin elinde işlediği desenle de pekiştirmiştir. Renk çeşitliliğinin az olduğu resimde fırça ve boya izleri de belli değildir. Resim renk olarak canlı ve dikkat çekici, teknik olarak ressamın diğer eserleriyle benzerlik göstermektedir. İşleme üzerindeki çiçek motifleri resmin geneline göre daha küçük parçalara ayrılarak resmedilmiştir. Bu farklılık resmin odak

noktasının burası olmasını sağlamıştır. Gergefin motifinde kullanılan renkler ve gergefin boyutu da bu durumu desteklemiştir. Minyatürün yüzeysel renk anlayışının sezdirildiği bu eserde oldukça az renk kullanılmıştır. Buna karşın kullanılan renkler baskın renkler olduğundan dikkat çekici bir eser haline gelmiştir. Kübist ve Fütürist bir anlayışla resmedilmiş bu yapıtta, geleneksel bir tema işlendiğinden Batı ve Doğu'nun bir sentezi olarak nitelendirildiği söylenebilir. Modelin elinde tuttuğu gergef, dönem ressamı tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Gergefteki nakışı da kendi üslubunda ve resmin doğasıyla örtüşen bir tarzda resmeden Berk, eserin bütününe hâkim olan kendine has üslupta çalışmıştır.

**Yorum:**

Türk kadınının becerikli yanını sembolize eden gergef, bu eserin baş ögesidir. Kadınlara daha anaç bir tavır katmaktadır. Modelin kadını yüz hatlarına bakıldığında gözlerinin kapalı formu onun elindeki işe odaklandığını düşündürmektedir. Düşünceli görüntüsü, yüzünün orantılı olması, çeyiz işleyen zamane kızlarını anımsatmakta ve bu sebeple modelin yaşının genç olduğu tahmin edilmektedir.

**Yargı:**

Genel üslup anlayışıyla paralellik gösteren bu eser Nurullah Berk'in en bilinen portrelerinden biridir. Oluşturduğu üslup içinde incelendiğinde en başarılı eserlerinden biridir. Kübizmden etkilenmiş Fütürist bir çalışmadır. Genel olarak bu eserin biçimsel sanat kuramını benimsediği görülmektedir.

#### 4.18. Nuri İyem (1915 – 2005)

Nuri İyem ‘in babası memur olduğundan çocukluk yılları güneydoğuda geçmiştir. İyem ‘in resme ilgisi küçük yaşlardayken başlamıştır. Duvarlara kömür kalem ile resimler yapan ressam Güzel Sanatlar Akademi’sini birincilikle tamamlamıştır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Léopold Lévy ve Nazmi Ziya’nın öğrencisi olan ressam, toplumsal gerçekçi anlayışla yaptığı eserleriyle bilinmektedir (Kakan, 2017).

Yeniler Grubu'nun kurucu üyelerinden olan sanatçı önce, Anadolu insanının günlük yaşamında kullandığı eşyaları geometrik formlarla çalışmış, daha sonra doğa ve figürsel anlatıma ağırlık veren soyut ve dışavurumcu resimler yapmıştır. Sadece Anadolu kadınının değil, dünyada baskı altında kalan kadınları eserlerinde konu edinmiştir. İyem, yüze anlam katan mimik ve çizgileri bilinçli olarak kullanmış, yüzün elemanlarını sadece abartılı formlar olarak vermiştir. Belli bir kişinin portresini değil, Anadolu kadını sembolünü kullanmıştır (Demirbulak, 2007). Kadın suretinin naif ve kırılğan yapısı yerine tam zıttı olan kuvvetli yüz yapısı, iri gözler, delici bakışlar ve bazen dehşet bazen üzüntü ifadelerini abartılı kullanarak resimde duygularını ve toplumcu gerçekçi düşünce algısını yansıtmıştır.

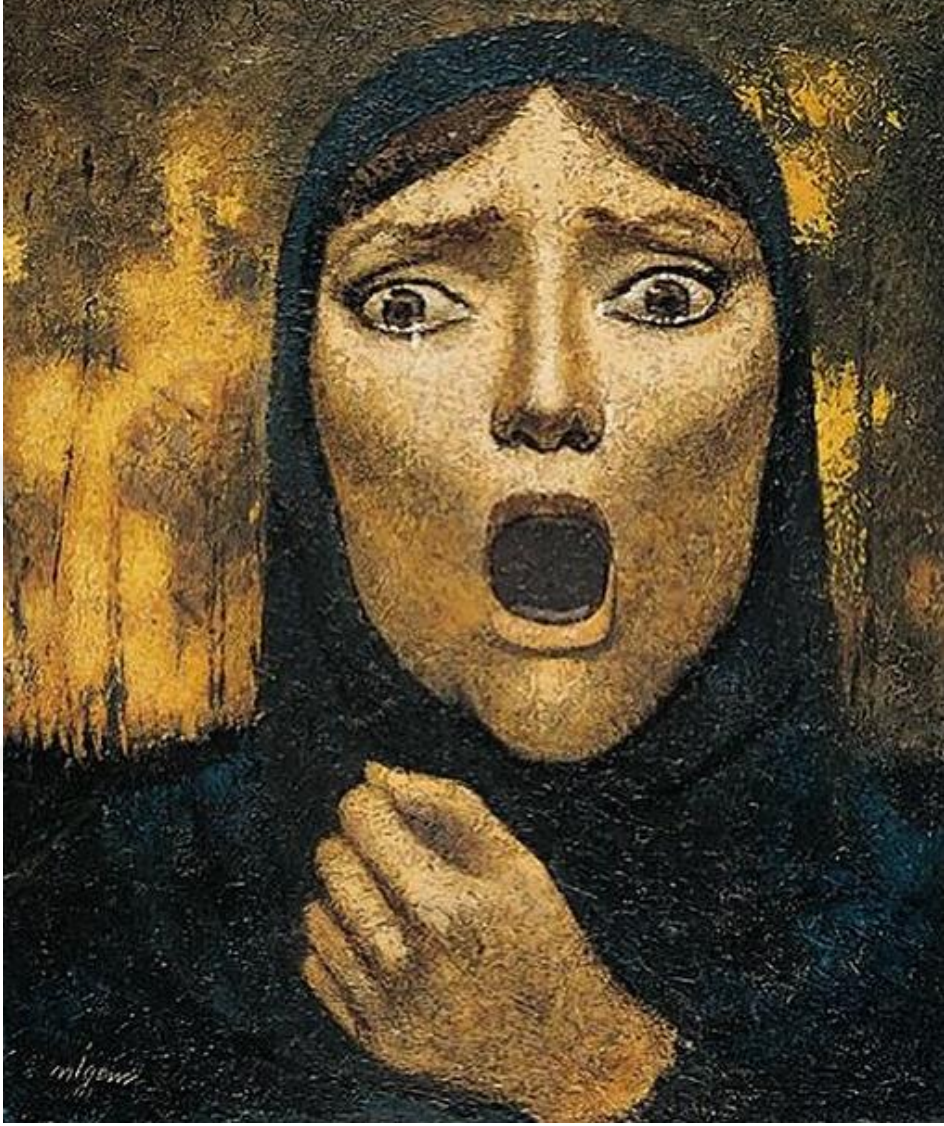
Sanat anlayışını Anadolu halkına sanatı sevdirmek olarak düşünen sanatçı bu yüzden onların değerlerini anlatmayı tercih etmiştir. Anadolu insanını, köyden kente göçü, gecekondu yaşamını gözlemlemiş, Anadolu’yu adeta bir ‘kadın’ gibi görmüştür. Portrelerinde bu nedenle bedenler değil, duygular naif bir şekilde sunulmuştur (Karamuklu, 2017).

Nuri İyem resim sanatına bakış açısını şu sözlerle dile getirmiştir;

“Ressam ihtiyaç duyduğu zaman modelini bulur. Çoğu zaman ressam resim yapma ihtiyacı duyar ama ortada ne bir mevzu vardır ne de bir senaryo. Hiçbir resim yoktur ki bir tarafıyla içten gelmemiş olsun. Her resimden bize gelen bir yoğunluk vardır, o yoğunluk sürekli olarak dış dünyadan alınır, ama ressam öyle motifler koyar ki bu ona özgüdür. Salvador Dali yuvarlak saati alıyor, bir masaya koyuyor, nasıl durur masada saat herkes bilir bunu, ama o saati yumuşak bir şey gibi koyuyor” (Doğanay, 2014).

#### 4.18.1. ığlık

Görsel 69: Nuri İyem- ığlık



**Malzeme ve Teknik:** Duralit üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 54,5x45 cm

**Bulunduğu Yer:** Zeynep Nadir Özşahin Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** Bilinmiyor

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Büst portre olan bu resimdeki model anonimdir. Model ışığı cepheden ve hafif yukarıdan almaktadır. Modelin cepheden görüntüsünü resmeden ressam, arka planda lekesele bir kızılılıkla boyanmış alanın aralarında yer yer siyah alacalıklar ve çizgiler kullanmıştır. Modelin başında siyah baş örüsü bulunmaktadır. Saçlarının sadece ortadan iki yana ayrılmış kâkül kısmı görünen kadının, kıvrımlı kaşları, tam açık ağız yapısı, iri badem gözleri ve etrafındaki siyah sürme abartılı formlarla resmedilmiştir. Modelin sağ gözünden düşmek üzere olan iri bir göz yaşı dikkat çekmektedir. Çenesinin hemen altında duran eli modelin teniyle aynı renklerde. Resmin sol alt köşesinde ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Fondaki koyu lekeler, kadının başörtüsü ile birleşen koyuluk, gözlerini çevreleyen siyah sürme, yanak ve göz çukurlarındaki koyu gölgeler kadının yüzündeki dehşet verici ifadeyi arttırmış ve siyah rengin resme dengeli yayılmasını sağlamıştır. Yanaklarındaki gölgeli yapı ise ağzın tam açık olmasından dolayı koyu olarak resmedilmiştir. Fırça kullanımının küçük hareketlerle olması ve fırça izinin yok denecek kadar az olması resmin detaylı bir biçimde, sakinlikle yapıldığını göstermektedir. Toplumsal sorunlara değinen ressam, genellikle dışavurumcu çalışmalarıyla bilindiğinden bu eseri de onun en bilinen eserlerinden biridir.

**Yorum:**

Koyu renklerin resme hâkim olması ve modelin dehşet verici yüz ifadesi resimde kasvetli bir hava yaratmıştır. Modelin arka plandaki kızılımsı sarı alacalı renkler arkada bir yangının olduğunu, alacalıktaki koyu lekesellik ve çizgiler de ağaç ve gövdesi olduğunu düşündürmektedir. Yangının dehşetiyle kaçmakta ve ağlamakta

olan kadının dehşet verici yüz ifadesi oldukça dikkat çekicidir. Bu ifade ve modelin gözlerindeki korku dolu anlatım izleyiciyi ürpertmektedir. Resmedilmiş olan bu yangın sahnesi gerçek mi yoksa içsel bir durumun simgesi mi olduğu düşündürücü bir konudur. Kadının boyun hizasında duran elini ani bir panikle kaldırdığı düşünüldüğünde, korku sonucu oluşmuş anlık bir durum olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu yorumu destekleyici bir benzer yorum da Elif Dastarlı tarafından şu şekilde yapılmıştır;

“Arka plandaki soyuta varan lekesele kızılık yangın izlenimi yaratır. Bu gerçek yangın mıdır, yoksa kadının içini yakan türlü sorunların imgeye dönüşmüş hali midir? Kadının büyümüş gözbebekleri, açık ağzı, ağzına ya da yüzüne götürmekte olduğu ama askıda kalmış eli, anlık bir korkunun ifadesi gibi durur. Gerçekleşen her nasıl bir felaket olursa olsun, kadının ifadesi bu felaketin izleyicide tekinsiz bir hisse dönüşmesine yol açar” (Dastarlı, 2014).

#### **Yargı:**

Karakteristik yüz ifadelerinin net bir şekilde verildiği eser kesin olarak Anlatımcı sanat kuramını benimsemiştir. Nuri İyem 'in en bilinen portrelerinden biri olan bu eser, diğer eserlerinden farklı olarak çarpıcı, dramatik ve abartılı yüz ifadeleri sayesinde izleyicide dehşet hissini yaratmıştır ve oldukça başarılı bir eserdir. Bu portre aynı zamanda Erkan Doğanay'ın “Türkiye’de Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 101 Portre” adlı kitabının kapak resmi olarak kullanılmıştır. Zaten dikkat çekici olan portre kitabın albenisini yükseltirken, kendi popülerliğini de bu vesileyle arttırmaktadır.



#### 4.18.2. Başı Beyazlı Kadın Portresi

Görsel 70: Nuri İyem- Başı Beyazlı Kadın Portresi



**Malzeme ve Teknik:** Ahşap üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 25x33 cm

**Bulunduğu Yer:** Meray Koleksiyonu

**Yapıldığı Tarih:** Bilinmiyor

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Nuri İyem 'in eserlerinde tipik Anadolu kadını resmettiği portrelerinden biri olan bu eserde modelin kimliği bilinmemektedir. Model cepheden ve büst portre olarak resmedilmiştir. Fonda doğa temasını kullanan ressam arkadaki yeşilliklerin arasında mavi deniz ve açık renkli bulutları, gri dağ ve sarımsı toprağı fazla detaya inmeden belli etmiştir. Modelin başındaki beyaz örtü yüzün çevresini kaplamış sadece kâküller açıkta kalmıştır. Sola ayrılmış olan saçları, kıvrımlı ve düşük kaşları, küçük ağız yapısı ve uzun burun yapısı yüzü şekillendiren yapılarıdır. Resmin sağ alt köşesinde ressamın imzası bulunmaktadır.

**Çözümleme:**

Resimde modelin ışığı cepheden ve hafif yukarıdan aldığı yüzündeki hafif ışık yansımından anlaşılmaktadır. Arka planda kullanılan doğa teması sayesinde resme fazla miktarda renk ve ton girmiştir. Kullanılan renklerin pastel renkler olması, renklerin birbiriyle olan uyumunu kolaylaştırmıştır. Parçalara ayrılarak boyanmış doğa renkleri resme hareketlilik kazanmıştır. Ressam modeli resmin soluna yerleştirdiğinden ortada bir dengesizlik oluşmuştur. Modelin iri gözleri resmin odak noktasıdır. Gözlerde dramatik etkiyi arttırmak için hacimsel olarak büyük göstermiş ve göz kapaklarında çizgi kullanmıştır. Ayrıca modelin kaşlarındaki kavisli yapı onun dramatik yüz ifadesini kuvvetlendirmiştir. Anadolu kadını cefakâr, emekçi, göçebe kadınlarını resimlerine konu edinen sanatçı bu portresinde de böyle bir kadını resmetmiştir. Diğer eserleriyle benzerlik gösteren bu portre, onun en bilinen eserleri arasına girememiştir. Bunun nedeni sanatçının bu tip çok eser üretmiş olması ve birbirine benzemesidir.

İyem'in çalışmaları genel olarak değerlendirildiğinde bir kadın olgusu işleniyor gibidir fakat o kadınlar bir türlü orada değildirler. Mağrur, çekingen, güzel, utangaç, melankolik ve dehşete kapılmış bu yüzler, Anadolu kadını yüzleri olmaktan çıkmış,

İyem'in yüzleri haline gelmiştir (Bezmen, 2018). Bu sebeple eserde kendi üslubuna bir yenilik katamamıştır.

**Yorum:**

Modelin yüzündeki uzunluğu abartılı şekilde göstermeyi tercih eden ressam, gözlerindeki endişeyi ifade ederken de kaşlarıyla bu endişeli ifadeyi desteklemiş böylelikle dramatik etki artmıştır. Kullanılan pastel renkler yumuşak bir görünüm verirken, sıcak bir hava yaşanmasına neden olmuştur.

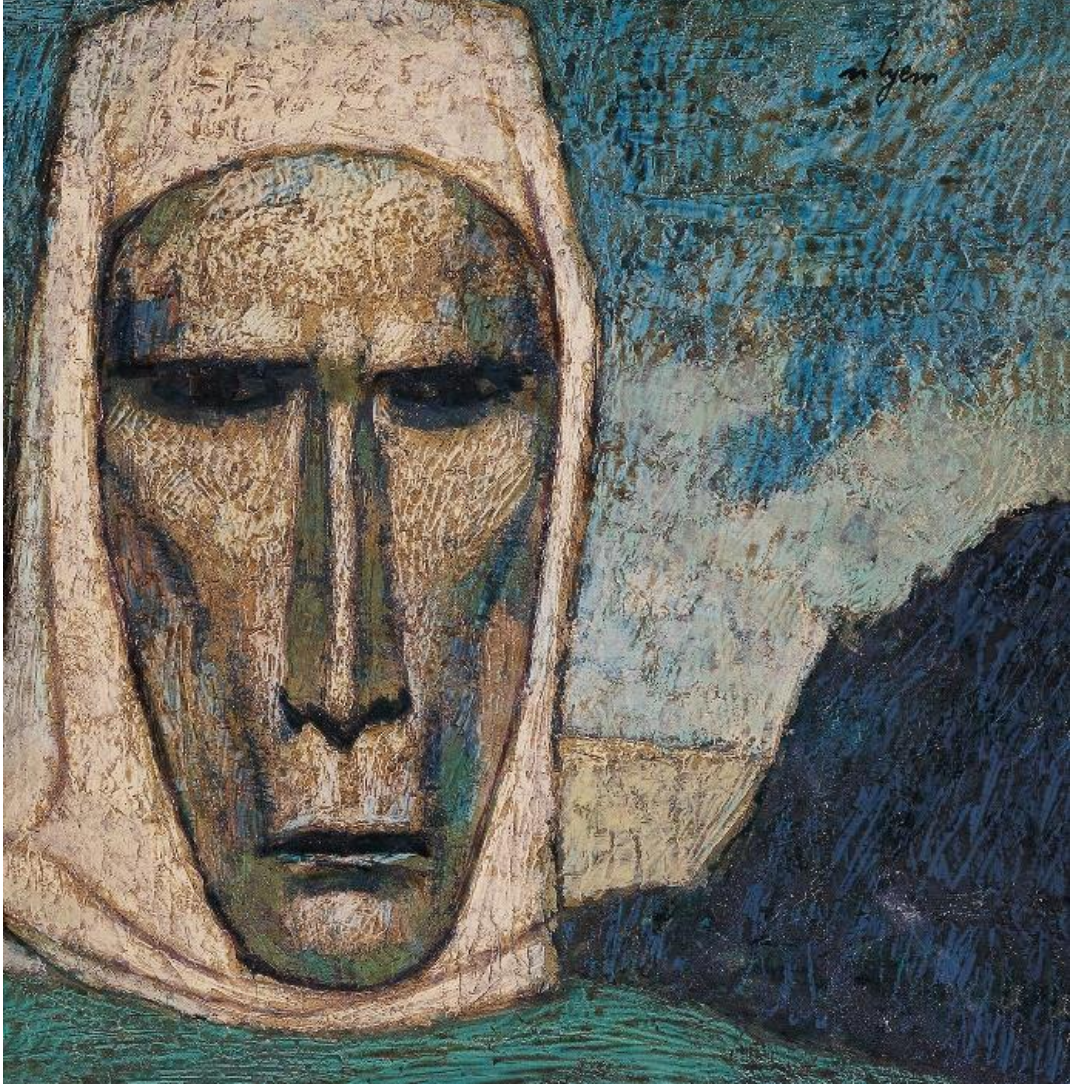
İyem'in portre dili hakkında, sert ve geometrik çizgilerin bulunduğu, Bizans ikonografisine benzeyen, Meryem Ana figürleri gibi kalıplaşmış kadın modellerin kullanıldığı söylenebilir. Yüz hatlarının Botiçelli benzeri pürist yaklaşımla ifade edildiği, portrenin altın varak yerine, beyaz kontürlü ışıkla harelenmesi, kutsallığı anımsatmaktadır (Yaman, 2018). Fayyaz Yaman'ın bu yorumundan yola çıkarak bu ve benzeri eserlerinde hareyi sembolize eden ögenin, Anadolu kadınlarının başlarına bağladıkları beyaz örtü olduğu düşünülebilir.

**Yargı:**

Toplumcu gerçekçi resimler üreten ressam, bu eserinde Anlatımcı sanat kuramını benimsemiştir. Nuri İyem' in diğer eserleriyle benzerlik gösteren bu çalışma onun değerli eserlerinden biridir fakat pek çok eseriyle benzediği için farklılık göstermemektedir. Bu da eseri sıradanlaştırmaktadır.

### 4.18.3. Uzun Yüzlü Yaşlı Kadın

Görsel 71: Nuri İyem- Uzun Yüzlü Yaşlı Kadın



**Malzeme ve Teknik:** Sunta üzerine yağlı boya

**Boyutlar:** 30x30 cm

**Bulunduğu Yer:** Bilinmiyor

**Yapıldığı Tarih:** Bilinmiyor

**Eser Analizi:****Betimleme:**

Hakkında az bilgiye ulaşılan bu eserdeki modelin kim olduğu bilinmemektedir. Cepheden ve büst portre olarak resmedilmiş bu eserde model açık bir alandadır. Resmin sağ tarafında arka planda kullanılan mavi tonlar gökyüzü, bulut ve dağı temsil etmektedir. Resmin sol tarafına yerleştirilmiş modelin başındaki beyaz örtü boyun kısmında dolanarak bitmiştir. Üzerine de su yeşili buluz giymiş olan modelin saçı hiç görünmemektedir. Modelin yüzü ve burnu uzun, kaşları çatık, gözleri kısık, yanakları zayıflıktan içe göçük, dudak çizgisi aşağı düşüktür.

**Çözümleme:**

Işığı cepheden alan modelin yüzünde gerekli gördüğü yerlerde aydınlık çizgiler kullanan ressam genel olarak dokulu bir boyama tarzıyla portreyi tamamlamıştır. Bu dokulu görünüm resme hareketlilik kazandırmıştır. Genellikle mavi renklerin kullanıldığı bu eserde birbirine yakın tonların kullanılması resimde bir uyumun yakalanmasını sağlamıştır. Eserin odak noktası kısık göz ve uzun burun yapısının oluşturduğu T bölgesidir. Abartılı kullanılan formlar bu durumu sağlamıştır. Anatomik yüz özellikleri bu modelin ellili yaşlarında olduğunu düşündürmektedir. Bir önceki eserde (**Görsel 70**) olduğu gibi ressam bu çalışmada da modeli resmin soluna yerleştirmiş ve sağ tarafın boş kalması bir dengesizliğe neden olmuştur.

**Yorum:**

Genel olarak bakıldığında soğuk renkler kullanılması ve uzun yüz formu seçilmesi alıcıda negatif bir hissiyat bırakmaktadır. Kızgın ve agresif görünen modelin yüz özellikleri incelendiğinde İyem'in bu katı görüntüyü verirken yüzün yapısal özelliklerini abartarak kullandığı görülmektedir. Resme hâkim olan mavi rengin soğukluğu kadının bu ifadesini ve imajını desteklemiştir. Anadolu kadınının

karşılaştıkları zorluklar, dramlar, acılar karşısında takındıkları sert yüz ifadesi adeta bir zırh görevi üstlenmiştir.

Ablasına oldukça bağlı olan ressam ona olan sevgisini kadın portrelerinde yaşatmış, portrelerine padişah portrelerindeki ortak söylem gibi üslupçu bir yorum kazandırmıştır (Yaman, 2018).

**Yargı:**

Toplumcu gerçekçi resimleriyle dikkat çeken ressam bu eserinde de Anadolu kadınının durumunu vurgularken Anlatımcı sanat kuramını benimsemiştir. Modelin karakteristik yüz ifadesini net bir şekilde verildiği eser Nuri İyem 'in az bilinen portrelerinden biridir. Dramatik ve abartılı yüz ifadesini oldukça iyi bir şekilde izleyiciye geçiren ressam başarılı bir esere imzasını atmıştır.

## SONUÇLAR

Tarih boyunca Türk'ler Orta Asya'dan Anadolu'ya geniş bir coğrafyaya yayılmış, sanatlarına kaynaklık eden etmenler bu süreçte toplumun karakteristik yapısını şekillendirmiştir. Türk resminin diğer toplumlardan farklı özellikleri incelenirken, Cumhuriyet dönemine gelindiğinde sanatsal anlamda gelişmelerin hızlandığı gözlemlenmiştir. Ortaya çıkan akımlar Türk sanatçıları da etkisi altına almış ve eserleri bu yönde gelişmiştir.

Türk Primitleri olarak anılan amatörlerden oluşan ilk kuşağın ardından, asker kökenli ressamlar yetişmeye başlamıştır. 1883'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması, 1908'de "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" ile 1914'de "Çallı Kuşağı" olarak da anılan Empresyonist üslûpla çalışan kuşak modern sanat akımlarının temel taşlarını oluşturmuşlardır. Eğitim için yurtdışına gidip, geri dönen gençlerin oluşturdukları "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" 1928'de kurulmuş olup, Ekspresyonizm, Kübizm gibi eğilimleri barındırmıştır. 1933'de "D Grubu"nun kurulmasıyla modern sanatın üslûpları da Türk resim sanatının perspektifinden yansımaya başlamış ve özgün arayışlar hız kazanmıştır (Başar, 2003).

Hemen her ressamda var olan insan suretini ve kendini resmetme isteğinin ürünü olan portre ve otoportrelerin, sosyal ve psikolojik incelemeleri sonucunda doğrudan bir iletişim kurma yöntemi olarak tercih edildiği anlaşılmıştır. Cumhuriyet sonrası etkilendikleri akımlar sayesinde portrelerde deformasyonlara gidilse de portrelerin belgeleyici niteliği aynı kalmış, sanatçıların sadece görüntüyü değil, dramatik ruh halini ve kişinin iç dünyasını da yansıtmayı amaçladıkları görülmüştür. Kişisel üslûpları ve sanat algıları oldukça farklı özellikte olan ressamların ortak noktası, sanatsal coşkularını, modelin duygularıyla ve kendi ruhlarını insan sureti üzerinden anlatmak istemeleri olmuştur.

Kadın portrelerinin Cumhuriyet'in ilanıyla fazlalaştığını ve kadın modellerin zamanla Batılı kadınlara benzedikleri görülmüştür. Bu tip modeller modernleşmeye çalışan Türk halkına örnek teşkil etmiştir. Çalışmada kadın sanatçıların sayısının erkek

sanatçılara göre az oluşu, kadınların toplumdaki yerini yansıtan bir detaydır. İlk kadın ressamların da dönemin varlıklı, kültürlü ve ileri gelen ailelerin kızları olması bu alana yönelebilmelerini kolaylaştırmıştır.

Cumhuriyet öncesinin zorlayıcı şartları ve ekonomik sorunları ressamları olumsuz etkilemiştir. Cumhuriyet’le birlikte gelişen ve kalkınmaya başlayan Türkiye, sanata ilgi duymaya başlamış, yapılan yurt gezileriyle Anadolu halkına resim sanatı tanıtılmıştır. Cumhuriyet öncesi dönemde sadece soylu, zengin, asker, siyasetçi gibi kesimlerin portrelerini yaptırabilmesi, Cumhuriyet sonrası yaygınlaşan resim sanatıyla halk seviyesine inmeye başlamıştır ve ulaşılabilirliği artmıştır.

Günümüz modern dünyasına gelindiğinde, bireylerin gelişmiş bir beğeniye sahip olması beklenmektedir. Gelişmiş bir beğeni anlayışı ise sanat eğitimiyle mümkündür (Ayaydın, 2010). Sanat eğitiminin nitelikli bir hale gelebilmesi ve sıradanlıktan çıkıp bireylerin özgün düşünebilme ve eleştirebilme becerilerinin geliştirilmesi için kullanılan sanat eleştirisi yöntemleri bu araştırmanın problem durumunu içinde yer almaktadır. Sanat eleştirisi, sanatın içyüzünün kavranmasına, anlaşılmasına ve kültürel değerlere ışık tutarak bilgilendirmeye ve eğitmeye gayret etmektedir. Sanat eleştirisi becerisi kazanan bireyin görsel sanatları anlaması sağlanmış olur. Sanat eleştirisinde pratik yapmak, bireyin eleştirel tutumunu etkileyerek ve hayat boyu bu yaklaşımları devam ettirmesi beklenir. Böylece sanat eleştirisi disiplini bireyin, sanat eserinin değerini araştırmaya yönlendirir. Sanat eleştirisi yöntemi aynı zamanda bireye kendisi hakkında verilen kararları eleştirebilme, nedenlerini sorgulayabilme ve alternatif düşünebilme yetisi de kazandırmaktadır.

Bu bağlamda pedagojik eleştirinin amacı ise sanat eğitimi alan bireylerde var olan estetik algının körelerek yok olup gitmesine engel olmak, bunun daha da geliştirilmesini sağlamaktır. Eleştiri yapılacakken kültür ve sanat tarihindeki önemli dönemlerin, sanatçıların ve eserlerin seçilmesi, bireylerin kazanımları esnasında ikili fayda sağlamış olur.

Sonuç olarak, sanat eseri eleştirisinin hem sanat eğitimine hem de genel öğretime önemli katkılar sunduğu söylenebilir. Sanat eleştirisiyle birey bakarken görmeyi, görürken anlamayı, anlarken açıklamayı başarır. Pedagojik eleştiri sayesinde ifade



gücü artan, arařtıran, inceleyerek topladıđı bilgileri sentezleyen bireylerin evrensel dűřünebilme yetisi ve gűrsel okuryazarlık kapasitesi geliřmiř olur. Bunu yaparken de konu itibariyle portrelerin incelendiđi bu arařtırmada ele alınan Osmanlı'nın son zamanlarında dođup Cumhuriyet dűnemine etki etmiř Osman Hamdi Bey, Tekezade Sait Efendi gibi ressamlarla, Cumhuriyet dűneminde yařamıř portre çalıřmalarıyla ne çıkan Feyhaman Duran, İbrahim allı, Avni Lifij, Mihri Műřfik Hanım gibi ressamların ve portre eserlerinin seçilmesi gűrsel okur yazarlıđa katkı sađlamıř olur. Bu bađlamda incelenen eserler pedagojik eleřtiri yűntemi (betimleme, özűmleme, yorumlama, yargılama) kullanılarak analiz edilmiř, farklı kaynaklardan destek alarak analiz sađlam temeller űzerine oturtulmaya çalıřılmıřtır.

## ÖNERİLER

Bir sanat eğitimcisi, sanat eğitimini pek önemsemeyen birtakım kurumların daha önceki dönemlerdeki uygulamalarında olduğu gibi, sadece yetenekli bir grup öğrenciye, masaya konulan bir sürahinin resmini yaptırmak, ya da tabure üzerinde oturan bir öğrencinin resmini çizdirmekle sınırlı kalmayıp (Ayaydın, 2019), öğrencinin ufkunu açan, onların kabiliyet ve becerilerin geliştirmeye yardımcı olan, özgüveni yüksek, sosyal bireyler yetişmesine katkı sağlamalıdır. Sanat eğitiminde bireylerin etkin olarak katılımı oldukça önemlidir. Bunun için görsel sanat dersinde pedagojik eleştirinin yeri çok büyüktür. Çünkü, eleştiri bireyleri özgürleştirirken başkalarının görüşlerine saygı duymayı, hoşgörülü olabilmeyi, dünyaya evrensel bakabilmeyi, duygu ve düşüncelerini daha iyi ifade edebilmeyi sağlar.

Ülkemizde yetişen sanatçıların tanınması, önemli eserlerin bilinirliğinin artması, görsel okuryazarlık seviyesinin küçük yaşlardan başlayarak gelişmesi bireylerin gelecekteki yaşamlarına olumlu katkılar sağlar. Bireyde oluşturulan beğeni düzeyi ve estetik kaygı, ilerde sanatçı olmasa bile, iyi bir sanat tüketicisi olmasına vesile olur. Kazanılan sanat eğitimiyle, sanat eserinden haz alan, evinde, işyerinde, yaşadığı çevrede yaşam kalitesini arttıran bireyler yetişmiş olur.

Bunun sağlanması için pedagojik sanat eleştirisi eğitimi, okul öncesi dönemden itibaren uygulanmaya başlamalı, başta okul öncesi ve sınıf öğretmenleri olmak üzere tüm ilgili öğretmenlerin hizmet içi eğitimle ilgili konuda eğitilmesi gerekmektedir. Bununla yanısıra, sanat eleştirisi konularına daha ağırlık verilmesi ve buna bağlı olarak görsel sanatlar dersi süresinin arttırılmasında fayda vardır.

Sanat eleştirisi uygulamaları esnasında müze ve galerilerde eserlerin orijinallerinin görülme imkânı oluşturulması bireylerin eserlerle etkileşimlerini artırır. Görerek, yaparak, yaşayarak ve uygulayarak daha kalıcı bir öğrenme gerçekleşmiş olur.

## KAYNAKÇA

Adem. (2016, Ağustos 22). *Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği*. Edebiyat ve Sanat Akademisi: <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/mustakil-ressamlar-ve-heykeltiraslar-birligi/19206> adresinden alındı

Akbulut, D. (2011). *Türk Resminin Öncüleri "Osman Hamdi ve Batı Kuşağı"*. İstanbul: Etik Yayınları.

Akkaya, G. B. (2003). Temmuz 2003, s.2 . *Sanat ve Bilgi Dergisi*.

Aksel, M. (1977). *İstanbul'un Ortası* (s. 104). içinde İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aksoy, N. B. (2015, Aralık 6). *Yaşam Öyküsü Ve Tablolarıyla Ressam İbrahim Çallı*. Liste List: <https://listelist.com/ibrahim-calli-kimdir/> adresinden alındı

Altaş, A. (2014, Temmuz 22). *Hüseyin Avni Lifij'in "Son Otoportre" Eseri*. Resim Biterken: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/07/22/huseyin-avni-lifijin-son-otoportre-eseri/> adresinden alındı

Altıntaş, O. (1988). *Şeref Akdik Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Altıntaş, O. (2013). Picasso (Güncellik, Zemin, Yüzey Kavramı Üzerine). *İdil Dergisi*, 2(6), 1. doi:10.7816

Aslanapa, O. (1984). *Türk Sanatı* (s. 1-9). içinde İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı* (s. 16-17). içinde İstanbul: Remzi Kitabevi.

Atan, A. (2006). *Resimli Resim Sözlüğü*. içinde Ankara: Asıl Yayın.

- Ayaydın, A. (2002). İlköğretim Okullarındaki Sanat Eğitimiinde Çoklu Zeka Kuramının Uygulanması. *Yükseklisans Tezi*, 12. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Ayaydın, A. (2010). Görsel Sanatlar Eğitiminde Ölçme ve Değerlendirme Süreci Üzerine. *Milli Eğitim Dergisi*(187), s. 241.
- Ayaydın, A. (2015). *Çoklu Zeka Tabanlı Görsel Sanatlar Eğitimi* (2 b.). Kızılay, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Ayaydın, A. (2019). Görsel Sanatlar Eğitiminde Sınıf Yönetimi: Bir Nitel Araştırma Örneği. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*(23), 61-80 .
- Başar, G. (2003, Temmuz). Türkiye Cumhuriyeti'nin Atatürk Dönemi Kültür ve Sanat Anlayışı. *Sanat ve Bilgi Dergisi*(2).
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Ankara, Türkiye: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bekçi, M. (2018, Aralık 13). *Birçok İlk Sahibi, Avangard Ressamımız Fahrelnissa Zeid Hakkında 12 Bilgi*. Liste List: <https://listelist.com/fahrelnissa-zeid-kimdir/> adresinden alındı
- Berk, N. (1943). *Sanat Konuşmaları*. İstanbul: A.B. Neşriyatı.
- Berk, N. (1964, Ocak 1). Çallı İbrahim'in Mezarı Önünde. *Varlık Dergisi*(613), s. 7.
- Berk, N. C., & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi: Cumhuriyetin 60. Yılına Armağan*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N., & Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* (s. 29-40). içinde İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berksoy, F. (1998). *20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Beykal, C. (1983). *Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi* (s. 9). içinde Yeni Boyut.

- Bezmen, P. C. (2018). Türk Tasvir Sanatında Osmanlı'dan Günümüze Portre ve Kimlik Sorunsalı. *Yüksek Lisans Tezi*. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boydaş, N. (1997). Plastik Değerler Açısından Bir Mezar Taşı (Eleştiri). 9. *Mevlana Kongresi*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Boydaş, N. (2002). Estetik ve Sanat Kuramları. *Yüksek Lisans Ders Notları*. Ankara.
- Boydaş, N. (2007). *Sanat Eleştirisine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Bozcalı, S. R. (1948). “Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı” İle Söyleşi. (Z. Güvemli, Röportaj Yapan)
- Bozkır, K. (1937). *General Halil'in Sergisinde*. Kurun.
- Buyurgan, S., & Buyurgan, U. (2018). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi* (4 b.). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (s. 133). içinde İstanbul: Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları.
- Cezar, M. (1990). Osman Hamdi Çok Yönlü Kültür ve Sanat Adamıydı. *Hürriyet Gösteri*, 7.
- Çaha, M. (2016). Türk Resminin Kadın Öncüsü Mihri Müşfik Hanım. *İsmek El Sanatları Dergisi*(21), s. 102-107.
- Çaha, M. (2017). Osmanlı'nın Tıbbiyeli Ressamı Şeker Ahmet Paşa. *İsmek El Sanatları Dergisi* 24, s. 108-113.
- Çakaloğlu, H. (2001). Türk Resim Sanatında Otoportre. *Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çalışır, D., & Ögel, S. (2005, Aralık). Osmanlı Resminde Mimesis: Şeker Ahmed Paşa'nın Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme. *İtü dergisi/ Sosyal Bilimler*, 2(1), s. 69-79.
- Çelebi, T. (2013, Ocak). D Grubu'nun Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmine ve Eğitimine Katkısı. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.

- Çelik, S. (2016). Türkiye'nin İlk Kadın İllüstratörü Olarak Bir Ressamın Portresi. *İsmek El Sanatları Dergisi*(22), 85.
- Çelik, S. H. (2017). Sanatta Oryantalizm ve Bir Oryantalist Olarak Osman Hamdi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çermikli, G. (2009). Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çoker, A. (1983). Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi . *100. Yıl Toplu Sergi Kataloğu*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Dabanlı, G. B. (2017). Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı. *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 135.
- Dastarlı, E. (2014). *Türkiye'de Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 101 portre*. içinde İstanbul: Caretta.
- Dastarlı, E. (2016, ocak 8). *Anlamlı Bir Arşiv, Kıymetli Bir Desen Sergisi*. Artful Living: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/anlamli-bir-arsiv-kiymetli-bir-desen-sergisi-i-4756> adresinden alındı
- Daşdağ, E. (2010). Sanat Eseri Eleştirisine Bir Örnekle: Üçüncü Mevki Vagon. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* , 9(33), s. 378-386.  
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/70219> adresinden alındı
- Demirbulak, A. (2007). *Çagdaş Türk Resminde Otoportreler*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Demircioğlu, C. (2017, Mart 30). *Halil Paşa*. Osmanlı Ressamları: <https://osmanliressamlari.blogspot.com/2017/03/1.html> adresinden alındı
- Demirsar, B. (1987, Mart). Osman Hamdi'nin Tablolarında Gerçekle İlişkiler. *Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi*(149), 94. İstanbul: İstanbul Üniveristesesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Doğanay, E. (2014). *Türkiye'de Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 101 portre* (1 b.). İstanbul: Caretta Yayınları. 12 24, 2018 tarihinde alındı

- Dönmez, N. (2009, Mayıs). Türk Resminde Portre ve Otoportre. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Erbay, F., Erbay, M., & Erbay, N. Ö. (2004). *Cumhuriyet Dönemi Sanatsal Değişimin Yayınlarla Yansıması* (s. 75). içinde İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Ergüven, M. (2007). *Sırdaş Görüntüler* (s. 201 ). içinde İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erinç, S. M. (2016). *Resmin Eleştirisi Üzerine* (4 b.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Creative Yayıncılık.
- Erten, O. (2009, Şubat 04). *Halil Paşa'nın En Pahalı 20 Resmi*. lebriz.com: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=12&articleID=467&bhcp=1> adresinden alındı
- Erten, O. (2014). E. Doğanay içinde, *Türkiye'de Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 101 portre*. istanbul: caretta.
- Ertuğrul, E. (2017, Mart 16). *Dünyanın En Eski Halısı Pazırık Halısı'nın Dövmeli Sahipleri İnceleniyor*. arkeofili: <http://arkeofili.com/dunyanin-en-eski-halisi-pazirik-halisinin-dovmeli-sahipleri-inceleniyor/> adresinden alındı
- Feldman, E. B. (1992). *Varieties of Visual Experience*. New York: Fourth Edition.
- Giray, K. (2001). Çallı ve Atölyesi. *Nuri İyem* (s. 99-100). içinde İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Girgin, F. (2009). Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler. *Yüksek Lisans Tezi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gök, C. (2016). Resim ve Fotoğraf Sanatında Portre Geleneğinden Selfie'ye. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt:2, Sayı:1, s. 29-47*.

- Gökay, M. (1998). Birleştirilmiş Sanat Eğitimi Yöntemine Göre İlköğretim II. Basamağında Sanat Eleştirisinin Uygulanması ve Sonuçları. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, 68. Konya.
- Gören, A. K. (1990). Hüseyin Avni Lifij Türk Resim Tarihindeki Yeri ve Önemi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gören, A. K. (1998). *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu* (s. 48). içinde İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü Yayınları.
- Güler, A. (2014). İbrahim Çallı. *Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını.
- Güney, A. (2018, Eylül 27). *Fahrelnissa Zeid, Tutkuya Övgü*. Art Tv: <https://www.arttv.com.tr/yazi/fahrelnissa-zeid-tutkuya-ovgu-yazan-ayca-guney> adresinden alındı
- Gürşen, M. (2018, Şubat 12). *Türk Resminde Savaşın Betimi ve Bir Savaş Cephesi Olarak Şişli Atölyesi*. arsız sanat: <http://arsizsanat.com/turk-resminde-savasin-betimi-ve-bir-savas-cephesi-olarak-sisli-atolyesi/> adresinden alındı
- Gürtuna, S. (1994). Namık İsmail 1914 kuşağı içindeki yeri ve önemi . *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İskender, K. (1994, Ocak-Şubat). Türk resminin figüratif açıdan görünümü. *Plastik Sanatlar Dergisi sayı 12*, s. 36.
- Kabataslimecmua. (2017, Temmuz 21). *Tekezade Said efendi; Resim öğretmenimiz*. Kabataslimecmua: <https://kabataslimecmua.tumblr.com/post/163251961169/tekezade-said-efendi-resim-%C3%B6%C4%9Fretmenimiz> adresinden alındı
- Kakan, E. (2017, Temmuz). Çağdaş Türk Resminde Dışavurumcu Otoportreler. *Yüksek Lisans Tezi*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kalburcu, A. (2017, Ekim 25). *Türk Sanatı Tarihi Giriş*. Tarihli Sanat: <https://www.tarihlisanat.com/turk-sanati-html/> adresinden alındı



- Kalmaz, Ö. (2018). Cemal Tollu ve Türk Resminde Kübizm Çözümlemeleri. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kalmaz, Ö. (2018). Cemal Tollu ve Türk Resminde Kübizm Çözümlemeleri . *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Karabağ, R. (2018, Mayıs 21). *Türk Kadınının İlk Sanat Okulu: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*. Arsız Sanat: <http://arsizsanat.com/turk-kadininin-ilk-sanat-okulu-inas-sanayi-i-nefise-mektebi/> adresinden alındı
- Karabulut, N., Karakuzu, M., & Konca, Y. (2010, Mart 1). Sanat Eğitiminde Pedagojik Eleştiri Yöntemleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 87-111. <http://dergipark.org.tr/ataunigsed/issue/2557/32955> adresinden alındı
- Karadal, M. Ş. (2018). Türk Resminde Geleneksel Motifler: Güzin Duran, Fahr el nissa Zeid, Maide Arel. *International Journal Entrepreneurship and Management Inquiries Dergisi*, 2(3), 256-257.
- Karamuklu, T. (2017, Ağustos 8). *Nuri İyem'in İnsanları*. Arsız Sanat: <http://arsizsanat.com/nuri-iyemin-insanlari/> adresinden alındı
- Keskin, C. (2017, Nisan). 1940-60 Yılları Arası Türk Resminde Modern Sanat Eleştirisinden Seçkiler. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 90.
- Kırıçoğlu, O. T. (2002). *Sanatta Eğitim*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Kırıçoğlu, O. T. (2019). *Sanatta Eğitim: Görmek, Öğrenmek, Yaratmak* (4 b.). Ankara, Kızılay: Ütopya Yayınevi.
- Kırıçoğlu, O. T., & Strokrocki, M. (1997). *Ortaöğretim Sanat Öğretimi*. Ankara: YÖK Yayınları.
- Koç, D. C., & Altıntaş, O. (2016). Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Nuri İyem, Mehmet Pesen, Nedret Sekban Eserlerinin Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi. *İdil Dergisi*, 5(23), 831. doi:10.7816

- Koç, S. (2013, Eylül 18). *İslamiyet Öncesi Türk Resim Sanatı*. Türk El Sanatları ve Hobiler: [http://www.unutulmussanatlari.com/2013/09/islamiyet-oncesi-turk-resim-sanat\\_96.html](http://www.unutulmussanatlari.com/2013/09/islamiyet-oncesi-turk-resim-sanat_96.html) adresinden alındı
- Kolektif. (1997). Portre. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. içinde İstanbul: YEM Yayınları.
- Kutsav, S. (1966). Feyhaman Duran. *Ankara Sanat*, 13.
- Kuzucular, Ş. (2011, Ekim 13). *Cumhuriyet Dönemi Resmi ve Resim Toplulukları*. Edebiyat ve Sanat Akademisi: <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/cumhuriyet-donemi-resmi-ve-resim-topluluklari/1996> adresinden alındı
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev., s. 207). içinde İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mazlum, Ö., & Ekmekçi, H. (2016). Görsel İletişim Tasarımı Eğitiminde Pedagojik Sanat Eleştirisi Yöntemine İlişkin Bir Örnek Olay Çalışması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 64 - 73.
- Mercin, L., & Alakuş, A. O. (2005). Sanat Eleştirisi ve Pedagojik Eleştiri Yönteminin İncelenmesi. *Dicle üniversitesi .Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*(5), 36-46.
- Mittler, G. (1986). *Art in Focus*. ABD: McGraw-Hill Company.
- Musal, H. (2010, Ocak). Türk Resminin Tarihsel Süreci ile Batı Resminde ve Türk Resminde Fotoğrafın Yeri. *Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Orman, İ. (tarih yok). *Şeref Akdik*. ketebe.org: <https://www.ketebe.org/sanatkar/seref-akdik-917> adresinden alındı
- Ören, H. (2018, Eylül 30). *Fahrelnissa Zeid'i Onurlandırılım*. Sanat Magazin: <http://sanat-magazin.com/yazarlarimiz/harikaoren/fahrelnissa-zeidi-onurlandiralim/#lightbox-gallery-MQ==/4/> adresinden alındı

- Özdemir, N. (1997). *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, (s. 127-130). içinde Ankara: Nurol Yayıncılık.
- Özsoy, V. (2016). Türkiye'de Resim- İş Eğitimi Tarihine Kısa Bir Bakış. *Görsel Sanatlar Eğitimi Makaleler* (2. b., s. 1). içinde Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Özyurt, O. (2019, 03 10). *Mihri Hanım Yine Manşetlerde*. Pazar Sabah Haberleri: <https://www.sabah.com.tr/pazar/2019/03/10/mihri-hanim-yine-mansetlerde> adresinden alındı
- Parlar, G. (1998). Türk Resim Sanatında Portre Resmin Gelişimi. *Doktora Tezi*, 7-8. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Partanaz, P. (2007). Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre. *Yüksek Lisans Tezi*, 61. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Pasquier, A. (1994). Eski Yunan-Hellenizmin Parlayışı. *Tematik Ansiklopedi* (s. 162-165, Cilt 5). içinde İstanbul: Milliyet Yayıncılık.
- Pelvanoğlu, B. (2007). *Hale Asaf-Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*. içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2019). *Ressam Mihri*. Kim Mihri: <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/> adresinden alındı
- Pelvanoğlu, B. (tarih yok). *Osmanlı'da Gölgede Kalmış 7 Ressamdan İnsana Bakış: Sanatçı Biyografileri*. Sanal Müze: <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=2&artid=468> adresinden alındı
- Rideal, L. (2014). Anlam ve Yöntem Okuma Rehberi. *Resimler Nasıl Okunur?* (E. Nahum, Çev.). içinde İstanbul: Yem Yayınları.
- Samioğlu, S. (2012, Aralık 12). *Türk Empresyonizminin Büyük Portre Adamı Feyhaman Duran*. Sanatsal Yorumlar: <http://samisnatsalyorumlar.blogspot.com/2012/12/unlu-turk-ressamlari-yorumlari.html> adresinden alındı

- San, İ. (2010). *Sanat Eğitimi Kuramları* (3 b.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Satan, A. (2009). *Son Halife Abdülmecid Efendi*. İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.
- Schneider, N. (2002). *The Art of the Portrait* (s. 26). içinde Köln: Taschen.
- Sel, A. S. (2002, Ekim 10). *Çallı ve Atölyesi Eskişehir’de*. Kültür ve Sanat:  
<http://www.milliyet.com.tr/2002/10/10/sanat/san10.html> adresinden alındı
- Sen, Z. (2018, Eylül 24). *Fahrelnissa Zeid: İç Dünyaların Ressamı*. Hakkadan:  
<http://www.hakkadan.com/fahrelnissa-zeid-ic-dunyalarin-ressami/> adresinden alındı
- Sevindik, Ö. (2003). Hale Asaf Hayatı ve Eserleri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Merkezi.
- Seyran, E. (2005). Mihri Müşfik (Yaşamı ve Sanatı). *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Şahin, M. (2014). Çağdaş Türk Resminde Kadın İmgesi (1960 - 1980) . *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şerbetçi, F. (2008, Ocak). D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açılıarı . *Yüksek Lisans Tezi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tan, İ. (2016, Şubat 2). *Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı*. İmgeleme:  
<http://imgetan.blogspot.com/2016/02/ressam-sabiha-rustu-bozcal.html> adresinden alındı
- Tansuğ, S. (1994). Bir Işık Devrimcisi Halil Paşa. *Türkiye’de Sanat Dergisi*(13), 38.
- Tansuğ, S. (2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. içinde İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Terzi, İ. (2015). Halil Paşa'nin Askeri Eğitim-Öğretimi Ve Resim Sanatı. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*(9), 202-232. Halil Paşa'nin Askeri Eğitim-Öğretimi Ve Resim Sanatı. Ondokuz Mayıs Üniversitesi  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/omuefd/issue/20281/214969> adresinden alındı

- Topkapı Sarayı Müzesi*. (tarih yok). Padişah portreleri ve resim koleksiyonu:  
<https://topkapisarayi.gov.tr/tr/content/padi%C5%9Fah-portreleri-ve-resim-koleksiyonu> adresinden alındı
- Toros, T. (1998). *İlk Kadın Ressamlarımız* (s. 83-84). içinde İstanbul: Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi.
- Toros, T. (1998). Halil Paşa. *Antik Dekor*(45), s. 70-78.
- Turani, A. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (s. 117). içinde İstanbul: Remzi Kitabevi
- Üner, Ö. (2013). *Resim Eğitimi Dizisi 1-Resmin Temelleri*. içinde İstanbul: Say Yayıncılık.
- Ürekli, F. (2017). *Sanayi-i Nefise Mektebi*. TDV İslam Ansiklopedisi:  
<https://islamansiklopedisi.org.tr/sanayi-i-nefise-mektebi> adresinden alındı
- Yağbasan, E. (2004). Abdülmecit Efendi . *Sergi Kataloğu*, 72. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yakar, G. (2017, Aralık). Portre Ressamlığından Gazete İllüstratörlüğüne Uzanan Kariyerinde Sabiha Bozcalı. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(20), 336.
- Yaman, F. (2018, Mayıs 5). *Nuri İyem 100 Yaşında / Portre-Yüz Resmi*.  
<http://www.nuriyem.com/tr/yazi/nuri-iyem-100-yasinda-portreyuz-resmi> adresinden alındı
- Yarar, E. (1983, Eylül 15). D Grubu ve Türk resmindeki yeri. *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, s. 4.
- Yavuz, F. (2017). Türk Resminin Portre Üstadı Feyhaman Duran. *İsmek El Sanatları Dergisi*.
- Yazkaç, P. (2009). Görsel Sanatlar Dersinde Kullanılan Pedagojik Eleştiri Uygulamalarının Öğrencilerin Akademik Başarı Ve Eser Eleştiri Düzeyine Etkisi. *Doktora Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

- Yerli, M. (2013, Mayıs 08). *Uygur Türklerinin İnanç Sistemlerinin Resim Sanatlarına Etkileri*. Uygur Akademi: <http://akademiye.org/tr/?p=329> adresinden alındı
- Yetik, S. (2016). Halil Paşa. *Ressamlarımız* (s. 28). içinde İstanbul: Gram Yayınları.
- Yetik, S. (2016). Şeker Ahmet Paşa. A. Akan içinde, *Ressamlarımız* (s. 58-60). İstanbul: Gram Yayınları.
- Yıldırım, Ö. (2014). E. Doğanay içinde, *Türkiye'de Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 101 portre*. İstanbul: Caretta .
- Yılmaz, B. (2017, Aralık 12). *Şehzade Abdülmecid Efendi ve Sarayda Beethoven Tablosu*. Tarihli Sanat: <https://www.tarihlisanat.com/sehzade-abdulmecid-efendi-beethoven/> adresinden alındı
- Yılmaz, N. (2011, Mart 27). *Şehzade Abdülmecid Efendi*. Lebriz Sanal Dergi: <http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=892&bhcp=1> adresinden alındı
- Yörükler, S. (2016, Şubat 19). *Bonnard ile Haşim'i Birlikte Düşünmek*. Artful Living: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bonnard-ile-hasimi-birlikte-dusunmek-i-5217> adresinden alındı
- Zeytinoğlu, E. (2003). E. Zeytinoğlu içinde, *Akademiye Tanıklık* (s. 15). Ankara: Bağlam Yayınları.

## EKLER

**Ek 1:** Pedagojik eleştiri yöntemine ait sorulabilecek sorular (*Karabulut, Karakuzu, & Konca, 2010*)

<b>Betimleme</b>	
1	Eserin konusu nedir?
2	Sanat eserinde neler görülmektedir?
3	Sanat eserinde hangi renkler kullanılmıştır?
4	Bu eserde kullanılan malzeme nelerdir? (Boya türü vb.)
5	Hangi çizgiler sanat eserinde daha etkindir? (Düz, eğri, vb.)
6	Hangi şekiller sanat eserinde daha etkindir? (Daire, kare vb.)
<b>Çözümleme</b>	
1	Eser yüzeyinin büyük çoğunluğunu kaplayan plastik öge nedir?
2	Tasarım elemanlarını (Çizgi, renk, biçim vb.), tasarım ilkeleri (Denge, Vurgu, Zıtlık vb.) doğrultusunda inceleyiniz.
3	Sanatçının eseri, aynı dönemde yaşayan diğer sanatçıların eserleriyle karşılaştırıldığında özgün müdür?
4	Sanatçının eseri, diğer eserleriyle karşılaştırıldığında, diğer eserleriyle benzerlik gösteriyor mu? Yeni bir yaklaşımın sonucu mu?
5	Şekiller nasıl düzenlenmiş? (Simetrik, üçgen, dikey, dairesel vb.)
6	Sanat eserinde dikkat çeken ilk nokta nedir?
7	Renkler nasıl düzenlenmiştir? (Sıcak, soğuk baskınlığı)
8	Sanatçı sanat eserinde dengeyi nasıl kurmuştur?
9	Fırça darbeleri nasıl kullanılmıştır? (Geniş veya dar)
10	Sanatçının eser üzerinde kişisel üslubunun etkisi olmuş mu?
11	Gölgeleme değerleri eserde nasıl kullanılmıştır?
12	Açık-koyu değerler ile derinlik sağlanmış mı?
13	Eserde boş alanlar bulunuyor mu?
<b>Yorumlama</b>	
1	Sanat eseri hangi duyguları uyandırıyor, neden?
2	Sanat eserindeki ana fikir nedir?
3	Sanat eserinin evrensel bir mesajı var mı?
4	Sanatçı yer, zaman, inanış, kültür hakkında nasıl bir mesaj vermektedir?
5	Sanatçı eserinde, hangi formları ve görüşleri abartmıştır?
6	Sanat eserinde hangi simgeler görünmektedir?
7	Sanat eserinin adı çalışmayı anlatıyor mu?
8	Bu sanat eserinin toplumda nasıl bir fonksiyonu vardır?
<b>Yargılama</b>	
1	Bu sanat eserini beğendiniz mi, hakkında ne düşünüyorsunuz?
2	Bu sanat eseri hangi sanat kuramlarını içinde barındırmaktadır?
3	Bu eseri değerli kılan nedir?
4	Sanatçının ünü eserin değerini etkilemiş midir?
5	Bu esere sahip olmak bir durum simgesi veya üst düzey göstergesi midir?
6	Bu sanat eseriyle bilginiz gelişti mi?
7	Bu sanat eserine karşı yakınlık hissediyor musunuz?

**Ek 2:** Örnek Pedagojik Eleştiri, Evren Daşdağ- Honore Daumier, Üçüncü Mevki Vagon



**Görsel 72:** Honore Daumier, Üçüncü Mevki Vagon, 1862

**Betimleme:** Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış bir resimdir. Eser, New York Metropolitan Sanat Müzesinde bulunmaktadır. Yapım yılı 1862 civarlarıdır. Bu resimde bir grup insanın vagonda yolculuğu anlatılmaktadır. Bilgi objeleri olarak ön planda bir yaşlı, diğeri genç bir kadın oturmaktadırlar. Genç kadının kucağında, kolları arasında bir çocuk yatmaktadır. Kadının başı örtülü ve öne eğiktir. Yaşlı kadın ise sarımtırak, kapşonlu bir pelerin giymiş, kucağında bir sepet görülmektedir. Yaşlı kadının yanında otururken uyuyakalmış, siyah ceketli, açık renk pantolonlu bir çocuk bulunmaktadır. Çocuğun yanında açık renk bir kutu, kutunun üzerinde de siyah renkli bir şapka bulunmaktadır. Resmin arka planında yer alan sırtı bize dönük dört adet şapkalı bey oturmaktadır. Soldan birinci ve ikinci figürün başları birbirine hafifçe dönüktür. Yüzlerini profilden görmek mümkündür. Şapkaları ve elbiseleri siyahtır. Üçüncü figürün şapkası ve elbisesi kahverengidir. Yanında da siyah elbise ve şapkalı başka bir erkek oturmaktadır. Üçüncü ve dördüncü figürün yüzlerinin 1/3 ü görülmektedir. Bir arkadaki sırada yüzleri bize doğru dönük üçü kadın, biri erkek olmak üzere dört portre görülmektedir. Erkek siyah şapkalı, kadınlardan birinin başı açık, diğeri ikisinin başı örtülüdür. Pencere kenarında oturan kadının yüzünün 3/4 ü görülmektedir. Sağ başta oturan kadının arkasında siyah şapkalı bir beyin başı sola dönüktür. Güler haldeki yüzünün bir bölümü görülmektedir. En arkada şapkasız, bıyıklı bir erkek başı seçilmektedir. Bu figürlerin hepsi bir tren vagonunda, bir arada otururken resmedilmektedirler. Öte yandan resmin sol yanında iki adet pencere yer almaktadır.



**Çözümleme:** Tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmış bir resimdir. Sanatçı yaşadığı dönemin sanat anlayışına bağlı olarak, sıradan ve alt tabakadan insanları seçerek, sıradan bir konu olan, tren yolculuğundaki doğal hallerini göstermektedir. Daumier sarı, kahverengi, siyah ve yeşil renkleri kullanmıştır. Renkler resmin ön ve arka planında tekrar ettiği ve kompozisyonun yüzeyine yayıldığı için bir ahenk oluşturmaktadır. Özellikle ön sırada oturan kadınların giysilerinde kullanılan hakim renk olan sarıda derecelenme yapıldığı dikkati çekmektedir. Açık ve koyu renklerin dengeli bir dağılımı da söz konusudur. Resim ufki olarak ortadan ikiye koyu bir hat ile bölünmüştür. Bu hat vagonun bize dönük oturan figürleri ile, bizlere arkası dönük figürlerini birbirinden ayırmaktadır. Resmin arka planı olan üst kısımda koyu renkler, ön planı olan alt kısımda ise açık renkler hakimdir. Ayrıca tepe noktası vagonun sol üst köşesi olan, aşağıya doğru açılarak indikçe, içine iki kadın ve çocuk figürlerini de alan üçgen bir kompozisyon oluşmaktadır. Işık, vagonun pencerelerinden içeriye giriyor hissini uyandıracak şekilde, sol taraftan verilmektedir. Renk değerleri arka plandaki koyu gölgeleme ile derinlik düşüncesini sağlamak amacıyla verilmektedir. Resmin ortasından dikey olarak bir aks geçirecek olursak, ön planın solu için hafif gölgelemelere, sağ tarafı içinse yoğun gölgelemelere başvurulmaktadır. Ön plandaki kadın figürlerinde eğri çizgiler, yer yer karikatür çizgisi hissini oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Özellikle genç kadının elbisesindeki kontur ve iç çizgiler, ellerini oluşturan çizgiler dikkati çekmektedir. Eğri çizgiler vagonun tavanında da kendini göstermektedir. Koltuğun üstü, pencerelerin kenarları, çocuğun yanındaki kutuda ise düz çizgiler hakimdir. Daumier bu resimde dokuyu kullanmamaktadır. Resimde, silindir şapka, prizmatik kutu, pencere gibi hem geometrik şekiller, hem de başlar ve insan bedeni gibi organik şekiller yer almaktadır. Bu şekiller tekrarlandığı için ritim hissi oluşturmakta ve birlik yaratmaktadır. Eserde dikey hatlar hakimdir. Perspektifin varlığı öndeki figürlerle arkadaki figürler karşılaştırıldığında, ortaya çıkmaktadır. Perspektifin varlığından dolayı bu eserde bir mekan oluşumundan bahsedebiliriz. Bu mekan düz, üstü ve etrafı kapalı bir mekandır diyebiliriz. Resimde figürlerin dışında kalan boşluklarla espas oluşmaktadır. Figürlerin kendi içerisindeki oranlama ile oran-orantı sağlanmaktadır. Yaşlı ve genç kadın figürleri ise resmin vurgusunu oluşturmaktadır.

**Yorumlama:** Ressam bize büyük bir merhametle 3. mevki vagonunda, bir grup insanın tren yolculuğunu göstermektedir. Özellikle bir aile ile ilgilenmekteyiz. Küçük çocuğunu şefkatle tutan genç bir anne, düşünceler içinde kaybolmuş yorgun, bezgin bir (yaşlı kadın) anneye ve derin bir uykuya dalmış bir çocuk. Resim basit bir güçle ve çizgi tasarrufu ile

yapılmıştır. Örneğin ellerde sadece dış hatlar verilmiş, ancak güzel çizilmiştir. Vücutlar kilden yapılmış gibi hacimlidir. Bu figürler seçkin değil, sıradan insanların portreleridir. Yaşlı kadın resmin en önemli üç karakterinden biridir. Bir aileyi toparlayan, zorluklara karşı direnmeye çalışan, çökmüş, yaşlanmış bir kadındır. Düşünceler içinde kaybolmuş bir ifadeye sahip olan yüzü, hayli çökmüştür. Yılların ve zorlu şartların izini hissettiğimiz bir yüz yapısı vardır. Sanatçı bu durumu daha iyi anlamamızı sağlamak için, yaşlı kadının gözlerini, gözlerimizle buluşturmaktadır. Ayrıca, yaşlı kadının giysilerinden, alt tabakaya ait olduğunu da anlamaktayız. Öte yandan, kucağında tuttuğu sepet dikkati çekmektedir. Bir ailenin yolculuğunda yanına alacağı en önemli öğelerden biri gıda maddeleridir. Muhtemelen bu sepet de yiyecek sepetidir. Ancak yaşlı kadının sepeti tutuşu ilginçtir. Tıpkı ibadet edercesine sepetin sapını tutmaktadır. Sepetin içinde bulunanların, sanki onlar için bir kutsiyet taşıdığını hissettirmektedir. Resmin ön planında sol başta oturan genç kadının bir anne olduğunu, kucağındaki bebekten anlıyoruz. Bu kadın bir annenin şefkatini, sıcaklığını, sevgisini, özenini hissettirmektedir. Kucağında yatan çocuğunu sevgi ile kavramış, elleriyle yumuşacık tutmaktadır. Çocuğun başını, göğsünün sıcaklığını, yumuşaklığını hissettirecek şekilde, kendine yakın tutmuştur. Kadının başının öne doğru eğik oluşu, yukarıda anlatılanları destekler niteliktedir. Kadının gözü, tek ilgi noktası olan çocuğundadır. Resmin ön planında, yaşlı kadının yanında oturan, sırtını koltuğa dayamış, başı yana düşmüş, uyuyan bir çocuk görmekteyiz. Çocuğun sol eli onun için önemli olduğunu düşündüğümüz kutuya doğru uzanmaktadır. Kutunun üzerinde ise çocuğa ait olduğunu sandığımız bir şapka durmaktadır. Muhtemelen, kutunun içinde çocuk için önemli olabilecek bir oyuncak veya herhangi bir eşya bulunmaktadır. Kutusuna sahip çıkabilmek için de üzerine şapkasını koymayı düşünmüş olabilir. Yolculuğun çocuğu etkilediği, derin bir uykuya dalışından bellidir. Resmin ön planında yan yana oturmuş, yaşlı, genç kadınlar ve yanlarındaki çocuğu görünce, İncil’den bazı sahneler de akla gelebilir. Bu yolculuk bir göç ediş anlamına da gelebilir (Beni İsrail’in Mısır’dan hicreti gibi, kutsal bir sahne canlanabilir). Bu sıradan insanlar, birer mülteci de olabilir. Steinbeck’in “Gazap Üzümleri” romanında olduğu gibi. Vagondaki siyah elbise ve şapkalı adamlar, orta sınıfı temsil eden kişiler olarak algılanmaktadır. Demek ki üçüncü mevki vagona hem alt, hem de orta tabakadan insanlar binmektedirler. Vagondaki bütün kadınların giysileri ve başlarını bağlayışları alt kültüre ait, sıradan insanlar olduklarını anlamaktadır. Sağ arkadaki kadının başını bağlayışı, Millet’in “Buğday Toplayan Kadınlar” adlı eserindeki kadın figürlerindeki gibidir. Arka planın sağ tarafındaki kadının arkasında duran adamın güldüğünü

veya gülerek bir şeyler anlattığını görmekteyiz. Vagonda yüzünde değişik bir ifade taşıyan tek kişi bu portredir. Sanatçı bu portre ile toplumda çok az kişinin güler yüzlü olduğunu, az kişinin gülebildiğini, esprili olduğunu veya mutlu olduğunu vurgulamaya çalışıyor olabilir. O yüzden bu portrenin de, en arkada, silik şekilde, diğer portrelerin içinde erimiş gibi gösterilişi anlamlıdır. Bu portrenin dışında bütün figürler düşünceli, dalmış ve durgun gösterilmektedir. Sanatçı, bir vagonda iç içe, karşı karşıya oturmuş, başını nereye çevireceğini bilemeyen, zaman, zaman gözleri birbirine takılan sıradan insanların dar ve sıkıntılı sayılabilecek atmosferini hissettirmektedir. Ve dikkatimizi özellikle alt tabakaya ait, sorunlu, ekonomik durumu iyi olmayan, belki ezilmiş, sıradan insanlara çevirmemizi istemektedir.

**Yargılama:** Eser on dokuzuncu yüzyılın ortalarında yaşayan, trende yolculuk yapan bir grup insanı her türlü doğal halleriyle anlattığı için, reel nitelikler ağır bastığı için, sanat kuramlarından yansıtmacılığa girmektedir. Öte yandan, bize bir annenin şefkatini, bir yaşlının bezginliğini hissettirmesi, vagondaki dar ve sıkıntılı atmosferi yaşatması açısından, ayrıca bir göç hissi uyandırması ve buna bağlı olarak kutsal bir sahneye atıfta bulunması açısından da anlatımcılık ilkesini taşıdığını söyleyebiliriz. Genç kadının özellikle ellerinde, yaşlı kadının ise yüzünde ve elbiselerinde gördüğümüz, hakim çizgisel anlatım, resimde biçim zenginliği sunması, soyut çizgi gücü yaratması açısından da işlevsellik ilkesini barındırmaktadır (Daşdağ, 2010).

## ÖZGEÇMİŞ

16.09.1994 tarihinde Adapazarı'nda doğdu. Artvin ve Samsun'da ilk öğrenimini tamamladı. Çarşamba Sağlık Meslek Lisesi Hemşirelik bölümünden 2012 yılında mezun oldu. 2013 yılında girdiği Karadeniz Teknik Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği bölümünden 2017 yılında mezun oldu. Aynı yıl Giresun Üniversitesi Resim- Baskı Sanatları bölümünde yüksek lisans eğitimine başladı.

### **Sergiler**

2017 – Sanatsal Yaratım Sürecinde Scramper Tekniğinin Kullanılması, Şenay Baş doktora tezi sergisi, Rize

2017 – Mezuniyet sergisi, Fatih Eğitim Fakültesi- Trabzon

2018 – Taş Plak karma sergisi, Nişart Galeri- İstanbul

2018 – Sound Of New Years karma sergisi, Nişart Galeri- İstanbul

2019 – Fall in Art karma sergisi, DC Kozmos Art Galeri- İstanbul