



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİMİNDE
PORTRE SANATINDA ÜSLUPSAL ÖZELLİKLER VE ÖZNELLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BEDRİYE ÖZDEMİR

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. İHSAN DOĞRUSÖZ

ÇANAKKALE – 2023



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİMİNDE
PORTRE SANATINDA ÜSLUPSAL ÖZELLİKLER VE ÖZNELİK**

Yüksek Lisans Tezi

Bedriye ÖZDEMİR

Tez Danışmanı
Prof. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

ÇANAKKALE – 2023



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Bedriye ÖZDEMİR tarafından Prof. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ yönetiminde hazırlanan ve 23./01/2023. Tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Portre Sanatında Üslupsal Özellikler ve Öznellik” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Ana sanat Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Prof. Dr. İhsan DOĞRUSOZ
(Danışman)

Doç. Dalila ÖZBAY

Dr.Öğr.Üyesi Güliz BAYDEMİR

Tez No : 10535520

Tez Savunma Tarihi : 23/01/2023

Doç. Dr. Yener PAZARCIK

Enstitü Müdürü

.././20..

ETİK BEYAN

Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Bedriye ÖZDEMİR

23/01/2023

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleŐtirilmesinde, çalıŐmam boyunca benden yardımlarını esirgemeyen saygı değer danışman hocam Prof. Dr. İhsan DOğRUSÖZ'e teŐekkürlerimi sunar, resim yolculuğunda bana destek olan saygıdeğer iş insanı, Hüseyin ALTINAY'ı rahmetle anarım

Bedriye ÖZDEMİR
anakkale, Ocak 2023



ÖZET

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATINDA ÜSLUPSAL ÖZELİKLER VE ÖZNELİK

Bedriye ÖZDEMİR

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

23/01/2023,123

Bu tez çalışması, Türk resminde üslubu ve sanatçının öznellik oluşumundaki sürecini araştırmaya yöneliktir. Portre resminin antik uygarlıklarda çıkışının ardından, Avrupa resim sanatında devam etmiş olduğu bilinmektedir. Türk tarihi içinde ilk örneklerini Uygur döneminde gördüğümüz Türk tasvir sanatı, duvar resimlerinde ve süsleme sanatlarında varlığını sürdürmüştür. Türklerin İslam dinini kabul etmeleri ile figür resmi, minyatür formunda el yazmalarında kullanılmıştır. Türk resmi ve portre sanatının gelişimi incelendiğinde, batılı tarzda portre resmi padişah portreleriyle karşımıza çıkar. Cumhuriyet döneminde Türk resmi, eğitime bağlı bir gelişme içine girmiştir. Resim tarihimizin ilk dönem sanatçıları ve yapıtları araştırılmış, üslup farklılıkları araştırma kapsamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Portre, Türk Resim Sanatı, Üslup, Cumhuriyet Dönemi Türk Resim, Figüratif Resim

ABSTRACT

STYLICAL FEATURES AND SUBJECTIVITY IN PORTRAIT ART IN REPUBLIC PERIOD TURKISH PAINTING

Bedriye ÖZDEMİR

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Art Thesis in Painting

Advisor: Prof. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

23/01/2023,123

This thesis study aims to investigate the style and the artist's process in the formation of subjectivity in Turkish painting. It is known that portrait painting continued in European painting after its emergence in ancient civilizations. Turkish depiction art, whose first examples in Turkish history were seen in the Uighur period, continued to exist in wall paintings and decorative arts. With the Turks' acceptance of Islam, figure painting was used in manuscripts in miniature form. When the development of Turkish painting and portrait art is examined, western-style portrait painting comes across with sultan portraits. During the Republican period, Turkish painting entered into a development dependent on education. The artists and their works of the first period of our painting history were researched and their stylistic differences were examined within the scope of the research.

Keywords: Portrait, Turkish Painting Art, Style, Republican Period Turkish Painting, Figurative Painting

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	i
TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	v
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	i
KISALTMALAR.....	i
RESİMLER DİZİNİ.....	x

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1

1.1. Antik Dönem Resim Sanatı.....	2
1.1.1. Antik Dönem Resim Sanatında Figür.....	8
Dönem Resim Sanatında Üslup Farklılıkları.....	9
Feyyum Portre	10

İKİNCİ BÖLÜM

BATI RESİM SANATI

13

2.1. Rönesans Sanatında Resim	13
2.1.1. Batı Resim Sanatında Portre.....	16

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATI

19

3.1. Tarihi Süreç ve Türk Resim Sanatında Portre.....	19
3.1.1.Cumhuriyet Öncesi Resim Sanatı ve Portre Anlayışı	26
3.2. 19. Yüzyıl ve Erken Cumhuriyet Dönemi Resmi.....	28

3.3. Cumhuriyet Dönemi Resim	30
3.3.1. Figürlü Kompozisyonlar ve Atatürk Portreleri	32
3.3.2. Portre Sanatçıları ve Üslup Farklılıkları.....	67
3.3.3. Türk Resminde İçerik Sorunu ve Öznellik	113
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
SONUÇ	
116	
KAYNAKÇA	119



SİMGELER VE KISALTMALAR

Tüyb	Tuval Üzeri Yağlı Boya
Kol	Koleksiyon
İDGSA	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
İRHM	İstanbul Resim Heykel Müzesi
SSM	Sakıp Sabancı Müzesi
ARHM	Ankara Resim Heykel Müzesi



RESİMLER DİZİNİ

Şekil No	Şekil Adı	Sayfa No
Resim 1	Nazmi Ziya Güran, <i>Mustafa Kemal Paşa</i> , 1915 Tuval üzeri yağlı boya 146 x 96.5 cm İstanbul Resim Heykel Müzesi. (<i>Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , s.189).	35
Resim 2	Hikmet Onat, <i>Atatürk</i> , 1933 Tuval üzeri yağlı boya 213x193cm Türkiye Jokey Kulübü, (<i>Türk Ressamları</i> . s.90).	37
Resim 3	Hikmet Onat, <i>Köyden Mektup</i> 1915 Tuval üzeri yağlı boya 141x120 cm İstanbul Resim Heykel Müzesi (<i>Türk Ressamları</i> , s.91.)	39
Resim 4	Feyhaman Duran, <i>Kalpaklı Atatürk</i> , Tuval üzerine yağlı boya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.35)	41
Resim 5	Feyhaman Duran, <i>Ressamlar Grubu</i> , 1921 Tuval üzeri yağlı boya 133 x 162cm İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. (<i>İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , s.64)	42
Resim 6	İbrahim Çallı, <i>Atatürk Portresi</i> , Tuval üzeri yağlı boya 48 x 38cm Erol Abiral Koleksiyonu (<i>İbrahim Çallı</i> , s.150.).	44
Resim 7	İbrahim Çallı, <i>Atatürk</i> , Tuval üzeri yağlı boya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.324.).	46
Resim 8	İbrahim Çallı <i>Mustafa Kemal Atatürk</i> Tuval üzeri yağlı boya 96 x 80cm İstanbul Resim Heykel Müzesi (<i>Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi</i> , s.4.)	47
Resim 9	İbrahim Çallı, <i>Türk Topçuları</i> ,1917 Tuval üzeri yağlı boya 180 x 270cm, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi (<i>İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , s.190.).	48
Resim 10	İbrahim Çallı, <i>Zeybekler</i> , Tuval üzeri yağlı boya 118x154cm Ankara Resim Heykel Müzesi (<i>İbrahim Çallı</i> , s.141.)	49
Resim 11	Ayetullah Sümer, <i>Atatürk Portresi</i> Tuval üzeri yağlı boya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.320.)	50
Resim 12	Mehmet Ruhi Arel, <i>Askerler</i> , Tuval üzeri yağlı boya 119.5x79.5cm Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi (<i>İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , s.185.)	52
Resim 13	Cevdet Bilgişin <i>Son Mermi</i> , Tuval üzeri yağlı boya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.210.)	54

Resim 14	Namık İsmail, <i>Atatürk Portresi</i> , Tuval üzeri yağlı boya 163 x 110 cm (<i>Ankara Resim Heykel Müzesi</i>)	55
Resim 15	İzzet Kanzler <i>Atatürk Portresi</i> , Kontra plak üzeri yağlı boya 117 x 87 cm (<i>Ankara Resim Heykel Müzesi</i>).	56
Resim 16	Mihri Rasim Müşfik, <i>Atatürk'ün Mareşal Üniformalı Resmi</i> , Tuval üzeri yağlı boya Atatürk'ün Portreleri, (<i>Türk Resminde Devlet Adamlarının Portreleri Sütçü, s. 283</i>)	57
Resim 17	Avni Lifij, <i>Kalkınma</i> , Tuval üzeri yağlı boya 172x505cm (Kadıköy Belediye Çalışmaları) İstanbul Resim Heykel Müzesi İstanbul <i>Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, s.48-49</i>	59
Resim 18	Avni Lifij, <i>Mareşal Fevzi Çakmak</i> , 1923, Tuval üzeri yağlı boya 166x131cm Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi (<i>Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, s.200</i>).	61
Resim 19	Şeref Akdik, <i>Okuma Yazma Kursu</i> , Tuval üzeri yağlı boya 180x150 cm Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu(<i>Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Kol. s.218</i>)	62
Resim 20	Refik Fazıl Ekipman, <i>İlk Meclis</i> , 1960 Tuval üzeri yağlı boya 100x142cm Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (<i>Ankara Resim Heykel Müzesi, s. 258</i>)	63
Resim 21	Cevat Dereli, <i>İstihsal</i> , Tuval üzeri yağlı boya 69x99.5cm Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (<i>Ankara Resim ve Heykel müzesi, s.2539</i>)	64
Resim 22	Malik Aksel, <i>Çocuklar</i> , 1937 Kontra plak üzeri yağlı boya 62.5x50.5cm Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi. (<i>İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, s.132</i>)	65
Resim 23	Ali Sami Boyar, <i>Çemberli Taş Kâğıt Üzeri suluboya 31x18cm</i> (<i>Lirairie de Pera Müzayede, s.23</i>)	66
Resim 24	Hüsnü Yusuf, <i>Otoportre</i> , Topçu Okulu Kitaplığı (kayıp) (<i>Çağdaş Türk Resminde Otoportreler, s. 59</i>)	68
Resim 25	Süleyman Seyit Efendi, <i>Genç Kız Portresi</i> , Kağıt üzeri sepya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, s.65</i>)	69
Resim 26	Ahmet Ali Paşa, <i>Otoportre</i> . İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu (<i>İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, s</i>	71
Resim 27	Osman Hamdi Bey, <i>Mübarek Portresi</i> , 1884 Ahşap üzeri yağlı boya 54x44cm Özel Koleksiyon (<i>Osman Hamdi Bey Sözlüğü, s.389</i>)	73
Resim 28	Osman Hamdi Bey, <i>Kayınvalidesinin Portresi</i> , 1905 Tuval üzeri yağlı boya 40x30cm Özel Koleksiyon (<i>Osman Hamdi Bey Sözlüğü, s.430</i>)	74

Resim 29	Osman Hamdi Bey, <i>İftardan Sonra</i> , 1886 Tuval üzeri yağlı boya 57x42cm Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Osman Hamdi Bey Sözlüğü</i> , s.264)	75
Resim 30	Halil Paşa, <i>Madam X Portresi</i> , Kâğıt üzeri pastel 100x75cm (<i>Kemal Erhan Koleksiyonu</i>)	77
Resim 31	Hasan Rıza, <i>Kadın Portresi</i> . İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu (<i>İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , s.165)	79
Resim 32	Apdül Mecid Efendi, <i>Harem' de Goethe / Mütalaa</i> .1912 Tuval üzeri yağlı boya 132x174cm (<i>Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i>)	80
Resim 33	İsmail Hakkı Altunbezer, <i>İhtiyar Adam</i> , Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu. (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.81)	82
Resim 34	Ömer Adil, <i>Kadın Portresi</i> , Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.83)	83
Resim 35	Hüsnü Tengöz. <i>Otoportre</i> , sulu boya 24.5x 18 cm Ahmet Tengüz Koleksiyonu (<i>Çağdaş Türk Resminde Otoportreler</i> , s. 70)	84
Resim 36	Şevket Dağ, <i>Otopoertre,1903</i> Duralit üzerine yağlı boya 21x15cm Karin- İhsan Oral Koleksiyonu (<i>Çağdaş Türk Resmin' de Otorportreler</i> , s.7)	85
Resim 37	Sami Yetik, <i>Eşi Belkıs Yetik</i> , Tuval üzeri yağlı boya 40x32cm (Bedia Akarsu Koleksiyonu)	86
Resim 38	Celile Hikmet Uğuraldım, <i>Uyuyan Güzel</i> , 1942 Kâğıt üzerine toz pastel 48x34cm Eski Rüya Koleksiyonu, (<i>Librairie de Pera Müzayede Auction</i> , S.3)	87
Resim 39	Mihri Rasim, <i>İhtiyar Kadın</i> , Tuval üzeri yağlı boya 40x30cm (Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi)	88
Resim 40	Avni Lifij, <i>Otoporte</i> , 1908-1909 Tuval üzeri yağlı boya 44x46cm (<i>Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i>)	89
Resim 41	Müfide Kadri, <i>Güzin Duran'ın Portresi</i> , Kâğıt üzerine pastel 39x29cm İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, (<i>İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , s.415)	91
Resim 42	Hayri Çizel, <i>Asker</i> , Kâğıt üzerine sulu boya 17x11cm (<i>Librairie de Pera MüzayedeAuction</i>)	92
Resim 43	Belkıs Mustafa, <i>Portre</i> , Tuval üzeri yağlı boya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.199)	93

Resim 44	Eşref Üren, <i>Kadın Portresi</i> , Mukavva üzeri yağlı boya 67.5x54.5cm Mimar Sinan Üniversitesi (<i>İstanbul Resim Heykeli Müzesi Koleksiyonu</i> , s.366)	94
Resim 45	45 Eşref Üren, <i>Genç Kız Portresi</i> , 1942, Tuval üzeri yağlı boya 55x46cm (<i>Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi 2008</i>)	95
Resim 46	İbrahim Safi, <i>Baba Oğul</i> , Tuval üzeri yağlı boya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.616.)	96
Resim 47	Cemal Tollu, <i>Otoportre</i> , 1933 Tuval üzeri yağlı boya 72.5x54cm Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi, (<i>İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Kol.s.353.</i>)	98
Resim 48	Şeref Akdik, <i>Köpekli Kadın</i> , 1930 Tuval üzeri yağlı boya 130.5x75cm Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu (<i>İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , s.219.) 122	100
Resim 49	Hamit Göreli, <i>Çiçekli Kız</i> , Tuval üzeri yağlı boya 62x87cm Ankara Resim Heykel Müzesi (<i>Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , s.147.)	101
Resim 50	Mehmet Agah Özbek, <i>Portre</i> , Tuval üzeri yağlı boya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.87.)	102
Resim 51	Fahrünnisa Zeyd, <i>Portre</i> , Tuval üzeri yağlı boya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.209.)	103
Resim 52	Ferit Apa, <i>Çocuk Portresi</i> , Tuval üzeri yağlı boya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu (<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.575.)	104
Resim 53	Maide Arel, <i>Hüzünlü Kadın</i> , Tuval üzeri yağlı boya Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu(<i>Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu</i> , s.575.).	105
Resim 54	Ali Karsan, <i>Otoportre 1978</i> , Tuval üzeri yağlı boya 60x81.5 Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi (<i>Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Resim Heykel Müzesi Kol. s.338.</i>)	106
Resim 55	Namık İsmail. <i>Ayakta Duran Kadın</i> , 1927 Tuval üzeri yağlı boya 100x85cm Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Mimar Sinan (<i>Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , s.74)	107

Resim 56	Nazlı Ecevit, <i>Kerman 'in Portresi</i> , 1922 Tuval üzeri yağlı boya Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi (<i>Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonus.212</i>)	108
Resim 57	Hale Asaf, <i>İsmail Hakkı Oygur 'in Portresi</i> , 1927 Tuval üzeri yağlı boya 91x72 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, (<i>Hale Asaf, Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası, s.129</i>)	109



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Resim sanatının bir parçası olan portre, kökünü Latince Protraho sözcüğünden alır. Kopyasını almak anlamını taşır. Figüratif resimde önemli bir yeri doldurur. Dönemin koşullarını, insanın karakterini ve yaşam tarzını yansıtmada bir araçtır. Bir portre tek başına, figürün üzerindeki kostümden dönemin moda anlayışını, sosyal koşulları anlatabilir. Figürün yüz ifadesinden modelin karakteri ve psikolojisi çözümlenebilir. Aynı zaman da renk ve malzeme kullanımı, teknik özellikler, yapıldığı dönemden ve sanatçının üslubundan izler taşır.

Portre, eseri oluşturan sanatçı açısından ele alınacak olunursa öncelikle sanatçının portreyi yapmadaki amacını irdelemek gerekir. İzleyici tarafında ise o portrenin sanatçı ile arasında bir bağ kurma aracı olduğu yorumu yapılabilir. Bu algıya açık izleyici sanatçının duygu durumunu, düşünce yapısını ve hayata bakış açısına yakınlaşarak, algılayabilir. Tarihte portre resminin sürecine bakıldığında, bu eserlerin amaca yönelik olarak yapılabildiği gibi, bir neden taşımaksızın yapıldığı' da gözlenmektedir. Ayrıca döneme bağlı olarak güzellik aktarımı, zenginlik göstergesi, kalıcılık düşüncesi, dini sebepler ve varlık göstergesi olarak figür resminde önemli bir ihtiyaca karşılık gelmektedir. Portre, otoportre ve boy portrelerin kendine göre farklı anlamlar ve yapılma amaçları taşıdığından söz edilebilir.

İnsan bedeninin de en anlamlı bölümünü oluşturan yüz, kimlik belirleyici özelliğindedir. Sanatçı bir modele baktığında yüzdeki detayları gözlemler. Yüzdeki ifadenin derin gözlemlenmesi ile modelin başından geçenleri betimleyerek anlamlandırabilir. Ortaya çıkan portre yüzün bir sureti olsa da canlılıktan uzak kalacaktır. Sanatçının anlatım dili ve üslubu model ile bir bağ oluşturacak düzeyde olabildiğinde anlatıma güç kazandırır. Portre ve Otoportreler, gerçekçi bir benzerlik yada psikolojik karakterizasyon sunuyorsa kalitesine bağlı olarak sanat eseri sayılabilmektedir. Varlığın kanıtı olarak görülebilmektedirler. Bu çerçevede sanatçının otoportresi onun yaşadığının en büyük göstergesidir. Biyografik olarak sanatçının kendi portrelerini çalışması onun hayatını hala var eden bir nitelik taşır ve sanatçıyı büyük ölçüde ölümsüzleştirir.

Sanatçı kendi otoportresini çalışırken, aynadaki yüzü bir süre inceler ve tekrarlayan gözlemlerini tuvale aktarır. Yaşamsal izleri ve gerçekliği yansıtmada portreyi bir araç olarak kullanır. Kendini resmetmeye iten güdü model ile kurduğu iletişimden çok farklı değildir. Sanatçı aynada kendine bakarken de bir dış bakış gerçekleştirir. Hayatı sona ermiş olduğunda bir dönem yaşadığını kanıtlama güdüsü insanın tarihinde kendini göstermiştir. Var olmanın kanıtı olarak yapılan çalışmalar aynı zamanda biyografi olma niteliği taşır. İnsan güzelliğini göstermek amacıyla yapılmış portreler, kişinin estetik özellikleri, göze hoş görünme ve beğenilir olma özelliği ile ön plandadır. Portre resminin yapılma nedenlerini sıraladığımızda; Eleştiri ve protesto aracı olarak bir düşünce aktarımında bir araçtır. Soyluluğun ve zenginliğin gösterildiği portrelerde resmi yapılan kişi daha gösterişli ve abartılı bir duruş sergiler. Sanatçı kendi fantastik dünyasının yansımaları, bir portre resmine aktardığında izleyici açısından sanatçının bilinç altı görünür hale gelmiştir. Sanatçı kendi öz varlığını dış dünyaya aktarırken yaşamışlıklarını, anlık izlenimlerle, izleyicide yeniden yaşatır (İncirkuş,2020)

Başka birinin portresini yapmaya çalıştığımızda ona büyük bir dikkatle bakarsınız, yüzde ne olduğunu bulmaya, yüzün başından geçenlerin izini sürmeye çalışırız. Sonuç bazen bir suret olabilir ama genel olarak ölü bir surettir. Çünkü poz verenin varlığı ve gözlemin dar odağı sizin tepkilerinizi bastırır. Pozu veren gider. Ancak o zaman tekrar başlarız, bu defa karşınızdaki yüze değil, artık içinizde olan, hatırladığınız yüze bakarak, gözlerinizi artık kısmaz, kapatırsınız. Pozu verene dair aklınızda kalan şeyin portresini yapmaya başlarız. Bu sefer yaptığımız şeyin canlı olma ihtimali vardır (Berger, 2019).

1.1. Antik Dönem Resim Sanatı

Antik Çağlarda insanların mağara duvarları başta olmak üzere resim yapımlarındaki en temel motivasyon resmin insana güç veren bir yanının olduğu düşünülmektedir. İlkel avcı topluluklar avlarının resmini yaptıkları takdirde hayvanların, onların gücüne boyun eğeceği ve avcılarının avlarını daha kolay yakalayacağı gibi bir inanç söz konusu olduğu varsayımı üzerinde durulabilir. Yaptıkları resimlere taş baltalar ve mızraklarla vurarak avları üzerinde güçlerini pekiştirdikleri gibi bir totem üretmiş oldukları varsayılabilir (Gombrich, 2020).

Resim, insanla doğdu, insanlıkla gelişti. İnsan, daha söz söylemeyi bilmeden korkularını, isteklerini resim yoluyla anlatmış olduğu bilinmektedir. Mağara duvarlarındaki resimlerin, çizgi ya da şematik bir yöntem ile insanın yaşantısını yansıtmada bir zemin olduğu görülmektedir. Taş devrinde, insanlar mağaralarda yaşıyorlardı. Yirmi bin yıl önce insan evcilleştirmeyi bilmiyor, toprağı ekip biçemiyordu. Bu durum binlerce yıl süren uzun zamanlardan sonra değişim gösterebilmiştir ancak. Bu çağlarda, beslenme şekli avlanmak olan ilk insanlar, avladıkları sığır, geyik gibi hayvanları resmettikleri görülür. Bu resimler, bir çeşit büyü, ya da ilkel bir din inancı olarak tanımlanabilmektedir. İlk insanın temel güdüsü, korku ve beslenmek üzerinedir. İlk resimler incelendiğinde bu sonuca ulaşmak zor değildir. Mağara resimleri, gerçeğe yakın bir ifade biçimi ile aktarımlardı. Duvarlara yapılan resimler, kemik borularla renkli tozları püskürterek, içyağıyla ezdikleri renkli, dövülmüş toprak malzeme ile, yanmış kemik islerini birleştirerek oluşturdukları bilinmektedir. Resmi yapan kişi, yakın çevresindeki hayvanlar aktarılmıştı resimlere. Bu hayvanlar at, bizon, geyik gibi av hayvanlarının olduğu görülmektedir. Çevresindeki tabiatı kendisiyle ilişkisi yönünde gören insan, gördüğünü de olduğu gibi resme geçirdiği ilk çağlarda bile kendini gösterir. Tarım kültürünün başladığı Orta Taş Çağı, resim sanatında önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Resim sanatında tarım kültürünü yansıtan eserlerin ilk örnekleri İspanya, Fransa, İskandinavya, Rusya, Kuzey Avrupa, Anadolu ve Mısır'da ortaya çıkmıştır. Buzul Çağı, resim sanatında görülen örneklerin daha gelişmiş ama aynı zamanda devamı niteliğindeki bu yapıtlar, Magdalenien, Solutreen ve Buzul Çağlar'ından önemli izler taşır. Örneğin İskandinav sanatında Buzul Çağı'nda olduğu gibi çizgisel karakterli, vücudu hacimsel değil de keskin çizgiler kullanan bir biçim ile tasvir edilmektedir. Boya kullanımına da rastlanır bu çağda. Bu resimler, kayalar üzerine derin çizgiler kullanılarak işlenmiştir. İlk örnekleri doğacı metotta yapılmış bu resimler, daha çok hayvan figürlerini içermektedir. Kayaların üzerine kuvvetli kontür çizgileri ile kazınan bu figürlerden sonra şematik hayvan figürlerinin görüldüğü bir geçiş dönemine girilir. Bu dönemin sonunda insan figürlerinin bulunduğu örneklerle karşılaşmıştır. (Turani, 2010).

Orta Taş Çağı'na bakıldığında doğalcı bir resim anlayışından stilize edilmiş resme doğru giden bir süreç göze çarpmaktadır. İskandinav resimleri de zaman içerisinde Güney resim sanatındaki özellikleri taşımaya başlamış ve belli bir stilizasyon ile yapıldıkları görülmektedir. Güneyde İspanya'da ise İskandinavya'da olduğu gibi kazıma tekniklerine

çok derin olmayan yüzeysel, canlı renkleri barındıran, kuvvetli bir ifade görülmektedir. Doğalcı bir anlayış olmasına rağmen, plastik ifadeler Buzul Çağı'ndaki gibi güçlü değildir. Bu dönemde gerçeğin anlatımı terk edilmiş, hayvan figürü yeterince objektif bir biçimde ele alınmamıştır. Örneğin hayvanların arka ayakları çizime dahil edilmemiştir. Bu anlatım biçimi, resimleri plastiklikten uzaklaştırıp daha yüzeysel bir üsluba taşımış olduğu görülmektedir. (Turani, 2010).

Topluluklar avlarının resmini yaptıkları takdirde, hayvanların, onların gücüne boyun eğeceği ve avcılarının, avlarını daha kolay yakalayacağı gibi bir inanç söz konusu olduğu varsayımı üzerinde durulabilmektedir. Buna ilave olarak yaptıkları resimlere taş baltalar ve mızraklarla vurarak avları üzerinde güçlerini pekiştirdikleri gibi bir totem üretmiş oldukları ihtimali de söz konusudur (Gombrich, 2020).

Uzun bir karanlık dönemin sonunda, Mısır medeniyetindeki insanların, belli bir toplum düzeni, inançları ve ileri yaşam koşullarına rastlanmaktadır. Şehirleşme, tarım ve yapıların oluştuğu görülen bir dönem başlar. Mısır'ın güneşi, coğrafyası, yapı malzemesi incelendiğinde, taş heykellerin, sıva üstüne ya da tahta üstüne yapılan resimlerin doğal koşulların beraberinde oluştuğu söylenebilir. İnanma fikrinin Mısır'da doğması, var olan dünya ve sonrasını düşünen mısırlı insanı, bu fizik ötesi algısı ile bugünün gerçek dışı, anlatımını başlattığı söylenebilir. Doğaya bağlı olan Mısır'da, ruhun ölmezliğine inanılırdı. Ölümlü insanın sadece bedeni ölüyor, ruhu yaşıyordu. Hatta ruhun huzurunu sağlamak için ölmüş bedenin, dünya nimetleriyle beslemesi gerektiğine inanılan bir din oluştuğu görülür. Bu inançlar, Mısır resim sanatının adeta ölümlere adanmasına yol açar. Mezar resmi, tabut (lahit) resmi, duvar resminin olduğu bir sanatın gelişmiş olduğu görülmektedir. Su ile ezilerek oluşan papirüs levhalara yapılan resimler ve grafik tarzına yaklaşan duvar resminin geliştiği bir sanat ortaya çıkmasının tesadüf olmadığı söylenebilir. Bu resimler, teknik özellikleriyle, mağara resimlerine göre oldukça gelişmiş olduğu görülmektedir. Mısırlılar insan bedenini, kenar çizgileriyle belirginleştirip, figüre hareketlilik katmaya başlamışlar. Ayaklar ve baş yandan, gözler ve omuzlar önden gösteriliyordu. Figürler boşluktan çıkarılıp, mekan içine yerleştirilir. Bastıkları zeminin çizgiyle belirginleştirilmesi figür-mekan beraberliği, resim dilindeki ilk örneklerini gösterir. Geometri ve matematiğin gelişmesi, yapıtlardaki teknik bilginin değişmesine neden olur. Resimde bize yakın olan figürlerin önde aşağıda, uzakta olanların sıralanma biçimleri ile uzak-yakın algısını

aktarma çabasına gidilmiş olduğu görülmektedir. Bu üslup özellikleri daha binlerce yıl değişmeyerek minyatürler resimlerde kendini gösterecektir. Aynı zamanda toplumda sınıf ayrımları resme aktarılmıştır. Toplumun sınıflandırılması; aynı statüde olanlar yan yana ve aynı boyda, imtiyazlı, üstün kişiler sıra dışı ve çok daha büyük boyda çizildiği görülmektedir (Güvemli, 1987).

M.Ö. 2500 ila 1000 yılları arasında yaşayan; Girit'in Minos uygarlığını kuran deniz yaşantısına yönelik adalılardır. Mısırlılara hiç benzemeyen bir topluluktur bu. Akdeniz'in doğusundaki adalarda yaşam süren, atılgan denizci insanlardı bu ada insanları. Batı Anadolu'dan getirdikleri kendilerine özgü bir medeniyetleri olduğu görülür. Girit, Bergama, Efes bölgelerinde yaşayan insanların hayatını tasvir eden resimlerin, canlı bir etkiye sahip oldukları görülmektedir. Alçı ve mermer tozu karışımı bir sıva üzerine tutkallı boyayla yapılmışlardır. Bugüne kalan örneklerinden anlıyoruz ki figürler, donuk ve heykelleşmiş kimselerden oluşmuyordu. Mısır'da olduğu gibi diğer dünya inancı ile yapılmıyordu resim. Kıvrak, zarif çizgiler, yumuşak tonlar il duyguların anlatıldığı görülmektedir. Düşüncede olanı değil, gerçekte olanı, kendilerine özgü bir biçimde ifade ettikleri görülür. "Zambaklı Şehzade" resmi, bu güne kalan örneklerdendir (Güvemli, 1987).

Bugünün Yunanistan bölgesi, tarih çağları içinde yerleşme alanı olmuştur. Girit ve Anadolu'nun uzantısı bir medeniyetle gelişmiştir. Megaron dedikleri düz ayak, tek göz odadan başlayan evlerde oturdukları için Mısır'daki gibi dev boyutlarda duvar resmine yer yoktur, Helen uygarlığında. Bu sebeple daha çok heykele yöneldiler. Resimleri, Girit'in etkisiyle daha gerçekçi ama süslemeye yönelik bir tarzda olduğu görülür. Vazo resimleri, tabak çanak resimleri yapmış oldukları görülmektedir. Bu resimlerde kıvrak çizgili, az renkli grafik düzende örneklerin çoğunlukta olduğu görülmektedir.

Lidyalılar, İzmir'den açılıp, İtalya yarımadasını bulup, adaya yerleşirler. Orada yaşayanlara karışıp çoğalmışlardır. Lidyalılar, yerlilerle ne kadar kaynaşmış olurlarsa olsalar da, Anadolu'nun keskin çizgilerini kaybetmedikleri görülür. Bunun için Etrüsk sanatı, Lidya sanatının özelliklerini taşımaktadır. Uygarlıktan kalan, çanak çömlekler, mezar duvarlarındaki freskler, dünyadaki yaşayışlarını bütün yönleriyle göstermektedir. Çoğunlukla şölen resimleri görülürken, kalabalık toplu yaşantının gereklerini ortaya

koymuşlardır. Resimlerin insan yaşantılarını yansıttığı bilinmektedir. Etrüsklerin mezar resimlerine bakarken tasvir edilen kalabalıklar, gerçekçi betimlenmiştir. Figürlerde vücutların belirginliği, o insanların sporla ilişkisi olduğunu gösterecek canlılıkta aktarılmıştır.

Helen üslubu, Roma'da kendini göstermeye devam etmektedir. Roma ve Helen savaşında, Romalılar savaşı kazanırlar. Helenli'leri yenerler ama sanattaki etkilerinin kaybolmadığı görülmektedir. Örnek olarak Napoli yakınlarında Bosco-reale adlı küçük kasabada bulunan. M.Ö. 100 yılında yapılmış duvar resminde, vazolarındaki betimlemeler Girit resimlerindeki kadar zarif olmayan ama gerçekteki insan boyunda gösterilmiş figür resminde görülmektedir. Gerçek güzellik yerine ideal güzellik arayışının olduğu gözlemlenir resimlerde. Helen üslubu, Roma resimlerinde devamlılığını sağlamaktadır.

Avrupa'da, resim sanatı manastırlarda kiliselerde yer bulmadan önce, Orta Asya'nın canlı ve renkli hayatında, Altay eteklerinde yaşayan göçebe topluluklar ileri bir medeniyettir. Altay eteklerinde yapılan araştırmada, Rus bilgini Rodenko, Pazırık bölgesindeki kurganları açtığı zaman bunların beşincisinde, kurgan çatısını yapan toprakların çökmesiyle içeriye dolan suların donmuş, buzul haline gelmiş eserler bulunur. Türklere özgü Gördes düğümüyle dokunmuştu bu halı. Şimdi Leningrad'ın Ermitaj Müzesi'nde, olduğu bilinir. Teknik bakımdan Pazırık halısı, desimetre karede 3600'ü bulan düğüm sayısı ile kolay ulaşılamayacak bir seviyeyi göstermektedir. Türkler dokuma tezgahlarını oradan oraya taşıyarak resim sanatını da beraberlerinde yaymışlardır. Resimlerini ince yün iplikleriyle dokuma üzerine işleyerek, malzemesi renkli ipliklerden bir yüzey resmi yapmışlardır. İsa'nın doğumundan yüzyıllar önce M.Ö. ye tarihli bu halı, en eski örnek olduğu bilinmektedir. Sonra bulunanlar, M.S. 3 ve 6 yüzyıla tarihli Türkistan bölgesi örnekleri olmuştur. Bu resimler son derece gerçekçi olmasının dışında, Hun Türklerinin günlük hayatlarını, anlatan sağlam örneklerdir. Ne kadar kusursuz bir gözlem ürünü olduklarını göstermek üzere atların kuyruklarına bir düğüm atılmış olduğu görülmektedir.

Anlıyoruz ki daha o zamanlardan başlayarak Türkler, kullandıkları hemen bütün eşyaları resimliyorlardı. Uygurlarda görüleceği gibi malzeme olarak sıva kullanıp duvar freskleri yaptılar, bazen deri üzerine resimler çizip boyadılar, çoğu zaman da göçebeliğin

sonucu olarak iplik malzemesini kumaş veya halı-kilim haline getirirken bunları resimlediler. Onun için, Türkler yağlı boya resmi, portre veya manzara resmi yapmadıkları sonucuna varmak, onların resim yapmadıkları sonucunu getirmediği görülmektedir. Deri ve maden üzerine taş ve ahşap üzerine işlenenlerde, gerçeğe bağlı ya da geometri düzeninde uyguladıkları görülür (Güvemli,1987).

Animizm safhasından geçip de din duygusu daha kuvvetlendiği zamanlarda da Türkler, resimlerinde bu ihtiyacı dile getirmeye devam etmektedir. Kurtulmak istedikleri cinler, kötü ruhlar, ejder motifleri daha soyutlaşıp daha karmaşık bir hale girdiği görülür. Çin’de hükümdar sülalesi kuran Türkler, kendi resim anlayışlarını bu ülkeye de yaydılar. O devir Çin resimlerindeki insan figürleri bu yüzden Uygur resimlerindeki figürlerle benzerlik gösterir. Çin resmi, tabiat şartlarına uygun bir sanat görüşü içinde oluşum gösterir. Ülkenin iki mevsim yaşaması, çalışma mevsimi olan yaz, uyusukluk mevsimi olan kış. Tabiattaki bu ikilik, Çinlinin ahlak anlayışında da kendini gösterir; Yin ve Yang, iyilik ve kötülük olarak Çin tarihi boyunca insan hayatına etki ettiği görülür. Tabiat manzaralarının gerçeği, maddenin ruha çevrilerek ikilik, ifadesini ustalıkla aktarıldığı görülmektedir. Çin yazısı, nasıl tabiattaki nesnelere ve görünüşün çizgi şeması haline getirilişi ise, resminde öyle oluştuğu gözlemlenir. Çinli insanın hayal gücünün kıvrımlarla ifade alır. Budha figürü, ve ejder figürünün temeli budur. Topa Türkleri 5. yüzyılda Çin’i ele geçirip We-i sülalesini kurduktan sonra resim sanatında yeni gelişmeler görülür. Çin ressamı, malzeme olarak ipekli kumaş ve ipek kağıt kullanmışlardır.

Japonlar, yazı için kullandıkları fırçayı, resim yaparken de kullanırlardı, Çinliler de olduğu gibi. Ama Japon resimlerinde tabiatla tiyatronun, çiçekli erik dalıyla sapman dedikleri yelkenli kayıkların, karlı dağ tepelerinin yani tabiatın özel bir yeri vardı. İçine kapanık, Japon ressamı, kendi günlük hayatı için önemli olaylara resimlerinde daha çok yer verdiği görülür. Yani Japon resminin, günlük hayat dilini yansıttığı gözlemlenmektedir.

Resim, çok eski çağlarda Orta Asya’dan ve Uzak Doğu’da böyle ilerlemesini sürdürmektedir. Doğunun resimlerinde din duygusunun kendini daha çok göstermeye başladığı gözlemlenir. Mani adlı bir düşünür, Asya’nın batısında Uygur Türklerinin bulunduğu bölgede, Mani dinini benimser. Bu dinin önemi, kurucunun adı ve toplumdaki görevinden yola çıkar. Mani, nakkaş, ressam demektir. Yaratılmış her şeyi, yaratıcının

şekillendirdiğini ileri süren bir din koyucusunun bu adla anılması oldukça etkilidir. İnsan toplulukları için soyut bir Tanrı kavramını benimsemek elbette güçtü. Üstelik o kavram, gözle görülür, renkli bir resim haline getirilmesi mümkün olmadığı düşünüldüğünde. (Güvemli, 1987).

1.1.1. Antik Dönem Resim Sanatında Figür

Resimlerde portreler ölümsüzlük yoluna atılan yol gibi görünmektedir. Bilinen en eski portre 2006'da Fransa'daki Angouleme yakınlarında yer alan Vilhonneur mağarasındaki 27.000 yıla tarih verilen duvar resmidir (Uysal, 2009).

Orta Taş Çağı'ndan yeni Taş Çağı'na geçilen dönemde resimde insan figürünün kullanımına ait ilk örnekler görülmektedir. Stilize edilmiş bir biçimde ele alınan bu insan şekillerinin yapılmaya başlanmasından itibaren artık hayvan biçimlemeleri yanında insan figürleri de yer aldığı görülür. Bu sayede insanoğlu kendini ilk defa konu olarak görmeye başlamaktadır. Roma dönemi figür resminde, Şarlman'ın sarayındaki portre eserlerine bakılabilir. Sarayda korunmuş bu eserler arasındaki en önemli örneklerden olan, İlk İncil'i yazan Aziz Matta'yı tasviri olduğu bilinir. Bir kişiyi betimlemesi bakımından bu resim, gerçeğe yakınlığı ile örnek olarak görülür. Şarlman'ın sarayında korunan bu resim, daha karakteristik bir özellik taşıyan portre, tasvire daha yakınlığı ile, diğer kopyalarından ayrılmaktadır. Aynı dönem içerisinde yapılan diğer portreler genellikle aktarılmak istenen mesajı odaklandığından portresi yapılan kişinin karakteristik özellikleri göz ardı edilmiş ve daha çok olaya odaklanılmıştır. Bu üsluba bakıldığında dönemin portrecilik anlayışında yapılan resimlerde modelin temsili olduğu, öncesindeki örnekleri taklit etme yoluna gidilerek yapıldığı söylenebilir (Erkal, 2013).

Antik Roma portreciliğinde, gerçekliğe ve tasvire yer verilir. Bu eserlerde daha orantılı ve karakteristik ifadeler görülmektedir. Oysa Fransa'da örnekleri görülen kitap resimlerindeki anlatım, daha çok psikolojik ifade taşır. Gerçeği yansıtmaktan uzak, sembol yanı güçlü yapıtlardır. Yunan ve Mısır sanatından farklı olarak Orta Çağ'da sanatçı yapıtını oluştururken hissettiği ve keşfettiğini eserine yansıtmıştır. Oysa Yunan sanatında sanatçı; kendi gördüklerini, Mısır sanatında ise var olduğunu düşündüğü şeyleri resmetmekten öteye geçemediği görülür (Gombrich, 2020).

Dönem Resim Sanatında Üslup Farklılıkları

Sümerlerin sanatında yüz ve başın stilize edilmesi söz konusudur. Baş yumurta şeklinde, sakal belli bir yönde biçim alan, aynı formlara sahip oluşu, mantıklı bir düzen içinde bir yerleştirmenin olduğu bir üslup görülür. Bir şeyin görünüşünün resmi olmaktan çıkıp, ifade biçimine dönüştürüldüğü gözlenir. Hint sanatında figür, hükmeden insan tipi ile sınırlı kalmıştır. Bu ifade şekli farklılıklara olanak tanımaz. Tasvirici olmayan kübist anlatım biçimi ön Asya sanatını zaman içinde süslemeci bir anlatıma yaklaştırır. Kral portreleri yaptıkları işi göstermek amacıyla zengin ve gösteriş ifadesi olan süslemelerle ifade bulmaktadır. Mısırdaki ise bütün resimler ebedi olma kaygısını taşır. (Turani, 2010).

Mezopotamya kültürünün bir parçası olan ve görkeme önem veren Asur sanatı ancak İ.Ö 1363'ten sonra Mezopotamya'daki uygarlıkta geleneksel bilgileri içinde kalmaktadır. Mezopotamya uygarlığı içinde Sümer kültüründe arkaik özelliklerin tamamen oturmuş olduğu söylenebilir. Sami olmayan kavimlerin sanatları ise zengin bir dekoratif üslup ve arkaik eğilimlerin güçlenmesi ile devamlılık gösterir. İ.Ö1700 yılında batı Sami kavminden kral olan, Hammurabi Mezopotamya'yı egemenliği altına alarak kendi yasaları ile hüküm sürdürür. Bu çağda Sümer anlayışının alçak rölyef geleneği devamlılık gösterir. Babil kültürünün önemli kişisi Güneş tanrısı Şamaş'ın önünde bulunan Hammurabi Dikilitaşın üzerinde görülen sahnede, savaş ya da zafer sahnesinin dışında görülen heykelin ifade bakımından yumuşak bir modle'de olduğu, tanrı önünde tapınan bir hareketle olmaması dikkat çekicidir. Figür Krala bilgi veren başbakan durumunda gibidir. Kralın elbisesi, hareketli ve enerjiktir. Yüzdeki ifade arkaik olmaktan uzaklaşarak, ayrıntılara girilmiş kişisel bir portre incelemesi niteliği taşımaktadır. Hammurabi kanunun yazılı olduğu rölyefte derinlik duygusuna, doğa gözlemine dayanılarak çalışılmıştır. Kişisel anlatım içinde olan rölyef, Sami istilalarının dışında olan bu çalışma tarzı Arkaik olmayan geleneksel çehre modle'si gözlerde burunda ve sakalda belirgin şekilde ayrıcalıklı bir üsluba ulaştığı görülmektedir. (Turani, 2010).

Mısırlılar sanatlarını bir düzen içinde oluşturdukları teknik bilgiye dayandırmışlardı. Oluşturulan her çalışmanın bilinen yollardan devam ettiği görülür. İzleyici kaygısı taşımazlar, figürler ait oldukları kişi görüntüsü taşırlar. Mısır sanatında kişinin ölümsüzlüğü amaç edinilmişti. Heykel sanatında figür, piramitlerde olduğu gibi

anıtsal bir dış görünüşe sahiptir. Girit sanatında figürde ideal olanı arama yoluna gidilmiş olduğu görülmektedir, Belirlenmiş kurallar yerine sanatçının gözü ön plandadır. Mezopotamya'nın coğrafi konumu nedeniyle bu alana yerleşen, uygarlıkların yenilgiler, zaferler, yaşam tarzları ve inanma biçimleri ile birbirlerini etkiledikleri tarihi kalıntılarda ve mevcuttur. Yaşadıkları savaşları zaferleri aktarma eğilimleri, belgeleme, güç gösterme süsleme niteliğinde olmuştur denilebilir. Mezar taşı rölyef, kabartma ve heykellerde arkaik üslup, bir anlatım dili olmuştur. Mezopotamya sanatının Mısır sanatından farklı olarak, uzunca bir süre bu üslupta devam etmektedir. Kendilerinden sonraki uygarlıklara etkilerini taşıdıkları görülmektedir.

Feyyum Portre

Günümüze ulaşan en eski yağlı boya portrelerdir. Nil Nehri'ne 80 km uzaklıkta, Memfis ve Kahire kentlerinin güneyinde bulunan Feyyum bölgesinde yapılmışlardır. Bu sebeple bu dönem portreleri "Feyyum Portre" adını taşımaktadır. Bu portrelerde daha çok, şehirli orta sınıf insanlar resmedilir. Ali'ne, Flavian, Isarous, Claudine başta olmak üzere 700'e yakın feyyum portre günümüze ulaşanlardandır. Bu eserler arasında ustalıkla yapılmış eserler bulunur. Feyyum portreler, portre sahibi tarafından ölüm sonrası mumyanın üzerine iliştirilmek üzere yaptırılmış olduklarından bu eserler ölenlerin olduğu şehir mezarlarında bulunmuştur. Bu eserlerin çoğunluğu tahtanın üzerine, ıhlamur ağacına veya pamuklu kumaşa resmedilir. Genellikle zamk ve balmumuyla karıştırılmış boya kullanılarak ankostik tekniğindedir. Bu teknikte balmumu ile karıştırılmış boya, balmumunun saf hali ısıtılarak; sıvı halde olması durumunda ise soğuk uygulandığı görülür. Siyah zemin üzerine çalışılan portreleri, insan başının ölçüsünden daha büyük yapılır ve vesikalık fotoğraflar gibidir. Portrelerde dikkat çeken gözlerin, normalden iri yapılmış olduğudur. Bu portrelerin ressamı genellikle Yunan asıllı Mısırlılardır. MÖ. 4. Yüzyılda yaşamış Yunan usta Apelles'in kurduğu gelenekten gelir. Ressamlar resimlerinde siyah, kırmızı ve iki taraflı aşı boyası ile yıldızdan oluşur. Portreler, Mısırlılara has bir cenaze töreninin ürünleri olarak günümüze kalan yapıtlardır. Günümüze kadar ulaşan feyyum portreler arasında, kalite farkları görülür. Bu resimleri yaptıranlar, döneminin üst düzey insanlarıdır. Portre siparişi veren kişiler bu resimlerin gelecek asırlara miras kalacağından habersiz, bu eserleri, o dönem geleceği olmayan birer kayıt aracı olarak gördükleri sonucuna varılabilir.

Mezopotamya'nın coğrafi konumu bu alana yerleşen, uygarlıkların yenilgileri, zaferleri, yaşam tarzları ve inanma biçimleri ile birbirlerini etkiledikleri, tarihi kalıntılarda kendini gösterir. Yaşadıkları savaşları, zaferleri, belgeleme ve süsleme niteliğinde resimlere rastlanmaktadır. Mezar taşı, rölyef kabartma ve heykellerde arkaikve üslup, bir anlatım dili olmuştur. Mezopotamya sanatının Mısır sanatından farklı olarak, uzunca bir süre böyle devam ettiği görülür. Feyyum ressamı günümüzdeki anlayışla, yapılan resmi gelecek kuşaklara aktarma veya ölümsüzlük mantığında o eseri yapmamış; aksine öleceğini bildiği bir kişinin görüntüsünü kayda almak üzere resmini çizmiştir. Feyyum portrede, günümüz portreciliğinden farklı olarak bakılan kişi model değil, ressamın kendisidir. Kendisine bakılmasına rıza gösteren kişi model olmaktan çıkıp ressama dönüşmektedir. Ressam o dönem, bu çizim deneyimine portre olarak değil çizdiği kişiler tarafından gözlenme, bakılma deneyimi olarak yaşamaktadır (Berger, 2019).

Mumya portreleri, ölüm gerçekleşikten sonra ruhların kendilerini bulabilme amacıyla üretilmiştir. Ölümden sonra yeni bir hayatın başlayacağı inancı ile Grek kültürünün klasik sanat geleneğinin ve Mısır inancının birleşmesinden ortaya çıkmış yapıtlardır. M.Ö 332 yılında İskender tarafından fethedilen Mısır dünyanın en zengin bölgelerinden biri olmuştur. Bölgenin yöneticileri Mısırın fethi sırasında bölgeye yerleşen paralı askerlerdi. Grek kültürü bölgede yaygınlaştı Grekçe dili resmileşerek 300 yıl boyunca hanedanlık tarafından yönetilir. Ptolemaios hanedanının üyelerinden VII. Kleopatra, Romalıların Mısır ı işgal etmesiyle hayatına son verir ve hanedanlık son bulur (Korkmaz Ekici, 2012).

Roma da ortaya çıkan Fayyum portreler gibi portre özelliği taşıyan resimler, Batı sanatında Bizans resmi ile tekrar ortaya çıkmıştır. Ayasofya'da duvarlardaki mozaiklerde dini konuların yanı sıra, Aziz ve Azizelerle birlikte resmedilen İmparatorların yüz tasvirleri portre özelliği gösterir. Cepheden ele alınan bu resimler portrelerin izleyen ile kurduğu iletişim açısından bakıldığında bütünü içerisinde yer alan birer portredirler. Resimde yer alan imparator portreleri, üç boyutluluğa yaklaşan tasvir ve plastik öğeler, sanatçının doğayı taklit etme çabasıyla gerçeğe yaklaştığını göstermektedir. Figürlerin oranları ve dönemin özelliklerini aktarmaktadır (Erkal, 2013).

Mısır sanatının aksine Mezopotamya sanatı bir halkın, bir imparatorluğun, bir idare sisteminin karakter ve bütünlüğünü göstermez. Mezopotamya' anın coğrafi durumundan dolayı Babil ve Asur olmak üzere ayrı uygarlıklar ile ön Asya sanatının oluştuğu görülür. İ.Ö ilk bin yılda bölgede kurulan küçük şehir devletleri birbirleri ile savaş halindedir. Dıştan gelen göçlerin etkisi ile de sanat Mısırdaki olduğu gibi mantık çerçevesinde düzenli bir gelişme gösteremediği söylenebilir.

Mısırdaki gibi portre anlayışı olmak yerine daha arkaik ve inşacı olduğu görülür. Tasvir etme yerine, heykel sanatında öğelerin yan yana getirilmesiyle oluşan resimler mimari oluşum bütünlüğünde kendini gösterir. Yaratıcı bir yaklaşım içindedir. Ancak yüz ve vücutlar da Mısırlılardaki gibi anlatım zenginliğinin olmadığı söylenebilir. Rölyeplerde kazımlar derin olmamakla birlikte geniş yüzeylerde kübik anlatımlar görülür. Ön Asya sanatında figür blok içindeki sınırlarından kurtularak kendisi bir blok haline dönüşmüştür. Mezopotamya sanatının bu kurallılığın dışına çıktığı görülür. Asur hükümdarının katılığının temsili olarak ifadesini bulduğu, iki sanat anlayışı arasındaki ayırt edici özellik olarak görüldüğü söylenebilir. Mısır sanatında resim yapılma amacı ölümünden sonra kişiye kılavuzluk etmesi, günlük yaşamın zenginliğini ölüm sonrasına taşımaktır. Figürler bir yer çizgisi üzerinde sınırlandırılmış ayrıntılı ve gerçekçidir. Perspektif ve tonlamaya rastlanmaz. Figür sıralanışında hiyerarşi olduğu, kral ve firavunun büyük, diğer figürleri daha küçük boyutlu yansıtılmış olduğundan anlaşılabilir. Resimlerin konularında eğlence şölen, müzik ve dans eden figürler, papirüslere uygulanmış dinsel törenleri görülür. Mısır resmine özgü figür duruşları, çok açılı anlatımda olduğu söylenebilir. Figürlerin başları profilden, vücutları cepheden, ayaklar yandan gösterilmiştir (Turani,2010).

İKİNCİ BÖLÜM

BATI RESİM SANATI

2.1. Rönesans Sanatında Resim

Roma imparatorluğu yıkılmasıyla, Kuzeyden inen savaşçı topluluklar derebeylikleri kurmaya başladılar. İnsanlar inanç konusunda karmaşaya düştüler. Bir yandan, Hristiyanlık denen yeni bir din inancını yaymak isteyen kilise, kutsal emirlere inanmaya zorlayarak halkı baskı altında tutmaktadır. Düşünce özgürlüğünün, akılcı yolun büsbütün yok edilerek, bilginin ışığından yoksun kalma durumu söz konusu olmuştur. Bu yüzden, Ortaçağ karanlık bir çağ olarak görülmektedir. Roma çöküşüne girildiğinde, İmparatorluğun ele geçirdiği geniş ülkelerde yaşayan insanlar, birbirlerinden farklı inanışları yüzünden, birlik kuramıyorlardı. Birliği sağlayan askeri güç zayıflayınca çözümler başladı ve insanlar boşlukta kaldılar. Böylece herkesi birleştirecek yeni bir din için gerekli şartların oluştuğu görülmektedir.

Nasıralı İsa adında bir genç; Tanrının oğlu olduğundan söz ediyor ve çevresine adamlar topluyordu. Hristiyanlık adı altında bütün Avrupa'ya bu din yayılmıştır. Tapınaklar, kiliseler İsa'nın hayat hikayesinin resimleriyle dolmaya başlamaktadır. İkona denen kutsal resimlerin ve heykellerin Orta çağ boyunca evlere kadar girdiği görülmektedir.

Orta çağ resim sanatı böylece, dinle ilgili resimlerden meydana gelmiş olur. Konular, Tevrat ve İncil'e bağlı kaldığından kişisellikten uzak, gelenekleşen bir üslupta oluşumunu sürdürmüştür (Güvemli,1987).

Orta çağın başlarında Avrupa, toprak işçilerinin kulübeleriyle bunların gruplaştığı köyler den meydana geliyordu. Sonraları düşman saldırılarına karşı şatolar yaparak, güvenli mekanlar da yaşam alanları oluştururlar. Giderek artan Şatoların, şehirleri ve toplu yaşam alanlarını oluşturduğu görülür. Şato çevresinde ya da ana Kilise, insanın ibadetine yarayacak katedraller çevresinde toplu yaşam alanlarında şehirleşme sonucu gelişen iş bölümü, birçok sanatları manastır papazlarının elinden alarak serbestçe gelişmesine yol açmıştır.

Orta çağ şehirleşmesinin güzel örneklerinden biri Bizans kralı Konstantin'in şehri İstanbul'da görülmektedir. Türklerin fethinden az önce bu şehir Ayosofya'dan başka büyük tapınağı olmayan bir yerdi. Çevresi kalın surlarla korunuyordu. Resim sanatı kilise duvarlarını süsleyen sıva resimleri ve mozaiklerden oluşmaktadır. İsa'nın hayatı ve süsleme niteliğinde çiçek, hayvan figürlerinde mozaikler kullanılmıştır. Yapıtlar iki boyutlu bir yüzey resmi olmasına rağmen ışık ve gölge ilişkileri aranarak üçüncü boyuta yönelimler olduğu görülür. Orta çağ'da şehirlerin gelişmesi, 12. yüzyıl sonrasında Gotik kiliseler yapılmaya başlamasıyla olur. Dini düşüncüyü yüceltmek için, sivri kuleli kiliseler inşa edilir. Alanları ışıklandırmak zorunluluğundan oluşan pencerelerin, vitray denilen renkli camlarla kapatılması, vitray sanatını getirmiştir. Gelişen ticaret hayatı, esnaf guruplarını büyük tüccarlar haline getirir. Bunlar, kazandıklarını şatolardaki, saraylardaki hayatlarını, yaşama yolunda fazlaca harcamaya başlarlar. Burjuva sınıfının doğuşuyla, hayat tarzındaki değişiklik sanat hayatına da etki ettiği görülmektedir. Yapılan resimler yalnız din konularıyla sınırlı kalmamıştır. Sıva, deri ve kâğıt dışında fırınlanmış tahta levhalar üzerine de resimler yapılır olmuştur. Malzeme olarak tutkallı suda eritilmiş ya da çırpılarak köpürtüldükten sonra, süzölmüş yumurta akıyla ezilen toz boyaların üzerine, parlaticı reçine sıvısı sürülerek yapılmış ilk yağlı boya resimler olarak bilinmektedir. Gotik mimarlığın yanı sıra resim de gelişme görülür olmuştur. Fransa, Almanya ve Flandra gibi ölkelerde şehirlerin gelişmesi, öteki Avrupa ölkelerine göre daha çabuk meydana gelmesi, zengin soyluların fazlalığı, burjuva sınıfının çabuk oluşmasından kaynaklanmaktadır. Duvar resminde en önemli gelişme, din konularında bile dünyadaki hayatın ele alınmasıydı. 14. yüzyılda bu resim tarzına tabiatla ilgili unsurların girdiği görülmektedir.

Antik Yunan'da ve Roma'daki sanat anlayışı insanı merkeze alan ve akılcı bir felsefeye dayanan bir çizgidedir. Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasının ardından yeni bir çağa girilmiştir. Yeni kurulan feodal yapı, sanat üretimini ve zihniyeti de etkiler.

İlkçağdaki akılcı ve bilimsel düşünce sistemi yerini dayatmacı bir yapıya bırakmıştır. Orta Çağ resminde ideal güzellik anlayışı terk edilerek öteki dünya idealine kapılmış ve her türlü yapıt Tanrı'ya yönelik bir inanç sistemi çerçevesinde üretilmiştir. Ekonomik güç de kilisenin elinde bulunduğundan tüm sanatsal çalışmalar dine hizmet etmiş, sanatın konusu dünyevilikten uzaklaşmıştır (Varlık Şentürk, 2012).

Platon tarafından ele alınan güzeli tanımlama çabası yansıtma kuramının erken ele alınışdır. Platon sanatı fenomenler dünyasının bir yansıması olarak ele alır. Bu çerçevede ele alındığında sanat, görüneni olduğu gibi yansıtmalıdır. Sanat doğanın bir taklidi kabul edilir. Antik Yunan'da bu görüş süregelir. Orta Çağ'a gelindiğinde bu zihniyetten uzaklaşmıştır. Sanatta bu düşünce biçimi ancak Rönesans'a gelindiğinde tekrar önem taşımaya başlamaktadır. Yansıtma kuramında Aristoteles'e göre sanat, olandan öte olabilir olanı yansıtmalıdır. Bu noktada Aristoteles'in görüşü Yüksek Rönesans'ın temel prensibi olmuştur. Bu dönemde sanat eseri, görünümü daha mükemmel kılmak adına müdahale içeren, idealize edilmiş, gerçek olmayan bir gerçeklik anlayışı taşır (Varlık Şentürk, 2012).

Sanat tarihinin en parlak döneminin Rönesans olduğu bilinmektedir. Resim sanatının artık orta çağda olduğu gibi el sanatı olmaktan çıkmıştır bu dönemde. Rönesans sanatçılar insan figürünü gerçeğe uygun bir şekilde vermek amacıyla üç boyutlu anlatımı ve plastik unsurları elde etmeye yönelik araştırmaya girmişlerdir. İtalyan sanatçılardan Piero della Francesca, Masaccio, Boticelli, mantegna, Leonardo, Michelangelo, Rafaello, Giovanni, Bellini, Giorgione ve Tiziano gibi ressamlar aynı ülkeye ait olmakla birlikte farklı değerlere sahip sanatçılardandır. Kuzey Avrupa ülkelerinde, Almanlar da Dürer ve Cranach ile Flaman Van Eyck kardeşler İtalyan sanatçılardan farklı yapıtlar üretmişlerdir. Rönesans dönemi ile Gotik sanatın şekilciliğinin sona ermiş olduğu görülür. Rönesans döneminin en belirgin özelliğinden biri perspektifin ve matematiksel unsurların kullanılmaya başlanmasıdır. Resimde perspektifin bulunuşu görsel sanatların hepsinde devrim niteliğindedir. Sanatçılar perspektif kullanımı ile çizgilerle belirlenmiş alanı boya ile doldurmak işleminin eksikliğini tümüyle kavramışlardır. Figürlerin mekânda yerleşimi ile daha gerçekçi bir anlatım görülmektedir. Hacimsel etkilerin artırılması, figür mekân ilişkisi ve tiyatral düzenlemeler dönemin belirgin özelliklerinden biri olduğu görülmektedir. Rönesans dönemi kendi içinde gelişme evrelerine ayrılmaktadır. Teknik ve malzeme yönündeki gelişmeler bu dönemde çalışmaların kolaylaşmasını ve zaman kazanılmasını da sağlamıştır. Rönesans resminin temel kaynağı insan ve çevresi olmaktadır (Conti, 1982).

2.1.1. Batı Resim Sanatında Portre

Rönesans döneminden önce, Orta çağ sanatçılarının portre için poz veren kişinin yüz ifadesini değil onun temsil ettiklerini vermekle yetindikleri görülür. Orta çağ sanatçısı hissettiklerini resminde göstermeyi öğrenmişti. İnandırıcı bir benzerlik ya da güzel şeyler yapmak için yola çıkmamıştı. Aynı inanca sahip kişilere kutsal hikâyeyi anlattıkları resimler betimlemektir amaçları. Figür resminde ve portrelerde Orta çağ resminin ötesine geçen Rönesans sanatçıları önceleri bilgi ve teknik eksikliğinin olması nedeniyle eserlerinde orta çağ etkileri olduğu söylenebilir. Portresi yapılacak kişinin Profilden ele alınmaktadır. Gerçekten uzak bir poz olan bu duruşta kişinin ruhsal ve fiziksel özellikleri daha kusursuz görüldüğü söylenebilir. Orta çağdaki düz bir fon halinde görünen yüz hatları, Rönesans resminde daha inandırıcı hale gelmiştir. Resimlerde gerçeğe uygunluk arayışları kısa zamanda sonuç verdiği görülür. Ressamlar portrelerini poz verenin hafif yana dönmüş olarak cepheden gösterildiği gerçeğe daha uygun olan dörtte üç Profilden kuralını uygulamaya başlamışlardır. Fondaki detaylı görünümü bırakıp koyu bir fon kullanarak etkiyi arttırmaya yöneldikleri görülmektedir. Rönesans döneminde de portre sanatı ile ilgilenenlerin ünlü ve zengin aileler olduğu bilinmektedir. On beşinci yüzyıl sanatında, portre ve figür resminde, üsluplaşma devam etmektedir. Konuların dini olmaktan tümüyle sıyrılmadığı görülür. Sanatçıların resmettikleri kişiyi, tek bir idealin somut görüntüsü olmaktan kurtaramadıkları görülmektedir. Aziz tasvirleri, kutsal kitap hikayeleri, dini törenler öncelikli konuları oluşturmaktadır. Resim tarzları arasında geleneğe ve konunun yapısına en çok uyduğu için uygulanan piramidal kompozisyon dikkat çekecek çekmektedir. Rönesans dönemi sanatçılarının hemen hepsinin bu kompozisyon düzenini uyguladıkları görülür. Leonardo da Vinci'nin biçimlerini çizgiden çok, ışık ve gölge farkları ile veren bir teknik daha geliştirmiştir Bu teknikte yapılmış resimlerde, ince bir tül etkisi vardır. Sisli bir izlenim etkisindeki teknik, "sfumato" Rönesans resminde ustalıkla kullanılmıştır. Rönesans resminin ayrıcalıklı özellikleri, kuralları, bin yıllık Orta Çağların tarih ve kültürüne son vermiş, modern çağın kapılarını açmaktadır (Conti, 1982).

Batı Avrupa Rönesans'ı bireysel farkındalığın arttığı bir dönemdir. Böylece portrelerde "eşsiz bireysel kimlik düşüncesi" ifade edilebilmeye başlanmıştır. On yedi ve on sekizinci yüzyıllarda, bu düşünceler biyografi ve otobiyografi türlerinin hızlı

ilerlemesiyle geliştiği görölmektedir. Karakter ve kişilik hakkındaki düşünceler gittikçe artan bir şekilde açıkça ifade edilmeye başlanır olmuştur. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda, psikoloji bilimindeki yeni gelişmeler bireysellik ve kişiliğin daha derin araştırmalarına neden olmuştur. Bu tarihi çığır portrenin önemli sanatsal bir uygulama ve kültürel ürün olarak gelişimini de sağlar (West, 2004: 17). 17. yüzyılda, portre sanatçılarının daha çok psikolojik gerçeğe önem verdikleri bilinmektedir. 19. yüzyılda ise Fransız portre sanatçıları fiziksel ve ruhsal gerçekleri canlandıran önemli eserler üretmişlerdir. Yine aynı yüzyılda İzlenimciler ise, yüzde ışığın değişken yapısını vermeye çalışarak portreyi manzara resmine yaklaştırmayı denemişlerdir.

Cezanne, Degas gibi sanatçılar daha yalın anlatımlarla yüzü canlandırmaya çalışmışlar, Van Gogh ise, sıcak renklerle dolu bir dizi portre ile psikodinamiğini ortaya koymuştur. Kübistler art arda gelen yüzeylerle yüzün derinine inmeye, farklı bir boyutla onu anlamlandırmaya girişmişlerdir. Yüzyıllar, akımlar, anlayışlar günümüze kadar uzanan bu süreçte yüz, her zaman tuvalin merkezi konumunda olmuştur.

Jan Van Eyck'in Giovanni Arnolfini'nin portresini yapması da bireyciliğin ön plana çıkmasında önemli bir dönüm noktasıdır (Batur, 1998). O güne kadar sadece siyasi veya dini bir önemi olan kişilerin portresi yapılırken Van Eyck'in yaptığı çok önemli bir iştir. Çünkü Arnolfini sıradan bir vatandaş, bir tüccardı. Bu Rönesans'ta başlayan bireyci düşünceyi çok iyi tanımlayan bir olaydır (Çoban, 2013).

John Berger "Görme Biçimleri" adlı kitabında, fotoğrafın resim sanatında kullanılmasını anlatırken Leonardo da Vinci'nin 'Kayaların Bakiresi' adlı tablosundan hareketle sanatçının fotoğrafı kullandığını açıkça dile getirir. Buna göre Berger; "Fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlere yansıtıldı. Her resim biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha keskin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü." demektedir (Gözütok, 2019).

Ressamın en büyük kaygısı karşısındaki modelini kusursuz bir şekilde çalışmayı başarabilmesiydi. Fotoğrafın icadı ile portre sanatında çok büyük değişimler olmuştur. Sanatçının en zorlu sınavı görüneni en iyi şekilde yansıtabilmesidir. Portre fotoğrafı, resim siparişlerini ciddi oranda etkilemiştir. Fotoğraf teknik açıdan pek çok kolaylık sağlıyordu 18.yüzyıla gelinceye kadar. Portre resmi ressamın görüneni kusursuz bir şekilde ortaya koyması anlamını taşıyordu. Eser gerçeğe ne kadar çok benzerse o ölçüde başarılı sayılıyordu. Ressam, fotoğrafın icadına kadar ve sonrasında da yüzü incelemeye ve irdelemeye devam etmektedir. Fotoğrafın icadı ile sanat yapıtının yeniden üretilebilmesi, yapıtların izleyiciye daha kolay ulaşması, insanların sanat yapıtlarına yaklaşımlarında değişimlere yol açtığı görülür. 19. yüzyılın en önemli icatlarından birisi olan fotoğraf teknolojisi, portre alanında kullanılmaya başlandığında, narsist bir ifade aracı olarak algılanmıştır. 19. yüzyılın en ünlü portre fotoğrafçısı Nadar'ın bu teknoloji ile portre fotoğrafçılığında ilk isimlerden olduğu söylenebilir (Çoban,2013).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATI

3.1. Tarihi Süreç ve Türk Resim Sanatında Portre

Avrupa’da, resim sanatı manastırlarda kiliselerde yer bulmadan önce, Orta Asya’nın canlı ve renkli hayatında varlığını gösterir. Altay eteklerinde yaşayan topluluklarda, Pazırık bölgesindeki kurganlarda, kurgan çatısını yapan toprakların çökmesiyle içeriye dolan sularında donmuş, buzul haline gelmiş eserler bulunur. Türklere özgü Gördes düğümüyle dokunmuştu bu halı. Şimdi Leningrad’ın Ermitaj Müzesi ’içinde saklandığı bilinmektedir. Teknik bakımdan Pazırık halısı, desimetre karede 3600’ü bulan düğüm sayısı ile Türklere özgü bu teknikte oldukça üstün niteliktedir.

Türkler göç ederken tezgahlarını yanlarında taşıyarak resim sanatını da beraber yaymışlardır. Resimlerini ince yün iplikleriyle dokuma üzerine işleyerek üretmişlerdir. Bu ilk örnek İsa’nın doğumundan yüzyıllar önceye tarihlenmektedir. Ondan sonra bulunanlar M.S. 3 ve 6 yüzyılda olduğu belirlenen Türkistan bölgesi örnekleri olduğu görülür. Pazırık halısında, bordürler arasına alınmış motifler incelendiğinde, üslup özelliklerini taşımaktadır. Bu resimler son derece gerçekçi olmasının yanında, Hun Türklerinin günlük hayatlarını, anlatan sağlam örneklerdir. Türklerin kullandıkları hemen bütün eşyaları resimledikleri görülmektedir. Uygurlarda görüleceği gibi malzeme olarak sıva kullanıp duvar freskleri yaptılar, bazen deri üzerine resimler çizip boyadılar, çoğu zaman da göçebeliğin sonucu olarak iplik malzemesini kumaş veya halı kilim haline getirerek bunları resimlediler. Onun için, ‘‘Türklerin yağlı boya çerçeveli portre veya manzara resmi yapmamışlardır’’ demek resim sanatları yoktu anlamına gelmemektedir. Deri ve maden üzerine taş ve ahşap üzerine işlenenler, gerçeğe bağlı ya da geometri düzeninde, üretimde buldukları görülmektedir.

Animizm safhasından geçip de din duygusu daha kuvvetlendiği zamanlarda da Türkler, resimlerinde bu ihtiyacı dile getirmeye devam ettiler. Bu süreçte resimlerin konularına, kurtulmak istedikleri cinler, kötü ruhlar, ejder motifleri soyutlaşarak karmaşık bir hallerde çeşitlendiği görülür. İnsan yüzlerinden ve yaşayışlarından betimlemeler görülüyordu bu resimlerde. Çin’de hükümdar sülalesi kuran

Türkler, kendi resim anlayışlarını bu ülkeye de yaydılar. O devir Çin resimlerindeki insan figürleri bu yüzden. Uygur resimlerindeki figürlerle çok benzerlik göstermektedir. Uygur resmi konularını, günlük yaşamla ilgili sahneler, destanlar, efsaneler, din adamları, adaklar yapanlar, süvariler, prens ve prensesler oluşturmaktadır. Resimlerin bir bölümünde, şahısların farklı ifade ve özelliklerle tasvir edilmesine dayanan bir portre anlayışının ortaya çıkması, Türk sanat tarihi için önem taşır. Uygur minyatür sanatı 'nın başlangıcı Maniciliğin kutsal kitabında bulunan resimlere dayanmaktadır. Esasında kompozisyon ve renk açısından fresko tekniğinden pek de farklı olmayan bu resimlerde özellikle Uygur hükümdarının Mani dinini kabul edişini anlatan resimleri görülmektedir. (Çoruhlu, 2000).

Uygur Türklerinin sekizinci yüzyıl Hoça merkezli tufan bölgesinde meydana getirdikleri çalışmaları Türk minyatür sanatının ilk örneklerini oluşturur. Uygur duvar resimlerinin küçültülmüş hali olan bu minyatürlerdir. Portre özeliği bakımından Türk resim tarihinde önemli yer tutar. Uygur duvar resimlerine oranla sayıları oldukça azdır. Yüz hatlarının gerçekçi bir üslupta olduğu söylenebilir. Uygur tipi insan yüzünün ay yüzlü badem gözlü betimlemeleri, Doğu Türkistan, Abbasi ve İlhanlı devirlerine kadar Türklerle birlikte taşınmış olduğu bilinmektedir. Batıya kadar yayılmış olan resimler, Gaznelilerin Laşkeri Bazar Sarayı duvarlarında, Büyük Selçukluların merkezi Reyde olan duvar resimlerinde, mina denilen yedi renkli keramikler de ki figürlerde görülmektedir. Uygur resminin Türk tipi özellikleri 10-12. Yüzyıl'a kadar etkisi devam eder. Sonraki yüz yıllarda Büyük Selçuklu İmparatorluğu ile Irak, Suriye, Bağdat, Musul, Halep, Şam da gelenek halinde varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Klasik geleneklere bağlı olan minyatür, kitap konularını açıklayarak görünür hale getirir. Tasarıma yönelik bir anlatımda, kendine özgü perspektif ve kompozisyon düzeni içinde detaylı bir işçilik ve parlak renklerle üretilmişlerdir. Tasarım öğeleri bakımından Türk ressamlarındaki etkileri, sanatçıların resimlerinin analizleri yapıldığında anlaşılmaktadır. Türk resminin önemli bir ismi olan Mehmet Siyah Kalem resimleri Asya ve Çin kültüründen geldiği bilinmektedir. Hıristiyan, Hindu ve çizgisel açıdan bakıldığında, Moğol kültürüyle bağının olduğu söylenebilir. Resimler Minyatür etkileri dışında gizemli bir dünyanın içinde mistik anlatımlara yer verir. Doğa dışı varlıkları ve yaşadığı Asya kültürünün günlük yaşamını da yansıtan konuları işlenmiştir. Sanatçı duyular dünyasının ötesinde bir ruhani anlatımı, figürlerin mekândan bağımsız olarak varlığını sürdürmektedir. İslamiyet

sonrası Türk resmi minyatür işe şekillenerek Türk resim sanatının portre alanındaki ilk örneklerine Uygur resminde başladığı görülür. Türk ve İslam dünyasının minyatürünün oluşumunda din yönetimin kaynak oluşturduğu söylenebilir. Kökenini Avrasya'dan aldığı Uygur sanatının üslubunda minyatürlerde Hint, Çin ve Türk tipi anatomik yapısı ile Uygurlu tipi, İslam ülkelerinde İspanya ve Hıristiyan resim sanatına bölgesel olarak etki ettiği görülmektedir (Berkli, 2010).

İlk örnekleri kayalar üzerine kazıma tekniği ile yapılmış figüratif resimlerdir. Hun döneminden kalan keçe aplikelerdeki tasarımları, değerli yapıtlar arasındadır. Üç boyutlu heykeller stilleri bakımından ileri üslup özellikleri ile estetik kaygı taşıdıkları söylenebilir. Göktürk maden sanatında en eski Hun dönemi Avrasya üslup özelliklerinde figür işlemleri ince bir zevk anlayışında ileri düzeyde, teknik ve kalite gözlemlenebilmektedir. Uygurların yerleşik düzene geçmeleri ve kabul ettikleri dinin yön vermesi ile güzel sanatların birçok dalında gelişme gösterdikleri belgelenmiştir. Doğu Türkistan bölgesindeki yerleşim alanlarında sonraki medeniyetleri de etkileyecek olan eserlerini ciltler halinde toplamışlardır. Uygur dilinde “bedizci” olarak isimlendirilen ressam, resim, heykel, yazı, tezhip, dokuma alanında eserler üretmişlerdir. Duvar resimleri ve minyatürleri Anadolu Selçuklu, Osmanlı minyatür sanatında etkili oldukları görülür. Sanat eserlerinin çoğunluğunda dini konular işlenmektedir. Uygur fresklerinin çoğu buldukları yerlerden sökülüp dünyanın çeşitli müzelerine götürülmüşlerdir. 7.8.ve 9. Yüzyıllara ait Uygur duvar resimlerinde şematik bir düzen içinde, mavi ve kırmızı ağırlıklı renk, kompozisyonlarda figürler simetrik olarak sıralandığı dikkat çeker. Saç şekilleri, başlıkları, kıyafetlerin devlet kademesini belirleyecek şekilde tasarlandığı görülür. Resimlerdeki kişinin kimlik bilgisi olduğu resmin üst ya da alt kısmına asılırdı (Çoruhlu,2010).

IX. Yüzyılda Uygur resmi olgunluğa ulaşır. İlk evrede görünen Hint etkisi ile arkaik evre olan ikinci evrede Çin etkisi de kendini gösterir. Üçüncü evre olan klasik evrede, Uygur tipi olarak bilinen Ay yüzlü, çekik badem gözlü, dolgun yanaklı, ufak ağızlı, hafif kemerli bir burnu olan keman kaşlı figürler ortaya çıkmıştır. Bu evrenin en seçkin örnekleri Bezeklik mağara tapınaklarında yer alır. İnsan yüzündeki kişisel özellikler 757'den sonra görülmeye başlar. Kıyafetler, anatomiler ve fiziksel özellikleri ile realist bir şekilde resmedilir. Klasik dönemdeki bir özellik daha kara kalem tekniğindeki

desen çizimleri, tasvir edilen kişilerin karakterine göre renk seçmeleri, hacim vermeye yönelik çizimler ve perspektif elde etmeye yönelik arayışlarda olduğu görülmektedir. Doğa renkleri hava su toprak ateş oldukları renklerde kullanılırken kötü ruhları sembol eden renkler doğal olmayan renklerle uygulandığı görülür.

Selçuklu minyatürlerinin konuları, genellikle din dışıdır. Oysa aynı çağlardaki batı minyatürleri hemen yalnız din konularını işliyordu. Selçuklu minyatürlerinin din konuları dışında yapılmasının sebebi yine dinle ilgilidir. Kur'an, tezhîp edilebilse de resimlenemezdi. Oysa kutsal kitap (Tevrat ve İncil) resimlenebiliyordu. Selçuklu nakkaşları daha ziyade ilim eserlerini resimlemişlerdir. Oysa İran minyatürleri, Türk minyatürleri gibi yaşanan hayattan sahneleri değil, çoğunlukla Şahname, Hamse gibi destanları, masal kitaplarını, hikayeleri resimliyordu. İran minyatürlerinde, bütün kâğıt yüzeyi kaplayan yaldız rengine önem verilirdi. Türk minyatürlerinin ise hayalden çok gerçeğe, soyuttan çok somuta bağlı bir anlatımda olduğu görülür. Türk minyatürleri her devirde yüzey resmi olarak düşünülmedi. Bunun sebebi üçüncü boyutu bilmemek değildi. Özellikle mimarlıkla ilgili sahnelerde çizgi perspektifinin, "menazır" bilgisinin varlığı, aksini göstermektedir. Düz kâğıt üzerinde canlandırılan bir sahneyi, derinliği varmış gibi göstermek akılcı bir davranışa ve sanatçının tabiata saygısına ters düşünülmektedir. İşte mistik görünüşüne rağmen Selçuklu ressamlarının, nakkaşlarının gerçeğe böylesine doğru bir gözle bakmaları, onların insana yönelik durumlarını göstermektedir (Güvemli,1987).

İslam medeniyetlerinde figür resmi süregelen bir sorun halinde kendini göstermektedir, Dini düşüncenin olduğu yüzyıllarda yaşamış din bilimcilerin çelişen yorumları çeşitli kaynaklarda yer alır. İslam öncesi Araplar küçük heykelciklere ve taştan ibaret tanrılara ibadet ederlerdi. Kur'an da temasil ("timsal"ın çoğulu : resim, tasvir, sembol, heykel), ensab ("nusb"ın çoğulu: dinsel taş, put), esnam ("sanem"ın çoğulu: put), evsan ("vesen"ın çoğulu: put). Dönem de yaşayan put yapan bir babanın oğlu olan İbrahim'in bütün putları parçaladığı (Enbiya,57-58) de geçmektedir. Çok tanrıcılıkla mücadele için putlara tapınmanın önüne geçen Ayet (Maide,90) Metinde yasaklanan eylemler arasında içki kumar, dikili taşlar ve fal okları, şeytanın pislikleridir diye geçmektedir. İnsanın yaratılışı ile ilgili bölümde suret kelimesi geçer "Dilediği bir surette seni tertip etti " (İnfitar,8). Kur'an'da tasvir konusunu açıkça ele alan bölüm bulmak kolay olmadığı görülmektedir. Hadislerin suret karşısındaki tutumu, farklı mezheplerde

görülür ki, insan ve hayvan suretlerinin yukarıdan asılmış ya da duvarda olduklarında, namaz esnasında dikkat dağıtacağı düşüncesiyle yasak olmaları, buna karşılık yerde veya oturulan zemin üzerinde ise yasak olmayacağı sonucuna varıldığı görülür. Müslüman hukukçularında ele aldığı suret konusu üç noktada vurgulanmaktadır. Hadislerde olduğu gibi, putlara tapmanın yasak olması, pislik kavramı, Allah'ın yaratma gücüne göz dikmeme gerekliliği. İlahiyatçılarda, ulemanın çoğunluğunun surete karşı olmasının bir nedeni; Tasvirler lüks sayıldığından müminde aranan tevazua uymazlar. Müslümanların rol modeli Peygamber birçok hadiste lüksten kaçınan az mala sahip olan biri olarak anlatılır. Lüks olarak tanımlanan başka nesnelere de uzak durulması bu konunun içindedir. Tasvir mutlak olarak yasaklanmasa da figüratif resim kamusal alandan tamamiyle dışlanmış ve din dışı sanat olarak adlandırılmaktadır. Tasvir yasağının sanatsal ifadeyle ilgili değil, ona bağlı ibadet tarzıyla ilgili olduğu görülür (Dohmen, 1985 akt.Naef, 2018).

İslam'ın ilk yüzyıllarında resim yasağı henüz yürürlüğe girmediği görülmektedir. Emevi halifeleri kendi ünlerini yaymak amacıyla resimlerden yararlanmışlardır. Türkistan'a kadar yayılan İslam İmparatorluğundaki ülkelerde resim geleneğinin devam ettiği söylenebilir. Bu dönemde yapılan saray ve camilerde nakış ve resimler bulunmuş ancak ibadet alanlarına suret tasviri girmemiştir. VIII. yüzyılın ilk yarısından kalma Emevi köşk ve hamamında (Kusayr Amra)' da bulunan insan resimleri batı dünyasında şaşkınlıkla karşılanmıştı. Sarayların ve köşkların süslemelerinde resimlere figür giriyor olduğu açıkça görülmektedir. Bu resimlerin konuları, av ve hamam sahneleri, halife ve onu selamlayan kralları, güreş ve spor eğlenceleri, dans, müzik sahneleri, alegorik figürleri içermektedir.

Nakkaş Sinan Bey, padişah portreciliğini başlatan ilk ressamdır ve Fatih döneminde resim eğitimi almak üzere İtalya'ya gönderilmiştir. 13. Yüzyılda yaşamış bir minyatürcü olan Sinan Bey, Rönesans resmi ve İtalyan resim sanatını öğrenip geleneksel Osmanlı resmi ile ilişkilendirerek minyatür portreciliği alanında ustalaşmıştır. Kendisi ile birlikte öğrencisi Şiblîzâde Ahmed, Osmanlı padişah portreciliğini başlatan isimler olarak anılırlar. Fatih Sultan Mehmet'in ölümünden sonra Osmanlı portreciliğinde duraksama sürecine girilmiş olduğu bilinmektedir. Yine de Nakkaş Nigari, Matrakçı Nasuh gibi padişah portreciliğinde önemli isimler ortaya çıkmaktadır. Doğu resim geleneğinde resim

sanatına sadece dekor olarak bakılması yeterli gelmemektedir. Resim konularında, Hayvan figürlerinin sembolik olarak gücü gösterdiği, hakimiyet, zayıf ve güçlü karşıtlığı, egemenliği anlatan betimlemeler olarak görmek mümkündür. Saray eğlenceleri ile ilgili sahnelerde eğlence, lüks ve israf bugün de olduğu gibi üst düzeyin ve zenginliğin göstergesidir. Peygamber'in ölümünden sonra ortaya çıkan hadis geleneğinde, İslam dininin ilkelerine ve Peygamberin sözü olmasa dahi (hadislerde gerçek olanlar ve olmayanlar) uyulması koşul haline gelmiştir. Halifenin iradesine karşı çıkma anlayışı olmadığı gibi günah kavramının toplumun bilincinde yer ettiği kul olmada esas görülür. 20. yüzyılın ilk yarısında İslam'ı modernite ile daha uyumlu bir şekilde okuyabilmek için en çok çabalayanlardan biri olan Mısırlı reformcu Alim Muhammed Abduh; 1903'te yaptığı bir Sicilya gezisi sırasında, insanların sanata bakışından çok etkilenmiştir. 1903 teki Cezayir ve Tunus'tan döndükten sonra yazdığı "Resimler ve Heykeller, Kullanımları ve Hukuki Statüleri" başlıklı makale gerçek bir tasvir anlatımındadır. Tasvirin her şeyden önce dili destekleyen bir kullanımı vardır. Çünkü anlaşılması kolay olmayan kavramları ve terimleri resmederek anlatımı güçlendirmektedir. Resmi görülen ama duyulmayan şiirle benzeştirir: çünkü onun gözünde şiir duyulmayan resimdir. Ona göre canlı varlıkların tasvir edilme yasağının putperestliğe dönüş tehlikesinden kaynaklandığı açıktır. Hadislerin bu konudaki ısrarının nedeni de budur. Bunun artık korkulacak bir tarafı olmadığını ileri sürerek şöyle yazar. "Bunun, dogmatik yada pratik açıdan din için bir tehlike doğurmayacağı açık olduğuna göre, İslam yasalarının en etkin bilimsel araçlardan biri olan tasviri yasaklamadığını kabul etmek daha doğru olur diye düşünüyorum" (Abduh, 1962 akt. Naef, 2018).

Osmanlı resmi, üslup ve renklerin kullanımında kendine özgü bir gelişmede bulunarak konu seçiminde çeşitliliğe gider. Pers sanatının mit hikayeleri, fablları, hayali hikâye tasvirlerinin yerini İmparatorluğun zaferlerinin betimlendiği günlük yaşamın aktarıldığı, yerel kılık ve kıyafeti anlatan tasvirler "resimli tarihçilik" ortaya çıkmıştır. Padişah sarayında portre resimler artmaya başlamış, Avrupa da padişah resimleri satılmaya başlarken saray içinde eserlerin saklı tutulmaktadır.

15. Yüzyıl'da Fatih Sultan Mehmet dönemi, Osmanlı sanatında portreciliğin gelişme göstermesi, sultan portreleriyle beraber olmuştur. Yüzyıllar boyunca devam eden bu geleneğin öncesinde Osmanlı resminde minyatür resimler hakim olduğu bilinmektedir.

Minyatür resim geleneği ve Batı portreciliğini birleştiren ilk adım Fatih Sultan Mehmet döneminde Avrupalı sanatçıların İstanbul'a davet edilmesiyle atılmıştır. Bu dönemde bir diğer gelişme ise Saray nakkaşlarının Batı'da eğitim alarak orada öğrendiği teknikleri resimlerine yansıtılmaları şeklinde olduğu gözlemlenir. Saray nakkaşı Sinan Bey'in bu dönemde resim eğitimi için gittiği Venedik dönüşünde, Batı resminden izleri resimlerinde görülmektedir. Venedik o dönem, Doğu dünyası ile Batı arasında köprü görevinde bir kent olmuştur. Osmanlı ile Venedik arasında kurulan politik ilişkiler, Osmanlı'nın İtalyan resmini tanımasına olanak sağlamaktadır. (Tonguç, 2019).

Osmanlı'ya gönderilen Venedikli ressamı arasında Giovanni Bellini'nin kardeşi Gentine Bellini, o dönem Osmanlı padişahı Fatih Sultan Mehmet'in portresini yapan ressamdır. Bellini'ye, Fatih'ten önce saraydan başka isimlerin de portresi yaptırılmış, böylece sanatçının yeteneği Fatih'in portresi yapılmadan önce test edilmiştir. Bellini, Osmanlı'da sarayda kaldığı süre içinde minyatür sanatını da öğrenmiştir. Yaptığı eserlerde de minyatürün izleri görülür. Portrelerde ışık ve gölgenin etkisi yoktur. Fatih'i çalıştığı portrede de sade bir fon kullanmış, onun kişilik özelliklerini ön plana çıkaracak şekilde, idealize etmekten sakınarak, olduğu gibi resmetmeye çalışmıştır. Resimde figür, mekândan soyutlanmış bir biçimde profilden resmedilmiştir. Hükümdar kişiliğini pekiştiren bir tasvir olduğu görülmektedir. Figürün izleyici ile bir bağı yoktur. Mekânda kendisinden başka bir figürün yer almaması onun sıradan bir karakter olmadığının göstergesidir. (Tonguç, 2019).

Avrupa eserlerinden ilham alınarak yapılmış portrelerin henüz halk içinde sergilenmesi 19. Yüzyılda gerçekleşir. O döneme kadar Sultan III. Murad (1574-1595), Nakkaş Osman'a, Osmanlı döneminin Padişahlarının portrelerini yaptırmıştır (Majer,1999:235-36). Bu portreler tarihi belge olması bakımından önem taşır. Minyatür geleneği ile yapılmış eserler yapılırken nakkaşın batılı modellerden faydalanmış olduğu bilinmektedir. Osmanlı padişah resimlerini minyatür tekniği ile son olarak ressam Levni'nin yaptığı bilinir.

Avrupa ile kültürel ilişkilerin arttığı tarihlerde Osmanlı İmparatorluğu'nun bir yandan toprak ve güç kaybettiği diğer yandan yenileşme hareketlerinin başlatıldığı, "Lale Devri" olduğu bilinmektedir. Yıllarca süren savaşlar ve isyanlardan sonra sultan III.

Ahmed (1673-1736) ve vezir-i azamı, Nevşehirli Damad İbrahim Paşa (1660-1730) dönemindeki barış süreci, bu yeni siyasal seçimin bir sonucu olmuştur. (Yaman, 2012).

III. Selim (1789-1807) gravür den yapılmış padişah portrelerinin Londra da bir Yunan sanatçıya kopyalarını yaptırarak çoğaltmıştır. Osmanlı Padişahları halkın tepkisini almamak için temkinli davranarak, figür resimlerini sergilemekten kaçınmış oldukları görülür. Yenilikçi padişahlardan II. Mahmud (1808-1839) portresini astırdığı için din adamları bu davranışı kafirce bulmuştur. Osmanlı resmindeki konulardan biri de imamlar tarihi, peygamberler tarihi, Kehanet Kitabı olarak bilinen Falname de olan betimlemelerdir. Dinsel açıdan önemi olmayan tasvirler İslamiyet' in erken döneminde 16.yüzyılda, yaygın olarak görülen en eski örneklerden olduğu bilinmektedir (Farhad ve Bağcı, 2009).

Gerçek anlamdaki ilk resim sergileri Abdülaziz döneminde düzenlenerek Pera'da özel sanatçı atölyeleri açılmıştır. Bu sanatçılar arasında 1863 yılında III. Napoléon'un Elysée'deki Gallerie des Souverains için Sultan Abdülaziz'in portresini yapmakla görevlendirdiği Fransız ressam Pierre Désiré Guillemet (1827-1878) de vardır. Değişik zamanlarda, saray ressamlığı görevinde bulunmuştur. Abdülaziz'i ayakta, at sırtında gösteren çeşitli portreler yapmış, bir sanat akademisi açmaya yöneldiği bilinir. 1873'te İngiliz Konsolosluğu yakınında açtığı özel resim akademisi Saray mensupları ve Sultan Abdülaziz'in takdirini kazandığı görülür (Gürallar, 2012).

3.1.1. Cumhuriyet Öncesi Resim Sanatı ve Portre Anlayışı

Sultan Abdülmecid, babası II. Mahmut'un izinden giderek siyasal, ekonomik ve toplumsal bağlamda başlattığı reform hareketlerini sürdürmüştür. Abdülmecid, toplumsal yaşantı, sanat ve mimariyi etkilemiş, giyim-kuşam, kumaş, mobilya, bahçecilik gibi alanlar da gelişmeler göstermiştir. Dönemde ilk arkeolojik kazılar başlamış, 1846 yılında padişahın isteği üzerine, devlette birçok görevlerde bulunmuştur. Türk müzeciliğinin ilk adımları atılmıştır. Beykoz Cam Fabrikası'nın yönetimini üstlenen Fethi Ahmet Pasa, Çeşm-i bülbül üretimini yaygınlaştırılmıştır. Resme ilgi duyan Abdülmecid Dönemi'nde iki sergi etkinliği gerçekleştirilir. 28 Aralık 1945'te Çırağan Sarayı'nda açılan ilk sergi, Oreker adlı Avusturyalı bir ressamın şehir manzaraları olmuştur. Kamuya açık olan

1849'daki ikinci sergi, Harbiye ile Harbiye İdadisi öğrencilerinin suluboya, litografi ve karakalem çalışmalarından oluşan amatörler sergisidir. 19. yüzyılın ortalarında dünya fuar ve sergilerine duyulan ilgi giderek artmış tır.19. yüzyılın başında Paris'te antikite ve Rönesans'tan beslenen, tarihi manzaraları öne çıkaran klasik, bir eğitim sürdürülmektedir. Yüzyılın ilk çeyreğinde kimi sanatçılar, Paris'ten de, bu konulardan kaçarak saray parklarına ve ormana gidiyor, doğayla baş başa kalmak istiyorlardı. Adını bu ormanın yakınındaki bir köyden alan Barbizon Okulu sanatçıları, dönemin teknik gelişmelerine, akademik eğitime ve yaşam biçimine karşıydılar. Doğaya, özellikle de yerel olana yöneldiler. Doğa içinde yaşayan bu sanatçıların dünyaya bakışlarını belirleyen en önemli gelişmenin, fotoğraf makinası olduğu bilinmektedir. Sanatçının, kameranın saptadığı gerçekliği resmetmesi, çıplak gözle gördüğünü yorumlamasından daha kolay ve etkili olmuştur. Gerek askeri ressamlar ve Osman Hamdi kuşağı, gerek Osmanlı İzlenimcileri, yapıtlarında fotoğrafı kullanmaktan, hatta kopya etmekten çekinmemişlerdir (Yaman, 2012).

Cumhuriyet Türkiye 'sinin modernleşme ülküsü ile beslenen bu ortamda hemen her on yılda bir değişmeyen "Türkçülük ve Milliyetçilik" kavramlarının içi farklı siyasetlerce farklı ideolojik görüşler çerçevesinde yeniden doldurulmuş, bir yandan da Ankara'nın, sanat gücünü yeniden göstermeye çalıştığı gözlemlenmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan 1874'e dek Türk resmi ve ressamları diye bir kavram henüz yoktu. III. Murat döneminde, Şair Nigari'nin birkaç tablo yapmış olduğu, tespit edilmiştir. Resim sanatının dışında kalınmasının dini ve toplumsal ön yargıdan kaynaklandığı bilinmektedir. Hz. Peygamberin ağızdan ağıza aktarılıp ölümünden iki yüzyıl sonra, ' sahabe' adlı kişilerce kaleme alınarak aktarmış oldukları sözleri; aktaranın yorumu söz konusu olduğundan reformcunun kişisel duygularını içermesinin kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Hz. Muhammed'in resme bir sanat dalı olarak bakmadığı, Tek Tanrı'nın varlığını ilan ederek, puta tapınmayı yaygınlaştırmayı ortadan kaldırmak istediği açıkça ortaya çıkmaktadır (Thalasso, 2008).

Osmanlı devletinin batılılaşmaya yönelik ilk evresi 1718-1730 Lale devrinde görülür. Teknolojide, Askeri alanda, moda anlayışında Batı tarzı resim sanatı olmak üzere Mühendishane-i Berri-i Hümayun kurulur. "Sanat-ı Ressam iye" adıyla resim eğitimi ilk

kez uygulamaya girdiği söylenebilir. Batı'nın teknik bilgisi ve kültür alışverişi bu dönemde. Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Refik Tevfik Paşa (1819-1865), Hüsnü Yusuf Bey (1817- 1865) gibi isimlerin yurt dışındaki görevleri ile kurumsal anlamda başlamıştır. Avrupa'da sanat eğitim süreci; İngiltere, Fransa, Viyana ile devam ettiği görülmektedir. Çağdaş Türk resminin ilk dönem öncüleri, her biri kendi öznel duruşu ile üslup arayışlarına henüz başlamaktadırlar. Tanzimat dönemiyle beraber Osmanlı sanatta yenilenmeye gitmiştir. Cumhuriyet öncesi dönemde Türk Resmi için süregelen bir arayış söz konusudur. Bu dönemde Batı'da 1800'lü yıllara resimde doğadaki renklerin artık birebir resme aktarılabilirdiği, böylece izlenimciliğin ivme kazandığı bir dönem içine girildiği görülür. Bu dönemde ilk Türk ressamlar, saray kökenli olan paşa ve üst düzey yöneticilerin çocukları olduğu görülmektedir. Sanata yönelmiş kişiler devlet veya kendi imkanları ile Avrupa'da yaşama fırsatı bulan elit tabakadan olmuştur. Avrupa'da sanat, sosyal yaşam, modern hayat hakkında fikir sahibi olan bu kişiler modern anlamda ilk Türk sanatçı kitlesini oluşturmaktadır. Avrupa empresyonizminden etkilenen bir grup sanatçı, yurda döndüklerinde bu doğrultuda eserler üretme yönüne giderler Henüz ulusal kimlik kavramı endişesi görülmemektedir. (Keskin, 2014).

3.2. 19. Yüzyıl ve Erken Cumhuriyet Dönemi Resmi

19. yüzyılın sonları ile 20. Yüzyılın başları Osmanlı'nın Batı ile yüzleştiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde sanat alanında üslup arayışları başlamaktadır. Batılı olanı, keşfetme ve üretmeye yönelik bu süreçte, resim, müzik ve tiyatro yeniyi bulmak üzere geleneksel olandan ayrılmaya başlandığı görülmektedir. Osmanlı dünyasındaki sanat ve sanatçıları Batı'da tanınmasına yardımcı olan, 12 şubat 1910-1911 tarihli kitabında Adolphe Thallasso Oryantalist ressamların Doğu resmi hakkında; Tamamen hayal ürünü Doğu tabloları yapan ressamları, 'Birçok ressam, iyi niyetle kadınların başlarına başörtüsü, erkeklere sarık oturtmakla ve doğu manzaralarına sivri minareler ilâştirmekle, Türk sanatı yaptıklarını zannetmektedirler diye eleştirmektedir. Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey Avrupa'da ilk eğitim alan sanatçıları arasında yer alırlar. 19. Yüzyıldan itibaren Batılı anlamda resim sanatının gelişmesi Osmanlı'da Batılılaşmanın en önemli temsilleri olarak görülmüş ve aynı zamanda desteklenmiştir. 1835'ten itibaren de Osmanlı'da bazı öğrenciler eğitim vermeye devam etmişlerdir. Avrupa'nın önemli sanat başkentleri olan Viyana, Berlin, Londra, Paris olmak üzere sanat

ve kültür etkileşiminde buldukları görülür. Hatta ilerleyen süreçte önemli bir merkez haline gelen Paris'te 1861 yılında Mektebi-i Osmani isimli bir okul açılarak üst düzey eğitim alabilecekleri bir eğitim kurumu olması hedeflenmiştir (Papila, 2012).

Türk halkının Orta Asya'da yaşadığı dönemden itibaren sürekli olarak Batı'ya yöneldiği bilinmekte, yüzyıllar alan bu süreç içerisinde de Osmanlı Klasik Dönemi'nde Rönesans'ı öğrenme, 18. yüzyıldan itibaren endüstri çağına ayak uydurmaya çalışma, günümüzde ise dünya pazarına dahil olma şeklinde süregelmektedir. Bu durum Batılılaşma gibi bir hevesten çok çağdaşlaşma isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu doğrultuda da Cumhuriyet Öncesi ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde kültür politikalarının ne yönde olacağı tartışılmış, kültür ve sanatta genellikle devletçi bir politikaya yönelim olduğu bilinir. Cumhuriyetin ilk yıllarında henüz sanatın ilkelerini değerlendirebilecek sanat eleştirmenleri olmadığı söylenebilir. Sanatta özgün bir yapı oluşumu henüz görülemediği gibi, milli sanat modeli oluşmamış, batıdaki sanat akımlarının taklit etme durumunda kaldığı söylenebilir (Keskin, 2014).

Çağdaş Türk sanatının öncüleri resim tekniklerinin temel bilgilerini özümledikten sonra konu seçimlerinde serbest hale yöneldikleri gözlemlenir. Yurt dışında eğitim almış sanatçılar perspektif ve çizgisel anlatımlarını boya ile birleştirip tuvallere aktarır duruma gelmişlerdi. O güne kadar Türk sanatçısının gördüğü parlak renklerin ışığında gölgesiz kurallı resimlerden uzaklaşarak, geleneksel olan resim algısından ayrılmaya başladıkları gözlemlenir. El yazması kitapların belirgin kenar çizgileri ile yüzeysel ve iki boyutlu resim anlayışı ile yeni resim anlayışı arasında oldukça farklı bir üslup olduğu gözlemlenmektedir.

Türk resim tarihinde üretilen ilk Otoportre, Hüsnü Yusuf'a aittir. Sanatçı'nın aynaya bakarak yaptığı bilinen otoportresi, realist üsluptadır. Yapıldıktan bir süre sonra, Sami Yetik tarafından aranmış ancak bulunamamıştır. Hüsnü Yusuf kendinden sonraki sanatçılar için, öncü durumunda olmuştur. (Yetik, 1940 akt. Çakmakoğlu Kuru, 2020).

3.3. Cumhuriyet Dönemi Resim

Yeni kurulmuş bir devlet çağdaş olmaya da adım atmaktadır. Halk arasında çağdaş olma ve batılı olma aynı anlamı taşımaktadır. Batılı yaşam tarzına öykünme daha Osmanlıda başlamaktadır. Yalnız sanat alanında değil gündelik yaşamda batılı gibi görünme ile çağdaşlaşma arasındaki fark henüz ayırt edilememektedir. Dönemin sıkıntılı durumları Türk sanatçısına, tarihi süreçte yeni ifade yolları arama konusunda sorumluluklar yüklemiştir. Batılı dünya görüşü ve Çağdaş Türk resminin ilk evrelerinde geleneksel olandan çağdaş olana dönüşmesi zaman içinde gerçekleşecektir. Batı paralelinde çağdaş olma isteği ile hareket eden Türk sanatçıları, sanat estetiği ve yeni resim tekniklerini öğrenmek durumundadır. 1930'larda natürmort ve peyzaj ressamlığı eleştirilmeye başlanırken yerine millî mücadele konuları ile inkılâpların tabloları dönemin getirdiği sanatsal zenginlik olarak görülebilir. II. Dünya Savaşının sonlandığı yıllara kadar devlet sanat etkinliklerinde öncü olma durumuna devam etmiştir. Çağımız sanatının belirginleştiği ve biçim aldığı yıllar 1910'lar ile 1930'lar arasına temellerini attığı söylenebilir. Sanat algısı, bu kısa süre içinde, Batı sanatının hiçbir döneminde görülmedik yoğun bir sanatsal gelişme gösterir. 1930 'dan sonra bu etkinlik, İkinci Dünya Savaşıyla kesintiye uğramıştır. Savaştan sonra, yüzyılın ikinci yarısında ise, sanat yaşamındaki yenilikler bir devrim niteliğinde varlığını sürdürür. Yeni akımlar yüzyılın ilk çeyreğindeki büyük devrimin doğultusunda gelişmektedir.

Dönemin hükümeti, II. Millî mücadele ruhunu oluşturma çabaları bakımından ele alındığında, okuma yazma oranının düşük olduğu bir toplumda, görsel sanatlar aracılığıyla başlar. Halkevleri şubelerinde resim ve heykel atölyelerinin kurulması ve üretilen eserlerin sergilenmesi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması, 1926'da eğitime başlayan Gazi Eğitim Enstitüsü'nün resim bölümünü bitiren sanatçı adaylarının, ilk ve orta öğretim okullarında resim öğretmeni olarak atanması, 1927'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmesi, yabancı sanatçı ve eğitimcilerin akademide görevlendirilmesi ile resim sanatı, Cumhuriyet döneminde zor bir görev yüklenerek çağdaşlaşma yolunda çalışmalarını hızlandırmıştır (Giray, 1985).

1920’li yıllara gelinceye kadar Türkiye’de egemen olan sanat, grup etkinliği paralelinde gelişen, grupça paylaşılan görüşleri içermektedir. İkinci Meşrutiyet döneminin ürünü olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (sonraki adıyla Sanayi-i Nefise Birliği ve Güzel Sanatlar Birliği), tarihsel işlevini sürdürdüğü dönemde, asker ve sivil ressamı çevresinde toplayarak, asker ressamların başlattığı doğacı sanat anlayışından giderek bağımsız oluşumlara yönelen bir kuruluş durumunu aldığı görülmektedir. Ama bu serbestlik, ışık ve renk ressamlığının öngördüğü estetik ilkelere ulaştığı söylenememektedir. 1920’li yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenimlerini sürdüren bir grup genç, “Yeni Resim Cemiyeti” adı altında bir grup kurarak, bağımsız kişilikler geliştirmeye yönelik bir hareketi başlattıkları görülür. 1924’te üyelerinin yurt dışı sınavını kazanarak Paris’e gitmesiyle, devamlılık sağlanamaz. Türkiye’deki tek sanat etkinliğinin Galatasaray sergileriyle sınırlı kaldığı bir dönemde, yeni gelişen kuşak, Avrupa’daki sanat hareketlerinin dışında kalmak istemediğinden, ilgisini daha geniş bir çevreye yöneltmektedir. Fransız sanatı yanında, Alman sanatındaki gelişmelere de yabancı kalmak istemedikleri görülmektedir. (Giray, 1997).

İstanbul Resim Heykel salonlarının büyük bir bölümü, Türk sanatında Müstakillerle başlayıp günümüze kadar uzanan ve belki de Türk resminde en canlı ve hareketli oluşumlara tanıklık eden bu dönemin örneklerini kapsar. Müzede, bu gelişmeleri belgeleyen eserlere, zaman içinde daha geniş yer ayırmak gereği doğmuş, böylece de Müstakiller’in başlattıkları özgür çalışma bilincinden kaynaklanan yenilikçi çabalar oldukça önem kazanmıştır. İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonunda, bu dönemi kapsayan eserler, çoğunlukla Devlet sergilerinden Akademi kanalıyla alınmış, bir bölümü de sanatçıların kendileri ya da aileleri tarafından müzeye bağışlanmıştır. Ayrıca devlet kurumlarının Halkevi sergilerinden, zaman zaman da kişisel sergilerden satın alarak müzeye gönderdiği eserler de müze demirbaş kayıtlarına geçmiştir (Giray, 1997).

Çağdaş Türk sanatında bağımsız üslup arayışlarının Müstakiller’ den sonra ikinci aşamasını, 1933’te beş ressam (Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Abidin Dino) ve bir heykeltıraş (Zühtü Müridoğlu) tarafından kurulan “D” Grubu oluşturmaktadır. Nurullah Berk’in, 1949’da yayınlanan bir dergiye de ad olarak seçtiği “Yaşayan Sanat” sloganının, bu grup üyelerince benimsenen “Ölü sanat, ölü fikir, formülleşmiş, akademikleşmiş her mefhum”, “D” Grubu ressamlarınca dışlanmıştır. Pek

çoklarının “klasisizm” ile karıştırdıkları, “taklitçi ve kalıplaşmış Akademiizm’e karşı çıkan grup, Müstakiller ‘in sanatta her tür anlayış ve eğilimi geçerli sayan görüşünün dışında kalarak daha seçici bir tutuma yönelmektedirler. Müstakiller İstanbul dışında, Anadolu’da sergi açmayı temel ilke olarak programlarına aldıkları halde, D Grubu etkinliklerini İstanbul ve yurt dışıyla sınırlı tutar. Onlara göre sanat, aydın ve kültürlü bir sınırın uğraş alanıdır. 1935’te düzenledikleri, Ankara sergisi dışında “D” Grubu’nun devlet akademilerine ve Kurtuluş Savaşlarının yapıldığı yerlerde anıt ve heykellerin yapılması ile artık resim ve heykelin yasak olduğu bir dönem kapanmıştır. Anıtsal heykellerin yapılması, müzik, tiyatro gibi sanatın her alanında çalışmaların başladığı görülür. Dönemin sanat çevreleri, hükümetlerin istekleri doğrultusunda eserler üretirken, 1933-36 yılları arasında düzenlenen İnkılâp Sergilerinde, Cumhuriyetin ilk on yılında yapılan, millî mücadeleyi tanımlayan eserler sergilenir (Germaner, 1999 akt. Keskin, 2014).

Dönemin yeni sanat olgusu ile batı tarzı yaşama ayak uydurma çabaları, Türk sanatçısının görevi haline gelmiş olduğu söylenebilir. Batılı dünya görüşüyle, çağdaş sanat kavramları arasındaki ilişkiyi çözümleme arayışına giren sanatçı, çağdaş Türk resmindeki yenilenme çabası ve kökeni, geçmiş yüzyıllara dayanan gelenek arasında zorlu bir döneme girer. Bu dönemde devlete bağımlı olan sanatın, ulusal konuların ele alınması ve bu konuların yansıtılması dışında, sanatçıların bireysel öznellik bakımından eğilim gösteremedikleri söylenebilir. (Tansuğ, 1997).

3.3.1. Figürlü Kompozisyonlar ve Atatürk Portreleri

Yeni Türk resmi, Türkiye Cumhuriyeti Devletinin desteği ve sanatçıların çabaları ile gösterdikleri başarı, portre resimleri ve figüratif yapıtlarda devamlılık göstermiştir. Sanatçıların ilerleyen zaman içinde, milliyetçilik duyguları ile etkin çağdaş ve geniş bir çeşitlilik içinde oldukları görülür. Ortak anlayış altında, kendi öznel yaklaşımlarını resimlerine aktardıkları gözlemlenmektedir. Padişah portreleri ile başlayan Batı anlayışındaki portre resim sanatı, Cumhuriyet döneminde devlet adamlarının portre resimleri ile varlığını sürdürür (Sütçü, 2017).

Osmanlı'nın Meşrutiyet döneminden Cumhuriyete uzanan süreci içinde 1. Dünya Savaşının, işgalleri ve Kurtuluş Savaşı'na tanıklık eden dönemin sanatçıları eserlerine, yaşadıklarını ve gözlemlerini aktarmışlardır. Cumhuriyet dönemi resimleri konularını, Atatürk ve Silah Arkadaşları, Kurtuluş Savaşı ve Türk ordusunun kahramanlıkları, Atatürk ilke ve inkılaplarını anlatan betimlemelerden, Türk insanının mili mücadeleye verdiği desteği anlatan figürlü kompozisyonlarından oluşmaktadır. Atatürk portrelerinin yanında, Atatürk'ün yurt gezilerinde köylülerle milli duyguların yansıtıldığı resimler, yenilenen ülke insanının üretime katkıları, tarihsel belge niteliğindeki savaş sahneleri, millet meclisini aktaran grup resimlerinde görülmektedir (Sütçü, 2017).

Türk ressamı, silsilename, şemailname ve 19.yy. Padişah portreleri ile figüratif resimde batılılaşma olduğu halde, sanatçıların üslup oluşturmada problemler yaşamış olduğu, çok figürlü konuların kompozisyon kurgusu ve iç yapı yönündeki temel sorunların olduğu söylenebilir. 1914 kuşağı diye adlandırılan sanatçılar Almanya ve Fransa'da aldıkları resim eğitimi sonucu resimlerinde görülen fotografik anlatımın yerine izlenimci anlatıma yönelmişlerdir. Çok figürlü kompozisyonlar ve portreler izlenimci akımın özelliklerini taşımaktadır. Türk resim sanatçıları meslek birliği oluşturmak amacı ile, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 'ni kurmuşlardır (1909).

Cemiyet'in ülkedeki resim faaliyetlerini sahiplenip etkinlikleri birlik içinde sürdürmeyi hedeflemiş olduğu bilinmektedir. Cemiyet 1921 yılında adını Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da kurulan Türk Sanayi-i Nefise Birliği, 1929'da Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği, ardından "d Grubu" ve "Yeniler Grubu" 1940 başında açılan Türk Resim Sanatını topluma tanıtmak amacı ile düzenlenen "Yurt Gezileri" ve "İnkılâp Sergileri" Türk resim sanatında birlik oluşturarak, sanat etkinliklerine canlılık kazandırmayı amaçladıkları görülür. Erken Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatı, milliyetçi, toplumsal ve sınıfsal konuları işleyen, çok figürlü ve güncel hayatı tasvir eden konularda yapıtlar da kendisini göstermektedir. Osmanlı ile Cumhuriyet dönemi arasında köprü oluşturdukları eserleri çağdaş Türk resminin ilk örneklerini oluştururlar. Gurupta yer alan İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij öncü isimlerdir (Erden, 2012).

1914 Kuşığı Çallı Kuşığı sanatçıları, Fransa, Almanya, İtalya gibi Batı ülkelerindeki sanat eğitimlerini tamamlayarak yurda dönmektedirler. Türk resmine katmak istedikleri yenilikçi yaklaşımları ile bir çatı altında toplanarak ilk sergilerini açmışlardır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, yalnız Galatasaraylılar yurdundaki sergide görülen, Türk sanatçılarının o güne kadar Türk resminde Osman Hamdi dışında uygulanmamış figür resmi ve açık hava ressamlığı çerçevesinde yapılmış resimlerden oluşmaktadır. Ressam artık toplumu ve hayatın yaşanan anlarını figürler ve portre resimleriyle aktarma yönüne eğilmiştir. (Berk ve Özsezgin,1983).

Mustafa Kemal'in ilk portresi, Anafartalar Savaşı sırasında Avusturyalı ressam Wilhelm Victor Krausz tarafından yapılır. 1. Dünya Savaş'ında Almanlar, Avustralyalılar, Bulgarlar müttefik devletler olarak savaştıkları Çanakkale cephesinde resimleyen sanatçılardan diğeri Hayri Çizel olarak bilinir. Atatürk'ün ilk portresini yapan kadın ressamımız Mihri Müşfik hanımdır. Mihri Hanım Meşrutiyet döneminde kızlar için açılan İnas Sanay-i Nefise Mektebinin tek kadın hocası olmuştur. Mustafa Kemal'in zaferlerine devrim hareketlerine hayran olan Mihri Hanım Atatürk'ün mareşal kıyafetli anıtsal portresini yapmıştır. Türk ressamlardan oluşan sergi, 1914-1915 yılında düzenlemiştir. Cumhuriyet döneminde, resmi dairelere asılmak üzere yaptırılan Atatürk portreleri orijinal eserlerden kopyalanarak çoğaltılmış olarak resmî kurumlarda yerlerini almıştır. Atatürk, Arthur Kampf'ın eserlerinden etkilenmiş, sanatçıya kendi portrelerini ve kurtuluş mücadelesini anlatan eserler yaptırmıştır. Arthur Kampf'ın yapıtları arasında, Mustafa Kemal'in mareşal üniformasıyla ayakta duran portresi, at üstünde boy portresi, Türk bayrağı önündeki sivil portresi bulunmaktadır. Atatürk, İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran'ı Çankaya'ya davet etmiştir. Sanatçıların bizzat Atatürk'ün portrelerini yapmış oldukları bilinmektedir. Atatürk, Türk milletinin Kurtuluş Savaşını yöneten bir başkumandan, dahi bir devlet adamı olarak hayatını milletinin ve vatanının bağımsızlığına adamıştır. Çallı kuşığı, 1914 Kuşığı ve Türk İzlenimciler olarak bilinen Türk sanatçıları; İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Türk resim tarihinde portre resmi ve figürlü kompozisyonlarından oluşan yapıtlarıyla Türk resminde önemli yer tutmaktadır. Ayetullah Sümer, Mihri Müşvik gibi portre sanatçıları, fotoğrafçı ve ressam olan sanatçılardan Foto Ferit İbrahim, Şafak İstanbul, Jean Winberg, Naim Gören, Süleyman Süreyya, İzzet Kanzler, Foto Etem

Tem ve yabancı sanatçılardan Arthur Kampf, Wilhelm Victor Krausz Atatürk portreleri ile Cumhuriyet döneminin portre sanatçıları olarak yer alırlar (Elibal akt. Sütçü, 2017).

Celal Esad Arseven tarafından kurulan Şişli Atölyesi farklı bir oluşum olarak dikkat çeker. 1917 'de çalışmalarına başlayan Şişli Atölyesi, yurt içinde ve yurt dışında sergiler açarak Türk insanının sanatta da var olduğunu göstermek ve dönemin sanatına katkı sağlamak amacındadır. Sosyal, toplumsal konulara yönelik çalışmalar yapmak için kurulan, Şişli Atölyesi, Berlin ve Viyana'da sergi açmayı atölyenin raporunda vurgulamaktadır. 1917 yılında Galatasaraylılar yurdunda sergilenen resimler, çok figürlü kompozisyonlardan oluşmaktadır. Konuları, öncelikle savaşı anlatan betimlemelerdir. Atölye' ye katılan ressam: İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi, Ali Cemal olmak üzere, Sadece 1918'de gerçekleşecek Viyana Sergisi'ne katılan ressamlar ise, Feyhaman Duran, Mehmet Ali Laga, Avni Lifij' dir (Eroğlu, 2015)



Resim 1. Nazmi Ziya Güran, *Mustafa Kemal Paşa*, 1915 Tuval üzerine yağlıboya 146 x 96,5 cm. Kaynak: İstanbul Resim Heykel Müzesi (*Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, S.189)

Nazmi Ziya Güran (1881-1937)

Nazmi Ziya Güran bu eserinde Atatürk' ü Mareşal üniforması içinde, kalpaklı, sağ elinde dürbün tutmuş ve yorgun bakışlı bir pozda resmetmiştir. Atatürk'ün belindeki kemerin kenar kısmındaki aşınmaları dahi vermiş olması sanatçının oldukça gerçekçi çalıştığını göstermektedir. Fırçanın ve renklerin kullanılması ile detaylandırır. Üslup ele alındığında ise empresyonizm izlerini rahatlıkla gözlemlenmektedir. Sanatçının bu yapıtı anıtsal ve belgeleyici bir nitelik taşımaktadır (Alaybeyi, 2018).

1910 yılında sanat eğitimi almak için Paris'e gönderilen Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri, 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ile yurda dönmüşlerdir. Daha sonraları "Çallı kuşağı" olarak adlandırılan bu grup üyeleri arasında Nazmi Ziya Güran, yaptığı çalışma tarzı ile öne çıkan bir ressam olmuştur. Nazmi Ziya, çocuk yaşlarında resme ilgi duymuştur. Resim öğretmeni olan amcasının yardımıyla resimler yapmış, bu sayede Hoca Ali Rıza ile tanışarak izlenimci akımdan etkilenmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okumuş, ardından Paris'e sanat eğitimi almak için gitmiştir. Academia Julian'da Marcel Bachet, Royer ve Cormon'un atölyesinde eğitim görmüştür. İzlenimci akımı buralarda pekiştiren Nazmi Ziya, Türkiye'ye döndüğünde, birçok sergide yer almış, okuduğu okulda akademisyenlik ve idarecilik yapmıştır. Nazmi Ziya'nın sanatında, eserlerinin neredeyse birçoğu manzara resminden oluştuğu görülür. Portre ve figür resmi dışında, konuları da eserlerinde barındırarak çok çeşitlilikte olmuştur. Resimlerini açık havada yaparak kimi zaman Monet gibi belli bir kesiti birçok kere resmetmiş, kimi zaman ise çeşitli yerlerden kısa süreli çalışmalar yapmıştır. Işığın en iyi temsilcilerinden biri olan Nazmi Ziya, resimlerinde ışığı büyük bir kaynak olarak görmüş bu sayede nesnelere rengini, biçimini, hacmini ve yapısını betimlemiştir. Işığın verdiği renkçi tavır ile canlı renkleri resimlerinde etkin bir şekilde kullandığı görülmektedir.

Doğayı olduğu gibi kopya etmemesi ve serbest çalışmak istemesi 1905 yılında İstanbul'a gelen Paul Signac'ın etkisi altında kalmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Nazmi Ziya, Signac'ın noktacı (divizyonist) etkisindeki manzara resimleri ile ön plana çıktığı eserleri görünmektedir. Işık ve renk, ressamın etkilendiği öncelikli öğelerdir. Eserlerinin önemli bir kısmında eşyanın nötr bir ışık altındaki asıl ana renk ve formlarının

dışında, gün ışığının etkileri karşısındaki ilk izlenimi saptamaya çalışmıştır. Doğanın güzellikleri karşısında güçsüz kaldığını sık sık ifade eden Nazmi Ziya, ‘Hoca Ali Rızanın’ en büyük hoca tabiatıdır. Öğüdüne bağlı kaldığı görülür (Demirbulak, 2007).



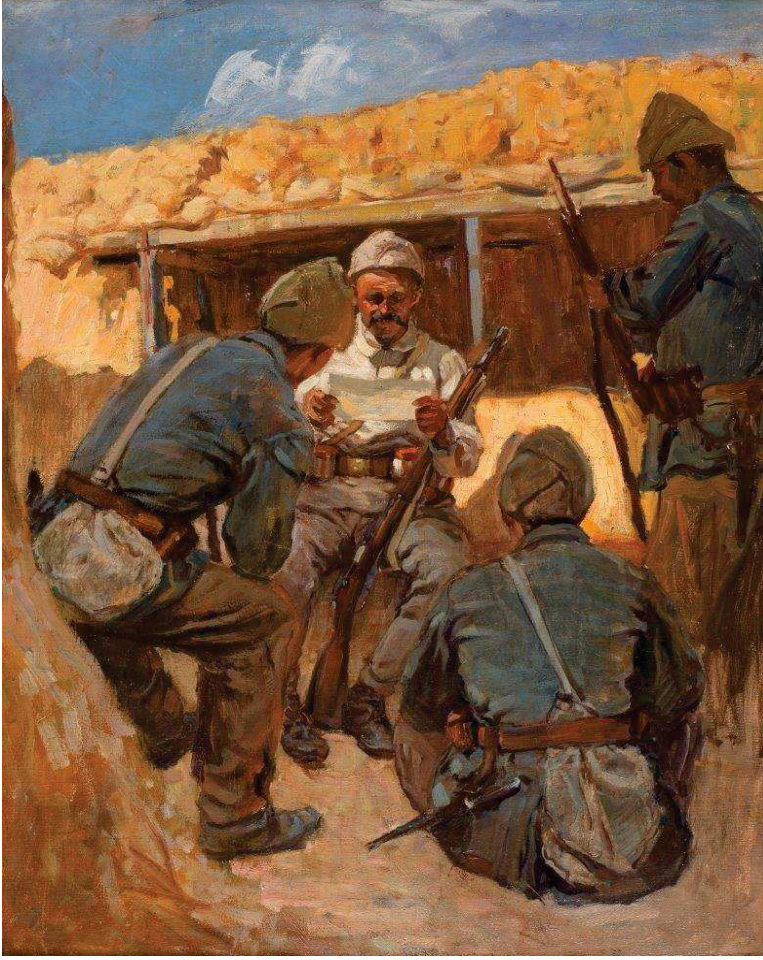
Resim 2. Hikmet Onat , *Atatürk.*, 1933 Tuval üzerine yağlıboya 213 x 193 cm.
Kaynak: (*Türkiye Jokey Kulübü . Türk Ressamları 5, s.90*).

Hikmet Onat (1882-1972)

Onat, Babasının isteği üzerine, Heybeliada Bahriye Mektebi'ne girer, burayı teğmen olarak bitirerek güverte mühendisi olur. Ancak ilgisi, resim sanatına yönelik olduğundan, aynı zamanda Sanayi-i Nefise'ye devam ederek Deniz Fotoğrafhanesinde çalışmaya başlamıştır. 1905'te başladığı Akademi öğreniminden sonra, aynı yıl açılan Avrupa sınavını kazanarak, Paris'e gönderilir. Güzel Sanatlar Okulu'nda, Cormon'un atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür 1914'te yurda döndüğünde, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği geleneksel Galatasaray sergilerine katılır. Akademi müdürü Halil Ethem'in önerisiyle, hocalık yapmıştır (Özsezgin, 1994).

Hikmet Onat, öğrencilik yıllarında Paul Chabas'ı, Zorn'u, René Menard' dan etkilenmiş olduğu görölmektedir. Türk ressamı, Monet'nin tekniğini tam uygulamasa bile, İstanbul tabiatı onu, kendiliğinden, empresyonist etkilere götürecektir oluşu kaçınılmazdır. İstanbul'un yazları da çeşitli resimlerinde, sarı, turuncu ışıkları, mor, mavi gölgeleri, sisli sabahları, kıyılarının yansımaları birer tablo dizisi gibi olduğu görölmektedir. Hikmet Onat, artık kendisiyle bütünleştirdiği karakteristik konuları, kendine has çalışmasıyla çağımızın İstanbul portrecisi olma özeliğini de kazanmış bir ressamımızdır. (Berk, ve Gezer 1973).

Onat Atatürk'ü at üstünde çalıştığı figürlü kompozisyonda, onun asil, savaşçı ve lider özeliğini öne çıkarmaktadır. Renk kullanımı, aldığı klâsik-akademik eğitimin dışında serbest bir fırça ile çalışan ressam; yorgun, mağrur ve acılı ifadeyi gözleriyle izleyiciye yansıtmaktadır. Resmin tümünde görünen ve giyside hafif ve çabuk kullanıldığı izlenimi veren fırçası, yüzünde daha detaylı bir işçilik sergilemektedir (Başkan,1997).



Resim 3. Hikmet Onat, *Köyden Mektup*, 1915 Tuval üzeri yağlıboya. 141 x 120 cm.
Kaynak:(*İstanbul Resim Heykel Müzesi. Türk Ressamları 5 s.91*)

Hikmet Onat (1882-1977)

Hikmet Onat Savaşın acımasızlığına yakından tanık olan ve resimlerini de bu duygularla ile gerçekleştiren sanatçılardan. Savaş sırasında askerlerimizin psikolojisi, sıla hasreti ve ölüm gibi insani durumlarını yansıttığı görülür. Sanatçı bu resmi ile askerin ailesine ve barışa duyduğu özlemi vurgulamaktadır. Mektubunu okutan askeri, diğer iki asker pür dikkat dinlerken, hasret giderdikleri açıkça görülür. Kıyafetler incelendiğinde mektubu okuyan askerin tahsilli ve küçük rütbeli olduğu anlaşılmaktadır.

Ressamın hayatı çalkantısız, düzenli bir yaşantı içinde geçmiştir. Paris dönüşü yaptığı büyük bir resimle dikkatleri çekmektedir. Beşiktaş kıyısından bir görünüm olan resimdir bu eseri. Ön plânda balıkçı kayıkları, tatlı hârelerle akislerini durgun sulara

vuruyordu. Arka plânda, şimdi yok olmuş evler, çam ağaçları, akşam güneşinin sarı, turuncu buğuları içinde belirliyordu. Eski denizci, denizden ayrılmış olmanın hasretini İstanbul kıyılarında gideriyor gibiydi. Beşiktaş'ta, Kabataş'ta, Salacak'ta sandallar, balıkçı kayıkları, yelkenlerini açmış ya da toplamış mavnalar, renkli teknelerinin, direklerinin, ip ve zincirlerinin akislerini durgun sulara vururlar. Sandalların, yelkenlilerin yağ gibi ağır, durgun sulara vurduğu akisler, resimlerinin başlıca konuları olmuştur.

Sanatçı, natürmort ve portre türünde eserler vermiş olmakla beraber peyzaj ressamı olarak tanınmıştır. "Gerçek içindeki şiiri arıyorum" ifadesi, realist resim anlayışındaki ressamın dış gerçeğin yanında kendi iç gerçeğini, kendi duygularını yansıtmayı da hedeflediğini göstermektedir. Nesnelere geniş ve rahat fırçasıyla doğanın ayrılmaz bir parçası haline getiren duyarlı bir tekniği ve üslûbu vardır. Resminde kavranan biçim ve renk oluşumları, ayırıcı nitelik yönünden çok belirgindir. Serbest fırça vuruşları ile sağlam bir desene dayanan teknik ustalığı, eserlerinde bir üslûp bütünlüğü göstermektedir. Onat eserleriyle, Türk resminin tarihinde öncü bir nitelik taşımaktadır (Giray,1995).



Resim 4. Feyhaman Duran, *Kalpaklı Atatürk*, Tuval üzerine yağlıboya. Kaynak: Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu. (*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, s.35.)

Feyhaman Duran (1886-1970)

Üslup olarak İbrahim Çallı'ya çok benzeyen, güçlü desen çalışması ve özenli çalışma özelliğine sahip olan Feyhaman Duran, Türk resminde portre sanatçısı olarak öncü olan önemli bir Türk sanatçısıdır. Atatürk portreleri ve figürlü kompozisyonlarıyla Türk resim sanatına katkıları oldukça fazla olduğu görülür. İzlenimci kuşağı önemli isimlerinden Nazmi Ziya Güran Atatürk portresi ile Feyhaman Duran'la aynı pozunu çalışmış 'kalpaklı elinde dürbün tutan resim' olmasına rağmen fizyonomi olarak Atatürk'ün ileriki yaşını yansıttığı görülür.

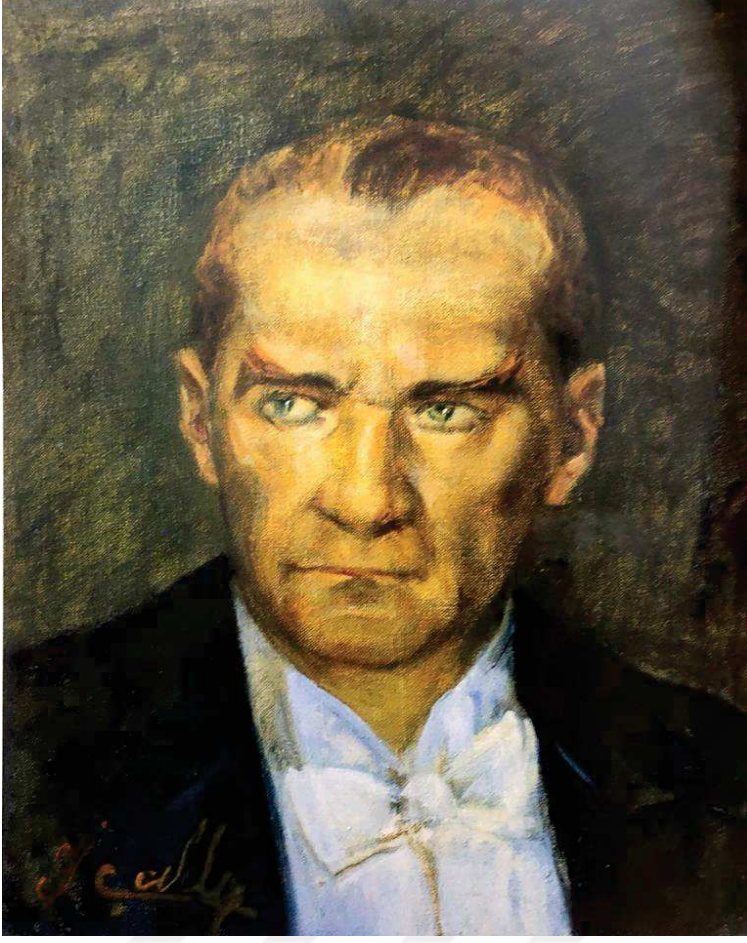


Resim 5. Feyhaman Duran, *Ressamlar Grubu*, 1921 Tuval üzerine yağlı boya, 133 x 162 cm. Kaynak: (*İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.64).

Ressam ve hattat olan Feyhaman Duran Galatasaray Sultanisi'ndeki okulda, Şevket Dağ, Tevfik Fikret ve Viçen Arslanyan'ın öğrencisi olmuştur. Hüsn-ü hat dersi aldığı görülmektedir. Mezun olduğu okulda hüsn-ü hat hocalığı yapmıştır. Abbas Halim Paşa'nın desteği ile Paris'te 1911-1913 yılları arasında Akademi Julian'a devam ettiği bilinen sanatçı Jean Paul Laurens Atölyesi'nde izlenimcilik etkisinde eserler ürettiği görülen sanatçı Galatasaray sergilerine katılmıştır. Birinci sergide Türk Ocakları üyesi Dr. Akil Muhtar adlı portresi ile gümüş madalya ve Zikr-i Cemil ödülünü kazandığı bilinmektedir İbrahim Çallı ve Sami Yetik'le birlikte resim dersleri verdiği bilinir. 1919'da İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde usul-ü tersim dersi alır. 1933'de ise Resim Atölyesi hocası oldu. Türk Güzel Sanatlar Birliği kurucuları arasında yer almaktadır. 1938'de Cumhuriyet Halk Partisi Yurt Gezileri kapsamında Gaziantep'e gönderilen sanatçı, İbrahim Çallı ve Ayetullah Sümer'le birlikte İsmet İnönü'nün portresini yaptığı bilinmektedir. Emekli olmasından sonra, çalışmalarını Beyazıt'taki evinde sürdürdüğü görülür. İstanbul Üniversitesi'ne bağışladığı evi, ölümünden sonra müze haline getirilen sanatçı Portreciliğiyle de ünlenen Feyhaman Duran bu alanın en önemli isimlerinden olduğu bilinmektedir (Yaman, 2012).

Empresyonist sanatçılar içinde yer almasına karşın, realist üslûpta çalışmış özellikle portrelerinde foto grafik anlatımı ön plâna almıştır. Duran'ın öncelikle bir portre sanatçısı olduğu bilinmektedir. İzlenimcilikle pek birleşmeyen bir resim türü olan portrede sanatçının ışık, gölge ile biçimlendirmeyi uyguladığı söylenebilir. Portrelerinde sağlam desenini tabiattan aldığı şeffaf renklerle bir araya getiren sanatçının fırçası, ilerleyen yıllarda serbestlik kazanmaktadır. Başlıca kaygısı insanların portrelerini yapmak, onları tuvalerde yaşatmak olduğu görülmektedir. Modellerini sadece birer çizgi, renk, biçim topluluğu olarak görmeyen Duran'ın geleneksel, akademik bir teknik uygulaması, bu amaç için seçtiği yoldur. İnsan yüzünün yalnız dış çizgileri üzerine değil, ruhsal yönü ile ele aldığı görülür Çağdaş Türk Resim Sanatına kazandırdığı yüzlerce portre, resimsel yetkinlik dışında değerli belgeler olma niteliklerini de korurlar. Feyhaman Duran, Osman Hamdi ile başlayan çağdaş portre sanatını, belli kalıpların ötesinde, batı resim anlayışında uygulayabilen yapıtlar üreten bir sanatçı misyonu 'nu başarıyla yüklenmiştir. Bu bakımdan Türk resim sanatında portre resmi söz konusu olduğunda, öncü isimlerden olduğu bilinmektedir (Demirbulak, 2007).

1914 kuşağının sahip çıktığı izlenimcilik, Paris' te 1870- 1880 yılları arasında gücünün doruğunda iken, 1910'lu yılların başında yerini çoktan yeni akımlara bırakmıştır. Cezanne'ın etkileriyle Kübizmin geometrik soyutlamacı üslubu, Türk resminin çağdaş döneminde gündeme geldiği görülmektedir (Başkan, 1997).



Resim 6. İbrahim Çallı, *Atatürk Portresi*, Tuval üzerine yağlıboya, 48 x 38 cm.

Kaynak (*Erol Abiral Koleksiyonu. İbrahim Çallı, s.150*)

İbrahim Çallı (1882-1960)

Şeker Ahmet Paşa'nın oğlu İzzet Bey aracılığıyla Şeker Ahmet Paşa ile tanışması İbrahim'e Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yolunu açar. 1906'da kaydolduğu okulda Valeri ve Zarzecki'nin öğrencisi olur. Paris'te bu yıllarda Empresyonizm, Post- Empresyonizm ve Sembolizm devam etmektedir. Sanatçılar Fovizm, Kübizm ve Fütürizm gibi yeni denemeleri sürdürmektedirler. Devlet bursuyla yurt dışına gitmiş olan, diğer arkadaşlarıyla beraber Mehmet Ruhi Arel ve Hikmet Onat, Fernand Cormon'un atölyesinde çalışmalarına devam ederler. 1917'de Şişli Atölyesi'nde savaş temalı eserler yapan sanatçı yaşamı boyunca çeşitli temalarda çalışmıştır. Çallı, özellikle 1923 sonrası resimlerine konu olarak Atatürk ve devrimlerini anlatmaktadır.

Gültekin Elibal'a göre büyük zaferden sonra 10 Eylül 1922'de İzmir'e giden Atatürk'ün, ilk portresini Ayetullah Sümer yapmıştır. Ancak Atatürk'ün kendisine poz verdiği ressam İbrahim Çallı olmuştur (Elibal 1973: 93).

İbrahim Çallı, Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ü şahsen tanıyan, aynı sofrayı paylaşan ve portresini defalarca yapan bir ressamdır. Çallı, Denizli'nin Çal kasabasında dünyaya gelir. Rüştüye'yi Çal'da, Mülki İdadi 'i ise İzmir'de okur. Daha sonra Askeri eğitim almak üzere İstanbul'a gelir. İstanbul'da Ermeni Ressam Ropen Efendi ile tanışır, ondan resim dersleri alır.

Sanatçılar 1950 öncesi, Cumhuriyet olgusunu arkalarına alarak eserler üretmişlerdir. Türk resminde Figür algısı Cumhuriyet öncesi ve sonrasında çeşitli gruplar kapsamında, Batı resminin formlarından hareket eden, kalıplara dayalı bir algı içinde ressamların kendi değerlendirmeleri ile yapıtlar ürettikleri görülür. Cumhuriyet öncesi, 1835-1925 arasında Paris'e giden sanatçılar oradaki üslupları aktarıyorken, 1925 sonrasında gidenler de bu aktarımı daha özümseyerek uyguladıkları söylenebilir. 1950 sonrası bireyselleşmenin başlamasıyla bu durumun yıkılmaya başladığı söylenebilir. 60 lı yıllara gelindiğinde soyut sanatın gelişme göstermesiyle Türk resmi yeni bir döneme girer. Mozaik ve vitray sanatından etkilenmeler başlar. 1954'te "İstihsal" sergisinde Aliye Berger' in birincilik ödülü alması, Türk resminde bir kırılma noktası olarak nitelendirildiği görülmektedir (Eroğlu, 2015).



Resim 7. İbrahim Çallı, *Atatürk*, Tuval üzerine yağlıboya,. Kaynak: (*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, s.324.)

Çallı'nın, Atatürk portrelerinde olgunluğa eriştiği yıllar 1930'lardır. 29 Haziran 1932 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanan haberde geçen, Atatürk portresi başarılı çalışmalarındandır. Çallı bir süredir Mustafa Kemal Atatürk portresi üzerinde çalıştığı ama tamamlayabilmesi için Atatürk'ü bir kez görmesi gerektiğinden bahseder. Bu haberden bir yıl sonra 13 Haziran 1933 tarihinde Cumhuriyet Gazetesinde çıkan haberde portre "Gazinin en güzel portresi" başlığıyla kamuoyuna duyurulmaktadır.

<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ibrahim-calli-1882-1960/>
(06.03.2023- 20.35

Erişim Tarihi

Çallı, İzlenimci anlayışı benimseyen kuşağı, (1914) ismiyle yaşatacak kadar etkili bir kişilik sergilemiştir. Resme başladığı ilk yıllarda duyduğu heyecanı ve içtenliği kaybetmediği, yeniliklere açık, sanatına kendi özgünlüğünü oluşturduğu görülmektedir. Türk resim sanatı içinde imzası manolya resimleriyle bir anlam almış sanatçı, özellikle portre ressamı olarak özel bir ayrıcalığa sahip olduğu bilinir. Cumhuriyet dönemi portre ressamlığında akla ilk gelen isimlerden olan İbrahim Çallı Atatürk portreleri ile Türk resminde ayrıcalıklı yer almaktadır.



Resim 8. İbrahim Çallı, *Mustafa Kemal Atatürk*, Tuval üzerine yağlıboya 96 x 80 cm,

Kaynak: (*Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, s.4)

Çallı Kuşağı olarak bilinen bu kuşağın hemen hepsi İstanbul'da akademiden mezun olduktan sonra, ve yurt dışı eğitimleri alarak yine bu kurumda hoca olarak görev aldıkları görülmektedir. Çallı Kuşağı olarak tanımlanan kuşağa adı verilen İbrahim Çallı, Türk Resminde önemli yeri olan, yetenekli, baskın kişilikte bir sanatçıdır. Çallı Kuşağı da ilk hocalıkları sırasında yetiştirdikleri heyecanlı bir öğrenci grubunu Cumhuriyet döneminin başında Avrupa'ya göndermiş olduğu görülür (1924). Bu kuşak sanatçıları da döndüklerinde Cumhuriyet döneminin kalkınmasına katkı sağladıkları görülmektedir.

Batı'da varlığını göstermeye devam eden Fovizm, Kübizm hatta Dışavurumculuk gibi çağdaş akımları Türk resminde bu sanatçıların aktarımları sayesinde görülmeye başlamış olduğu söylenebilir. Yurda döndüklerinde "Müstakiller" ve "d Grubu" gibi sanatçı birliklerini kurarak çalışmalarını etkin hale getirdikleri görülmektedir. Dönemin edebiyatçı ve sanat tarihçileri, onları sanatın özünü ve gerçeğini arayan donanımlı sanatçılar olarak değerlendirmektedirler. Çallı Kuşağı izlenimciliğinin hakim olduğu İstanbul'da hareketli ve çok akımlı bir resim, ortamı yaşanmaya başlamaktadır (Berk ve Gezer 1973).



Resim 9. İbrahim Çallı, *Türk Topçuları*, 1917 Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 270 cm.

Kaynak: (*İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.190) .

Şişli Atölyesinde Çalışan sanatçılar, Türk Resim Tarihinde toplumsal içerikli konularla birlikte, Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluşuna yönelik eserlerde üretirler, İbrahim Çallı, resminde milli mücadeleyi anlatırken askerin çektiği zorlukları, hareketli bir kompozisyonla aktarır. Kahve rengi ve daha koyu tonların hakimiyeti, karamsar bir etki uyandırır. Karanlık ve sisli hava şartları ağırlaştırmaktadır. Çallı hareketli fırça vuruşları il

e resimde ki topçu arabasının gidişini destekler şekilde sürdüğü boyanın yönleri, anlatımı güçlendirmektedir. Resimde karanlık bir atmosferden aydınlığa doğru bir yolculuk olduğu söylenebilir.



Resim 10. İbrahim Çallı, *Zeybekler*, Tuval üzerine yağlıboya, 118 x 154 cm
Kaynak: (Ankara Resim Heykel Müzesi. İbrahim Çallı, s.141).

Çallı'nın *Zeybekler* adlı eserinde, Kurtuluş savaşına hazırlanan bir grup zeybek ile onları geçirmeye gelen kadınlar betimlemiştir. Çallı eserinde; Figürlerin kıyafetlerini folklorik olarak vermeyi seçmiş olduğu görülüyor. Bu eserinde, kurtuluş savaşı döneminin zorluklarını yansıtmadığı, şeklindeki bazı eleştiriler aldığı bilinmektedir. Zafer kutlaması yapılacak bir hazırlık aşaması şeklinde okunabilir bir kompozisyon görülmektedir eserde. Atatürk portreleri, zafer anlatan figürlü kompozisyonları ile Şeref Akdik, Ercüment Kalmık, Zeki Kocamemi, Zeki faik İzer, Arif (Bedii) Kaptan, Turgut Zaim, Mehmet Ruhi Arel, Avni Arbaş, Türk resim Tarihinde Milli Mücadeleyi anlatan eserleriyle, önemli bir yere sahip sanatçılardandır. (Başkan, 2005).



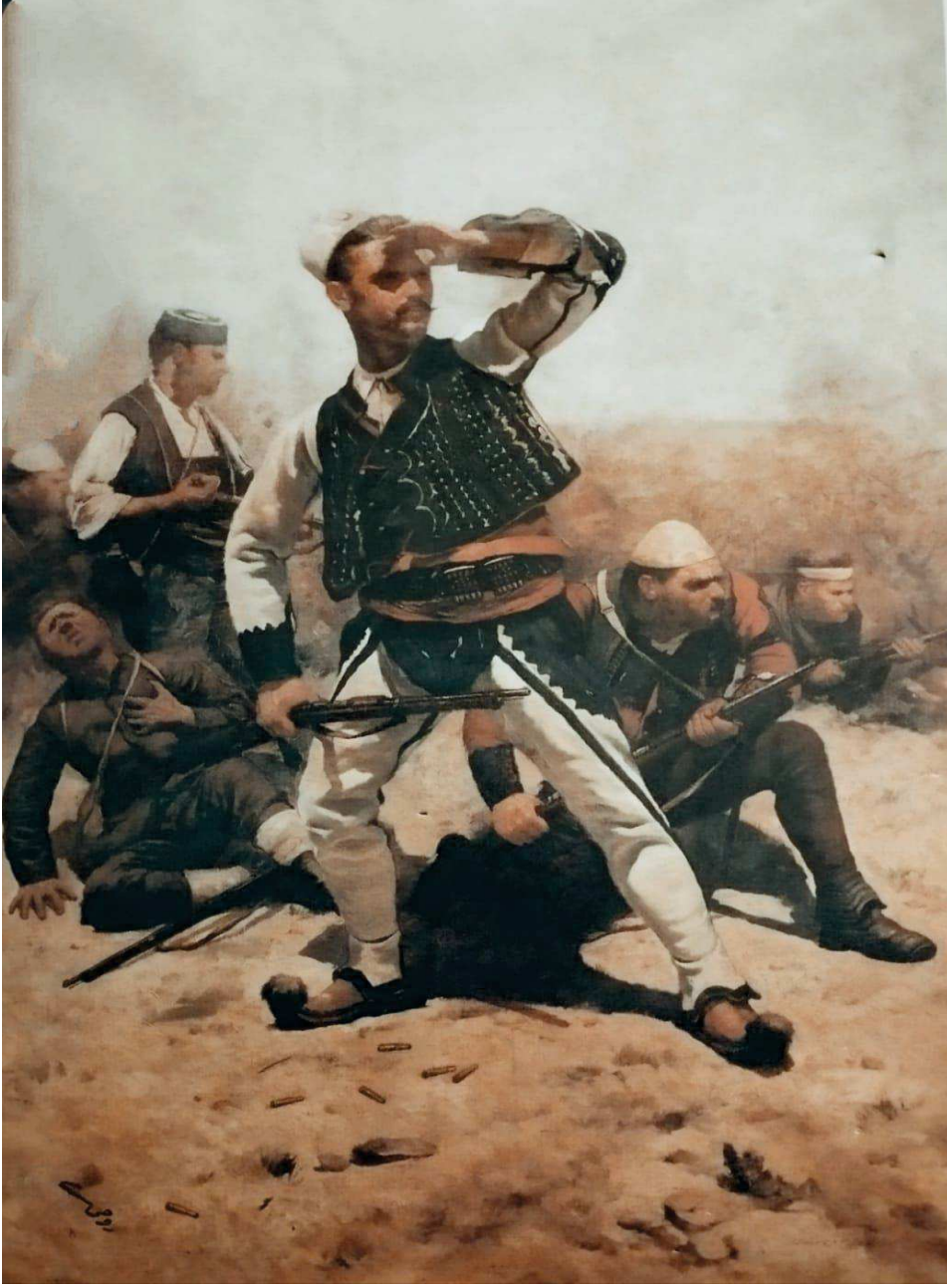
Resim 11. Ayetullah Sümer, *Atatürk Portresi*, Tuval üzerine yağlıboya. Kaynak: (*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, s.320.)

Ayetullah Sümer (1905-1977)

İzmir’de, dünyaya gelen Ayetullah Sümer, ilk ve orta öğrenimini doğduğu kent olan İzmir’de tamamlar. Kendi olanaklarıyla Fransa’ya gider. Marsilya Ticaret Okulunda sürdürdüğü öğrenimi sırasında resim tutkusunun farkına varmıştır. Marsilya Güzel Sanatlar Akademisinde, Théophile Béréngier atölyesine devam eder. İzmir’e dönen sanatçı 1928 yılında devlet adına Paris’e gönderilir ve burada Baudin atölyesinde fresk çalışmalarında

yer alır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıları arasında yer alır. Güzel Sanatlar Akademisi fresk atölyesinde görevlendirilir. Ayetullah Sümer sanat anlayışında gerçekçi bir dil kullanmaktadır. Özellikle natüromortlarındaki detaylı, gerçekçi aktarımları dikkat çekmektedir.

Sümer, döneminin resim anlayışlarından çok, kendi benimsediği Realist resminin izinde oluşturduğu eserleri ile bilinmektedir. Bu alandaki başarısının üst düzey olduğu söylenebilirken, Türk resminin portre sanatçıları arasında yer alan sanatçı, portre çalışmalarında 'da başarı sağladığı gözlemlenir. Mithat Paşa ve Atatürk portreleri gerçekçi yönünü ortaya koymaktadır. Sanatçı portre çalışmalarında yüzdeki ifadeyi ve anatomik modelin gerçekliğini, modelin duygu ve düşüncelerini aktarmada oldukça özenli ve duyarlı davrandığı anlaşılmaktadır. Portresini çalıştığı kişinin iç dünyası ve sureti bütünlük içinde oluşu, eserlerindeki desen gücünün ifadesinden kaynaklanmaktadır. (Demirbulak, 2007).



Resim 12. Mehmet Ruhi Arel, *Askerler*, Tuval üzerine yağlıboya, 119.5 x 79.5 cm.
Kaynak: (*İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.185).

Mehmet Ruhi Arel (1880-1931)

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucularından olan Mehmet Ruhi Arel, Bahriye Mektebi'ni gemi mühendisi olarak bitirir. Ruhi Bey 1909'da birincilikle bitirdiği Sanayi-i Nefise'ye kaydını yaptırır ancak, Akademi'deki öğrenimle uyum sağlamadığı görülmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Osman Hamdi ve Valeri'nin öğrencisi olarak

devam etmiştir. I. Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine Paris'ten İstanbul'a döner. Bir dönem Sanay-i Nefise Mektebi'nde perspektif öğretmenliği yapan Ruhi Arel, resim öğretmeni olarak liselerde çalışmıştır. Manzara ve figürlü kompozisyonları portre eserleriyle, dönemin yaşanan olaylarını eserlerine aktardığı görülmektedir. 1921 'de Çemberlitaş'ta kurulan Serbest Resim Atölyesi'nde yer alan sanatçı, toplumsal konuları işleyiş biçimi ve portreleriyle tanınmaktadır. Sanatçı Cumhuriyet'in kültür ve sanat politikalarını özümseyerek bu tutumunu yapıtına taşıdığı görülür. ARHM. 2012, s.158.

Galatasaray sergilerindeki resimlerinde, Türk sanat ve yaşamından alınan sahneleri ile ilgi toplar. Enver Paşa'nın Şişli'de açtığı atölyede, Türk tarihinin kahramanlık konuları işleyen resimleriyle cumhuriyet dönemi resmine katkıda bulunduğu bilinmektedir (Özsezgin,1994).



Resim 13. Cevdet Bilgişin, *Son Mermi*, Tuval Üzerine Yağlıboya. Kaynak: (*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, s.210.)

Cevdet Bilgişin (1890-1961)

Sanat ortamında etkili bir dönem oluşturan Çallı kuşağı, birçok sanatçı ile resimler yaparak sergilere katılmaktadır. Bu sanatçılar arasında, askeri okullarda sıkı temellere dayanan öğrenim ve resim eğitimi alan sanatçıların bulunduğu bilinmektedir. Bu temeller üzerinde yürüyen, atölyelerinde eğitim gören sanatçıların arasında bulunan Cevdet Bilgişin, yapıtında savaş sahnesini yansıtmaktadır. Resimdeki figürler, kararlı ve kendinden emin duruş içinde sergilenmiştir. Kompozisyondaki bütünlük, birlik içindeki askerin kurtuluş mücadelesini anlatmaktadır. Cevdet Bilgişin, Ali Rıza Beyazıt, Nazmi Çekli, Cevat Karsan, İhsan Çanakkaleli, Pertev Boyar, Kenan Tezcan Çallı gurubun içinde yer alan ressamlardır.



Resim 14. Namık İsmail, *Atatürk Portresi*, Tuval üzerine yağlı boya 163 x 110 cm

Kaynak: (*Ankara Resim Heykel Müzesi*)

Namık İsmail (1890-1935)

Sanatçı resim çalışmalarına Galatasaray Lisesi'nde Tevfik Fikret'in kurduğu resim atölyesinde başlamıştır. Sanayi-i Nefise Nefise Mektebi'nde okuduktan sonra Fransa'da Julian Akademisi'nde eserler üretmeye devam ettiği görülmektedir. Paris dönüşündeki eserlerinde duygu aktarımının yoğun olduğu gözlemlenir. Teknik yönündeki gelişmesi sonraki yıllarda belirginleşmektedir. Sanatçı desen ve renk ayırımında bulunduğu yapıtlarındaki kompozisyon elemanlarının planlanmasında oldukça özenli davranmış ve işçilik konusunda titizlik göstermiş olduğu görülmektedir

Sanatçı portrelerinde mekânsal algıyla fazlaca ilgilenmez. Hareket ve ışık ön plandadır. Portrelerinde kendisini de sıklıkla çalıştığı görülür. Kompozisyonda dikkati portrenin üzerine çekmektedir. Figürün yerleşimin de genellikle dörtte üç kuralını uyguladığı gözlemlenir. Gerçekçi bir dil kullandığı portre resimlerinde psikolojik bir içerik söz konusudur. Bu anlatımı ile izleyicide düşündüren bir algı oluşturmaktadır. Figürün fiziki bedeni duygu ve düşüncüyü aktarma bakımından araç olarak kaldığı söylenebilir. Manzara ve figür resimlerinde görülen yoğun boya katmanı geniş renk lekeleri ve hareketli fırça vuruşları portrelerinde yerini daha az dokulu yüzeylere bırakmaktadır. Hareket ve ışık resimlerinin en önemli özelliğini oluştururken sanatçı, ışığı kullanım biçimiyle portrelerinde dinginliği, figürlerinde hareketi arayan bir anlatım da olduğu söylenebilir. Sanatçı portrelerde, mekânın özelliklerden uzaktır. Önden ışıklandırma ile dikkati yalnızca portrenin üzerine çeker. Temiz aydınlık bir renk anlayışındadır. Fırça hareketlerini vurgulamaktan kaçınmaz. Açık değerlerin, ten dokusuna kattığı şeffaflık renk ve sürüş tekniğinde yetkinlik, kendini gösterir. Eserlerinde sanatının gerçekçi yönünü öne çıkararak, psikolojik içeriği ihmal etmediği de görülür (Arsal, 2000) .



Resim 15. İzzet Hakkı Kanlı. *Atatürk Portresi*, Kontraplak üzerine yağlı boya.117 x 87 cm.
Kaynak: (Ankara Resim Heykel Müzesi)

İzzet Kanzler (?-?)

Atatürk'ün portreleri arasında İzzet Kanzler, imzalı portreler de vardır Beyoğlu'nda fotoğraf stüdyosu ve güzel sanatlar atölyesi olan İzzet Kaya Kanzler fotoğraf ve resim çalışan sanatçılardandır. Fotoğraftan renklendirme ile çeşitli Atatürk portreleri üzerinde renklendirme çalışmaları ile Atatürk portrelerinde zengin bir çeşitlilik oluşturduğu görülür. (Sütçü, 2017).

İzzet Kanzler, “Atatürk Portresi” adlı eserinde, siyah beyaz ve kahverengi ton armonisinde çalışmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün duruşu tam bir lider özelliği taşır. Yapıt' da koyu renklerin fazla olması gözün portreye odaklanmasını sağlar. Sanatçı Figürün arkasında hareketli bir fon oluşturarak bir bütünlük sağlamaktadır. Teknik özellikleri bakımından incelendiğinde, geniş fırça vuruşları, serbest bir anlatım dilini destekler haldedir. Gerçeğe uygunluğu açısından realist bir üslupta olduğu söylenebilir.



Resim 16. Mihri (Rasim) Müşfik, *Atatürk'ün Mareşal Üniformalı Resmi*, Tuva l üzerine yağlıboya. Kaynak: Atatürk' ün Portreleri , Antik Dekor, Sayı: 49 s.83 (*Türk Resminde Devlet Adamlarının Portreleri* : Sütçü, s. 283)

Mihri (Rasim) Müşfik (1905-1922)

Atatürk'ün yaşadığı dönemde tasvir edilen ve Atatürk'ün kendisine sunulmuş olan tam boy cepheden Mareşal üniformalı ve pelerinli portresinde, Atanın tarihteki büyük izini yansıtan bir duruşta olduğu, elinin masaya dayanmasıyla belge niteliğindeki kağıt rulosuna temasından anlaşılmaktadır. Orta renk kontrastında oluşturulmuş palet, fondaki açık tonlar ile karşıtlık oluşturmaktadır. Kendinden emin duruşu ve pelerini ile anıtsal bir duruş sergilemektedir. Işık ve gölge değerleri portrenin izleyicideki etkisini arttırdığı görülür. Atanın parlak çizimleri üniformasındaki madalyası, kemer detayları incelikle işlenmiştir. Masadaki tüylü kalem, dürbün gibi objeler kompozisyona hareket ve zenginlik katmaktadır (Taha Toros akt. Sütçü 2017).

Ressam Zonaro'dan atölyesinde özel dersler almıştır. Roma'da ve daha sonra Paris'te resim öğrenimi görmüş, portreler yaparak yaşamını sürdürmüştür. 1913 yılında dönemin Türk kızlarının gittiği yüksek öğretim kuruluşu olan Kız Öğretmen Okulu'na, bir yıl sonra da İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1922'de Türkiyeden, daha önce yaşadığı Roma'ya dönmüştür. Daha sonra gittiği Paris'te bir müddet yaşamış, yeğeni Hale Asıf'ın ölümü üzerine Amerika'ya gitmiştir. Amerika'nın çeşitli kentlerinde üniversitelerde hocalık yapmış ve özel dersler vererek geçimini sağlamıştır. Aile yapısı, eğitimi ve görgüsü ile yaşadığı zaman ve topluma göre modern sayılacak Mihri Rasim, sanatçı kişiliğinin de etkisi ile öncü bir duruşu temsil etmektedir. Türk resmindeki ilk kadın sanatçıların belki de en önemli ismi olması, özelliklerinin yanında sanatındaki yetkinlikten de ileri gelmektedir. Portre üzerinde yoğunlaşırken yağlı boyadan çok pastelle resimler yaptığı görülmektedir İlk kadın ressamlarımızdan olan sanatçı, yaşam tarzını sanatçı kimliği ile sürdürmüş olduğu görülmektedir (Demirbulak, 2007).



Resim 17. Avni Lifij, *Kalkınma*, Tuval üzerine yağlı boya, 172 x 505 cm. Kaynak: (*İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.48-49).

Avni Lifij (1886-1927)

1916 yılı ilkbaharında 1. Galatasaray Yurdu Sergisi'ne "Belediye Faaliyetleri - Kalkınma" adlı iki eserle katılan Hüseyin Avni Lifij'in, Türk Resim Sanatı Tarihinde büyük ölçülerle yapmış olduğu bu çalışmaları büyük bir ilgi ile karşılanır. Çok figürlü ve büyük boyutlu kompozisyon çalışmalarının resim sanatında yer almaya başlamasına öncülük eden Lifij izlenimcilikten bir teknik olarak faydalanmakla beraber yaşadığı dönem ve coğrafyanın şartları ve ressamın özgün kişiliği ile biçimlenen kendine has bir sanat yaratmayı başaran bir sanatçı olduğu bilinmektedir. Sembolizmden romantizme, izlenimcilikten dışavurumculuğa değişik tarzlardan izlerin görülebileceği bu üslupta ana unsur insan olduğu görülür (Alaybeyi, 2018).

Avni Lifij, kuşkusuz ki kendi kuşağını ve kendi dönemini en çok eleştiren entelektüellerden biridir. Sanatçı Paris'te Cormon Atölyesi'ne girdiğinde, orada kendisinden çok daha genç Fransızların desende çok daha iyi olduğunu gördüğünü aktarır ve bu durumu şöyle açıklar: "Biz eski İstanbul'un boş arazilerindeki bitkilerle ilgilenirken, onlar resim ve heykel müzelerinde eğitiliyorlar... öyle ki çocukluklarından başlayarak göre göre, genel estetik kurallarına ve insan bedeninin oranlarına aşinalık kazanıyorlar..."

1925 yılındaki Galatasaray Sergisi'ne dair Mustafa Kemal'e yazdığı mektupta ise sergiye katılan sanatçıları şöyle eleştirir: "Feyhaman Bey'in müteaddit resimleri arasından aynadan yapılmış kendinin küçük bir portresi, bir natürmort var ki pek güzel şeyler ve serginin en mükemmel resimlerini teşkil ediyor. Her zamanki ressamdır, hiçbir başkalık yoktur. Namık Bey'in birkaç çiçek resmi var, hepsinde kuru bir el alışkanlığı görülüyor fakat hiçbirinde hassas bir gözün, duygulu bir kalbin ifade edebileceği incelik ve heyecan yoktur. Temaşaları ruha sıkıntı veriyor. Ruhi Bey çocuğunu emziren bir lohusa valide tasvir etmiş, renk itibariyle fakir (ekspresyon) nokta-i nazarından hiç çocuğunu emziren bir ananın ona meşgul ve müşfik bir tavrı olur. Bu ise öyle bir tuval ki yavrusunun eli yine zehir olsun hınzır yumurcak der gibi bir hal ile memeyi tıkarken zihnen başka şeylerle meşgul bir valide gösteriyor. Nazmi Ziya Bey sabah güneşle münevver iki İstanbul Caddesi teşhir ediyor. Bu iki resim de fena elvanın heyet-i umum iyesi kurşuni ve kasvetli renkler içinde, insan görmemek için başını çeviriyor. Halil Paşa'nın her vakit ki gibi resimleri var."

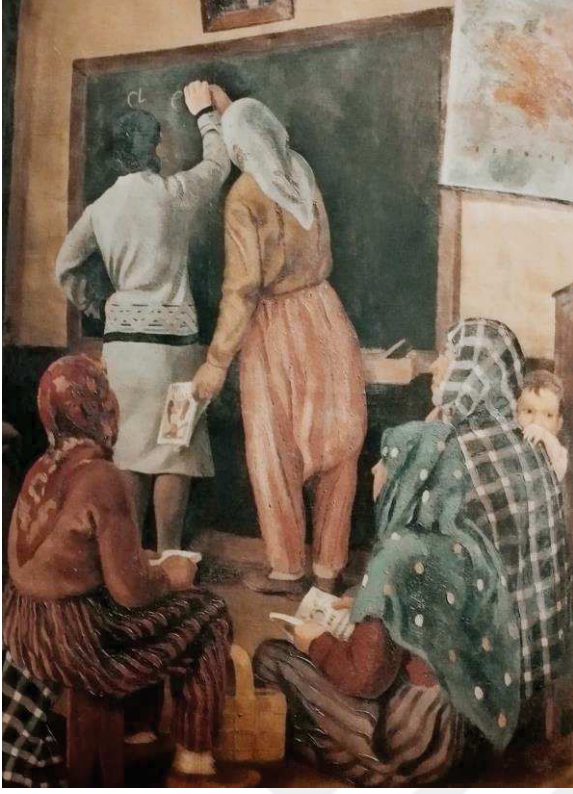
Lifij'in Galatasaray Sergileri 'ne katılmamayı yeğlemektedir. Bu mektupta, önceleri hatır için Galatasaray Sergileri 'ne tek tük resimler gönderdiğini ama artık katiyen göndermemeye karar verdiğini, yalnızca bu sergiler üzerine eleştiri yazacağını bildirmektedir. Lifij'e göre böylece bilgi birikimiyle halkın hakiki sanatla sahte sanatı ayırt etmesine yardım edecek ve memleketine bu şekilde hizmet edebilecektir. Lifij'in ihtiyaç olduğunu düşündüğü için eleştiri yazmaya karar vermesi ve açık açık yazmasa da muhtemelen eleştiri yazdığı sergilere kendisinin katılmasının etik olmayacağını düşünerek sergilere katılmaktan vazgeçmesi, onun bir sanatçı ve Cumhuriyet aydını olarak kendisini nasıl konumlandığını da açıklar niteliktedir. Lifij, sanatçı olarak kendini gerçekleştirmek dışında öğretmek, yazmak, halkı eğitmek gibi misyonları olan bir kuşağın hem sınırlarını çok zorlayan hem de çok yönlülüğünü yaşamının ve üretiminin her yanına aktaran sıra dışı bir sanatçısıdır.



Resim 18. Avni Lifij, *Mareşal Fevzi Çakmak*, 1923 Tuval üzerine yağlı boya.

166 x 131 cm. Kaynak: (*İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.200.)

Avni Lifij'i Ankara'ya götüren Mustafa Kemal, onu Erkan-ı Harbiye'de dört ay misafir eder. Burada bulunduğu süre içinde Fevzi Çakmak'ın resmini yapan Lifij dönüşünde savaşı anlatan resimler yaptığı bilinir. Bu resimler savaşın hüznünü, yıkıntılarını, umutsuzluklarını anlatmaktadır. Resimlerinde sembolik ifadeye başvurduğu görülmektedir. Lifij Sanat üzerine eleştirel yazılarda yazmaktadır. Resimlerindeki şiirsel bir dili onu dönem sanatçıları arasında ayrıcalıklı bir konuma getirmektedir



Resim 19. Şeref Akdik, *Okuma Yazma Kursu*, Tuval üzerine yağlıboya 180 x 150 cm
Kaynak: (Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, s. 218.)

Şeref Akdik (1899-1972)

Şeref Akdik'in ilk özel sergisinde ki 1930 tarihli Millet Mektebi adlı tablosu, harf devrimi sonrası eşi Sara Akdik ile Gazi Terbiye Enstitüsünde kaldığı dönemde eşi Sara Akdik'in, oradaki hizmetlilere okuma yazma dersleri verdiği anı yansıtan kompozisyondur. Tablonun öğretmen figürü Şeref Akdik'in eşi Sara Akdik'tir. Şeref Akdik o günleri şöyle anlatır: "Bir Akşam vakti ders salonu olarak kullanılan odaların birisinin önünden geçerken kapı aralığından içerideki çalışmalarını görmüştüm. 1930'lara ulaşan bugünlerin içerisinde 'Harf İnkılabı' işte böyle meydana geldi" Yazmakta güçlük çeken bir kadının öğretmeni tarafından kibarca elinden tutarak tebeşirle kara tahta üzerinde harfleri düzgün yazdırmaya çalıştırması oldukça net bir şekilde betimlenir (Yazıcı, 2016) .



Resim 20. Refik Fazıl Ekipman, *İlk Meclis*, 1960 Tuval üzerine yağlıboya, 100 x142 cm
Kaynak: (*Ankara Resim ve Heykel Müzesi s. 2589*)

Refik Fazıl Epikman (1902-1974)

Sanatçı, Atatürk'ün isteği ile Avrupa'ya gönderilen ressamlar arasında yer almaktadır. Sanayi- Nefise'yi bitirdikten sonra Çallı Atölyesinde çalışır. Ankara'da resim öğretmenlikleri yapar. Kurtuluş Savaşı, Mustafa Kemal ve Ankara konulu büyük boy resimler yaptığı bilinmektedir. Ekipmanın sanat anlayışında kurucu üyesi olduğu Müstakiller 'in hacim ve plân gibi inşacı resmin plâstik değerleri üzerinde gelişen üslubu içindedir. Yenilikçi ve bağımsız bir görünüm içinde olduğu görülür. Kompozisyon ve manzaralarında nesne ve figürleri içinde barındıran kompozisyonlar oluşturduğu görülür (Demirbulak,2007).



Resim 21. Cevat Dereli, *İstihsal*, Duralit üzerine yağlı boya, 69 x 99.5 cm

Kaynak:(*Ankara Resim ve Heykel Müzesi s. 253*)

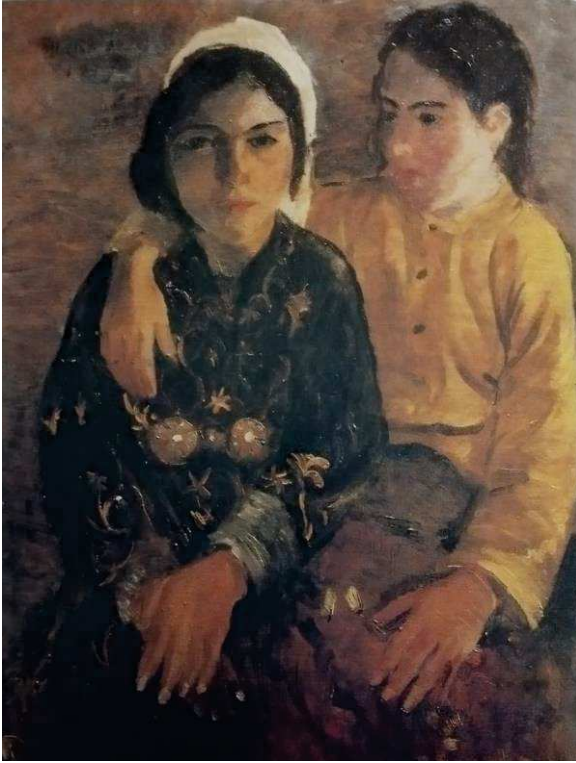
Cevat Dereli (1900-1989)

Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olan Cevat Dereli, burslu olarak Paris'e gider, dönüşünde akademide öğretmenlik yapmaya başlar. Anatomik çizimlere önem veren Dereli, yerel öğeleri kendine bir yol edinir. Yöresel resimler, sanatında belirleyici üslup halinde varlığını sürdürmektedir.

Sanatçının erken dönem eserlerinde konu edindiği bütün nesnel değerleri ve figürleri, belirgin kılan sert, geometrik konturlar resminin temel öğeleri olur. Buna katılan geometrik leke dağılımları, resmin bütünlüğünde devamlılığını sürdürmektedir. Daha sonra sert geometrik plân düzenlemelerinden tamamen uzaklaşarak lekelerden oluşan kompozisyonlar ve figüratif soyutlamalara başlar. Yumuşak lekeleri bireysel duyarlılıkla ön plâna çıkararak, içten bir anlatıma ulaşan sanatçı, basit ve kesik çizgilerin hareketi ile anlık oluşumları duyumsatan bir anlatıma döndüğü görülmektedir. Portrelerinde konu aldığı

yüzleri incelemesini, renkli ve kesin kararlı çizgileriyle resmine yansıtabilen Dereli, Manzara resimlerinde bu yalın anlatıma başvurmakta olduğu gözlemlenir.

"LIMAN" sergisinde yer alan "İstanbul", sanatçının resmindeki genel eğilim gibi, esas olarak doğanın kendisine odaklanarak, kentın arka planda kavradığı günlük yaşamdan bir ânı yansıtır. Resimde, sanatçının leke tonlamaları ile çevrelenmiş balıkçı figürleri ve kesik çizgilerden oluşan kompozisyon kurguları ön plândadır.



Resim 22. Malik Aksel, *Çocuklar*, 1937 Kontraplak üzerine yağlıboya 62.5 x 50.5 cm

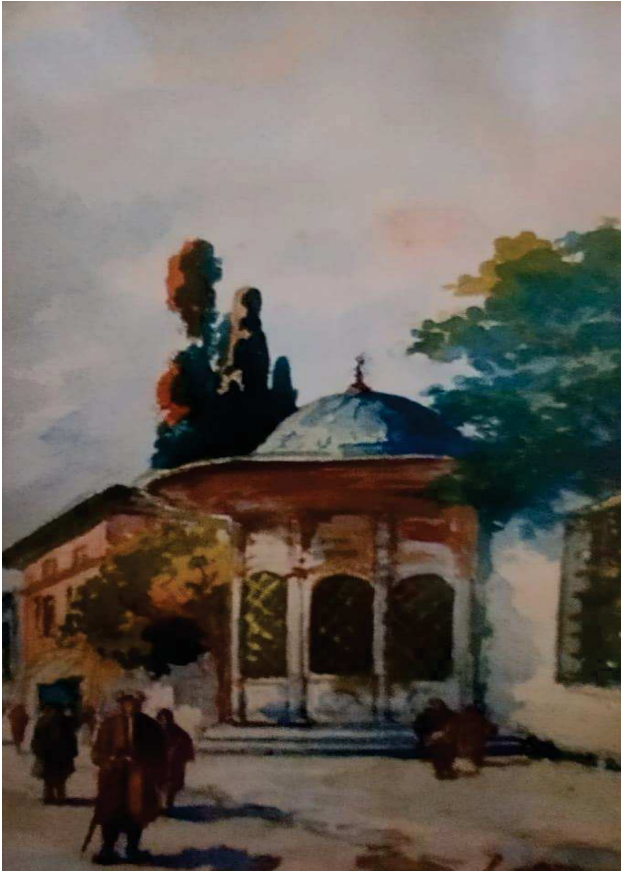
Kaynak: (*İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.132.)

Malik Aksel (1915-1987)

Resim yapmaya erken yaşlarda başlayan sanatçının, babasının' da resim sanatına ilgisi olduğu bilinir. Aile, Balkan savaşları sırasında İstanbul'a göç eder. 1918'de yazıldığı İstanbul Erkek Öğretmen Okulu'nda Şevket Dağ ile karşılaşması, hayatının dönüm noktası

olmaktadır. 1928'deki Avrupa sınavını kazanan beş kişi arasında Malik Aksel de yer almıştır. Almanya'da sanat pedagojisi ve iş eğitimi konusunda öğrenim görür.

Aksel, Anadolu yaşantısına eğilen Türk halkının çeşitli yaşantı ve tiplerini izleyerek betimlemektedir. Resim yapışında bir masumiyet gözlenmektedir. Resim yaparken ki gösterdiği içtenliğin sonucu, yapıtlarına yansımaktadır. Çingeneler, Kardeşler, Halı Önünde, Şu Karalı Kızlar adlı resimleri ile Aksel, kişiliğini ortaya koyan yapıtlarında bu samimiyet görülür (Berk ve Özsezgin 1983).



Resim 23. Ali Sami Boyar, *Çemberli Taş*, Kâğıt üzerine sulu boya, 31x18 cm.

Kaynak:(*Lirairie de Pera Müzayede s.23*)

Ali Sami Boyar (1880-1967)

Sanatçı, Sanay-i Nefise'yi birincilikle bitirmiştir. Paris dönüşü birçok kurumda resim, gravür öğretmenliği yapar. Resim ve ressamların üzerine yazıları bilinmektedir. Ali Sami Boyar, eserlerine görüş ve duygularını ustaca katarak kendine has bir sanat karakteri yaratan gerçeğin arayışında bir ressamdır. Fırçasında sakinlik ve ruha huzur veren bir yumuşaklık vardır. Sulu boya, karakalem, pastel, yağlı boya teknikleriyle yaptığı eserlerin çoğu tarihi doküman değeri taşımaktadır. Peyzajlarında, şehrin bilinen tarihi yerlerini figürlerle beraber yansıtmaktadır. Gerçeği görüldüğü şekilde ancak sakin bir dilde anlatımı ile üslubunda farklılık yaratmıştır. Portre, peyzaj ve natürmort başta olmak üzere hemen her türde yaptığı resimlerin arasında portrelerinin önem taşıdığı görülmektedir

3.3.2 Portre Sanatçıları ve Üslup Farklılıkları

Bireyin hareketlerini, psikolojik durumlarını canlılık ve tinsel duyularını, zihinsel yönlerini, çeşitli yollarla dile getirmesinin yolu, ifade olarak tanımlanabilir. Canlılık ve ruhsallığı ile insan, doğanın bütünlüğüne erişir ve estetik yönleriyle onu aşar. Üslubun, insan ruhunun derinliklerine yerleşmiş duyarlılık içinde saklanmakta olduğu bilinir. Sanatçı yapıtında, kendine özgü olan duyguları, nesnelere edindiği izlenimlerle ifade etmeye yönelen kişidir. Üslup sanatçının içinde bulunduğu toplumsal koşullarla biçimlenir. Toplumdaki teknik, kültürel ve politik gelişmelerle beslenmiş özellikler kazanır. Bu bakımdan her dönemin kendine özgü bir üslubu vardır. Yaşam biçimlerine ve bireylere göre üsluplarda değişir. Sanatçının Üslubu belirli bir içeriğe uygunluk gösterirken biçimin yapısını oluşturan niteliklerde göstermektedir. Biçimin değişken bağımsızlığı her sanatçıda farklı ifadeler ile kendini göstermektedir (Ersoy, 2002).

Türk resim sanatçısı Cumhuriyetin erken döneminde başladığı resim eğitim sürecinin sonuçlarını almaya başlamaktadır. Batı tarzı resim özellikleri sanatçıya, öz niteliğinde verilemez bir oluşumdur. İçerik ve öznellik bakımından, olgunlaşma süreci olmaksızın gerçekleşmesi zor olduğu görülür. Ulusal kimliğin henüz oluştuğu yeni bir sistem içinde Türk sanatçısının kaygıları devam etmektedir. İlk Türk resim örneklerinin batı resmi portre tarzına tam anlamıyla yetişmesi yetersiz kaldığı söylenebilir.

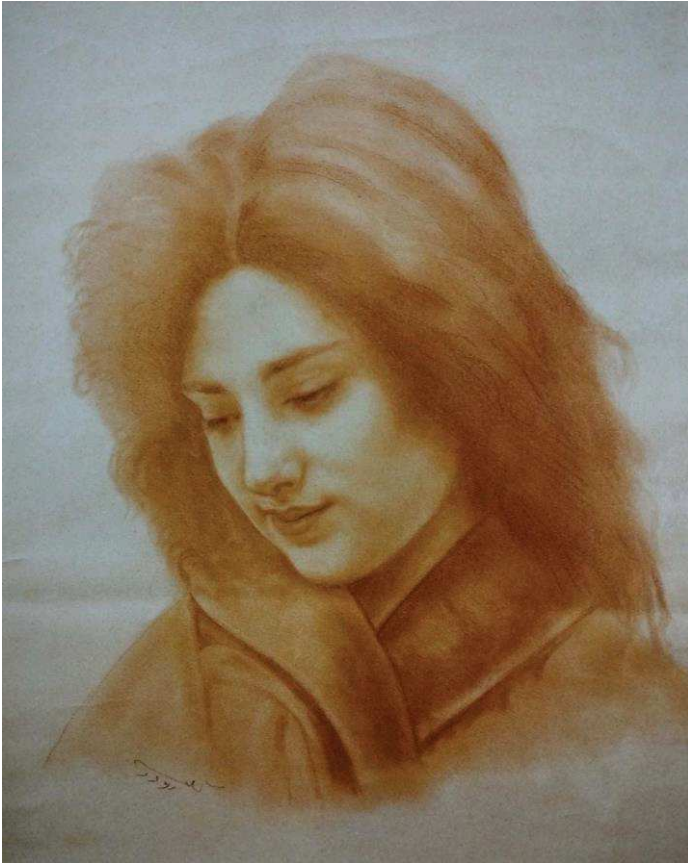
Cumhuriyet sisteminin bireye getirdiği hak ve özgürlükler ile sanatçıdan beklentiler artmıştır. Ülkenin dış dünya ile bağlarının güçlenmesi ülkede zengin kültürel olanaklara kapı açmaktadır. Cumhuriyet Türkiye'sinin Kültür politikasının değişimi sanatçıyı olumlu yönde etkiler. Sanatçının özlemini duyduğu kişisel anlatım olanakları ile bireyin çağdaşlaşma yolundaki beklentisi birbirini desteklemektedir. Sanatçının kişisel üslup araştırmalarında geleneksel olanın dışına çıkmakta gecikmediği söylenebilir. Üslupları oluşturan ustaların konu seçmekte düşünce ve duyguları aktarmakta ayrıcalıklı bir duruma sahip oldukları görünür. Üslup değişiklikleri sanatçının sanat okullarına ve eğitim aldıkları ve eğitim verdikleri kişilere yansımaları ile, kısa zamanda gelişme yolunun açıldığı görölmektedir. Çağdaş Türk Resim sanatında, portre ve figüratif resmin önündeki engellerin kalkması ile sanatçı, özgür ifade gücünü eserlerinde ortaya koyduğu, kişisel gözlemlerini ve kendi üslubunu sanatına katmaya başladığı gözlemlenir.



Resim 24. Hüsnü Yusuf, Otoportre. Kaynak : Topçu Okulu Kitaplığı (kayıp)
(*Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*, s. 59)

Hüsnü Yusuf (1817-1861)

Batı tarzı resmin ilk örneklerini gördüğümüz sanatçılarımızdan bir kimliktir. Tanzimat dönemine de tanıklık etmiştir. Portresinde Sanatçı kişiliğinin ve birey olmanın yükümlülüğünü almış özenli bir görünüm içinde kendini yansıtmış olduğu görülür. Belge niteliği taşıyan Otoportresinde, çekingen endişeli bir ruh içinde olduğunu söylenebilir. Gerçekçi resim anlayışına sahip olduğu çalışmasıyla örnek alınacak özellikte bir karakter yansıtmaktadır. Dönemin zorluklarının farkında olan bir duruş içindeki otoportrede bir oran eksikliği olması, aktarılmak istenen kaygıları destekleyen niteliktedir. Kendinin farkında olan birey aynı zamanda mütevazı bir sanatçı kimliğinde olduğu gözlemlenir. Batılı anlamda Türk resminin erken dönem eserlerine bir örnek olduğu gözlemlenir (Demirbulak, 2017).



Resim 25 . Süleyman Seyit Efendi, *Genç Kız Portresi*, Kağıt üzerine sepya

Kaynak:(*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, s.65.)

Süleyman Seyyit Efendi (1842-1913)

1862'de Mekteb-i Osmani'ye gönderilen sanatçılar arasında yer almaktadır. Harp Okulu'nda resim öğretmeni olarak görev alır. Şeker Ahmet Pasa ile Paris'teki öğrencilik yıllarında başlayan fikir ayrılıkları nedeni ile görevinden istifa ederek 1880'de Kuleli Askeri İdadisine geçtiği, görülür 1884'te resim öğretmeni olduğu Askeri Tıbbiye İdadisi'nden 1910'da emekliye ayrılmıştır.

Arkadaşları arasında gerçeğe düşkünlüğü, perspektif merakı ve ölçü konusundaki titizliği ile tanınan ilk dönem Türk ressamıdır. Avrupa'ya eğitim için gönderilen ilk grup içinde yer alır. Avrupa'da dil eğitimi sırasında hocalarının dikkatini çektiği görülür. Resim eğitiminin yanında dil öğrenmede başarı gösterir. Natürmortları seçtiği konular arasında çoğunluktadır. Süleyman Seyit Bey 19. Yüzyılın ikinci yarısında yetişmiş sağlam bir kişiliğe sahiptir. Resim üslubunda görülen matematiksel yaklaşımının onu ayrıcalıklı kıldığı söylenebilir. Resimlerinde mesafe ve derinlik özenli bir biçimde vurguladığı görülür. Ton değerleri etkisiyle oluşturduğu, ince ve şeffaf boya tabakası ile izleyicide belirgin bir canlılık etkisi uyandırır. Genç kız portresinde bu uygulama görülmektedir. Boya katmanı oldukça ince sürülmüş, zeminin açık renginden faydalanarak açık tonlar şeffaf hale gelmektedir. İnce bir hassas bir teknik söz konusudur. Teknik'in anlatıma güç kazandırdığı görülmektedir. (Eyüboğlu, vd., 1982).

Üsküdar'da büyük ahşap bir evde oturan Süleyman Seyyid Üsküdar, Fenerbahçe'den manzaralar, daha çok da natürmortları ile tanınmaktadır. Leylaklar resmiyle Paris Sergisi'nde madalya alır. Yapıtlarında perspektifi ve geometrik sağlamlığı öne çıkaran Süleyman Seyyid, doğayı fotoğrafik bir gerçeklikle yansıtan, taklit eden bir sanatçı olmaktan uzak durmuş, ölçülü, yalın, bir tavır içinde olduğu görülür. Renkleri, tonlamalardan uzak, taze ve şeffaftır. Çağdaşı Şeker Ahmed Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa'nın kalabalık, ışıltılı, zengin natürmortlarının aksine Süleyman Seyyid, Portakallı Natürmort'unda meyvelerden oluşan bir kompozisyon yaratmaktan kaçınarak meyvenin özünü yakalayan, yalın bir anlatımı seçmiştir (Yaman,2012).



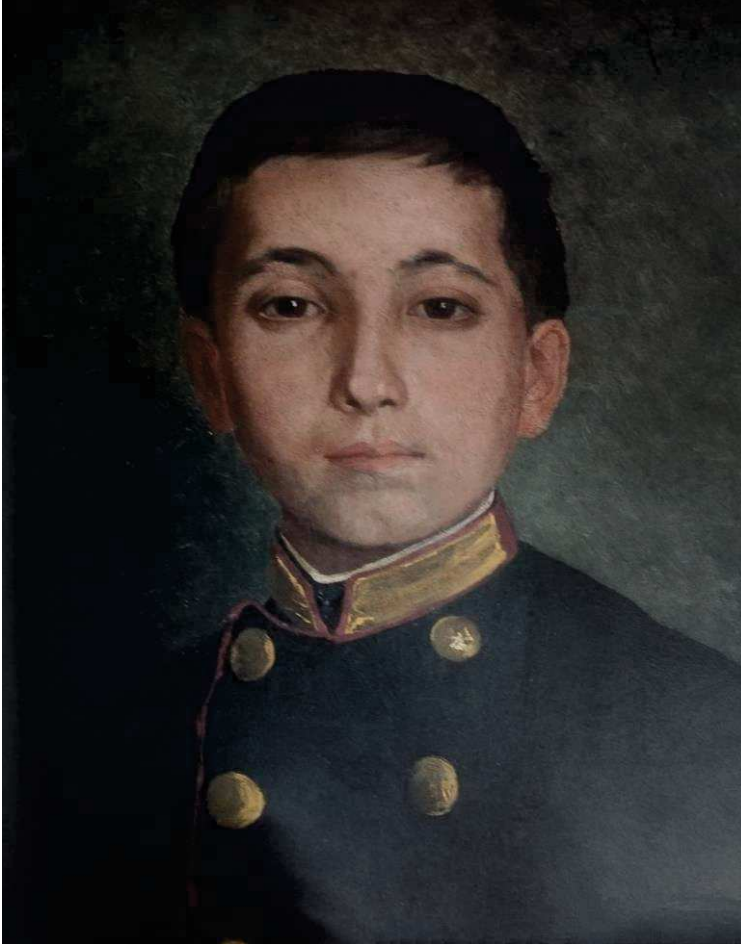
Resim 26. (Şeker) Ahmet Paşa, *Otoportre*, Kaynak (*İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.26).

(Şeker) Ahmet Ali Paşa (1841-1907)

Sanatçı peyzaj ve natürmort alanındaki üslubu ile Türk resim sanatının temel taşlarından biridir. Paris’te bulunduğu yıllarda Barbizon ekolü ressamlarından etkilendiği görülür. Sanatçı eserlerinde mekân ve atmosfer derinliği üzerinde yoğunlaştığı söylenebilir. Sanatçının resimlerinin doğanın kopyası olmaktan uzak olması, kompozisyonlarında ışığı kullanmadaki hassas yaklaşımı ile hisli bir etki gösterir

niteliktedir. Şeker Ahmet Paşa sanatçı kişiliğini öne çıkaran oto portresinde Türk resim sanatındaki sağlam duruşu sergilenmektedir. Eserinde başarısı, natürlardaki romantizmin aktarımı kadar güçlü olduğu görülen yapıtında renk nüansları sıcak soğuk geçişlerindeki uyumlu dengesi onun doğa ile bağının göstergesi olma özeliğindedir. Düzenliliği aktaran dili yaşamında kendine özgü huzurlu dingin atmosferlerinde saklı olduğu söylenebilir. Sanatçının figür resmindeki başarısı üst düzeyde olduğu açıkça görülmektedir.

Resimdeki başarısı nedeniyle, 1864'te, Abdülaziz Dönemi'nde Paris'e Mekteb-i Osmani'ye gönderilir. Paris'te yaşayan Şeker Ahmed Paşa, Gustave Boulanger'yle ve École des Beaux-Arts'in sınavını kazanarak JeanLeon-Gérôme'la çalışma olanağı bulur. Eserlerinin sergilenmesi üzerine eğitiminin tamamlandığına karar verilerek. 1871'de 27 Nisan 1873'te bu okulda, katılımlı ilk Türk Resim Sergisi'ni açar. Abdülaziz'in 1867'de gerçekleştirdiği Avrupa gezisi sonrasında güzel sanatlar eğitimi veren bir okul açma ve bir saray koleksiyonu oluşturma isteği yönünde çalışmalarına devam etmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi kurulması için büyük çaba gösteren sanatçı 1890'da korgeneral olarak unvan aldığı bilinmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebinin jürisinde görev alır. Yaptığı görevler nedeniyle aldığı toplam 60 adet nişan ve madalyanın 48'i yabancı ülkeler tarafından verilmiştir. Sanatçının başarısı yurtdışına kadar çıkmış olduğu görülmektedir. (Yaman,.2012)



Resim 27. Osman Hamdi Bey, *Mübarek Portresi*, 1884 Ahşap üzerine yağlıboya 54 x 44 cm
Kaynak: (Özel Koleksiyon, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s.389.)

Osman Hamdi Bey (1842-1910)

Osman Hamdi'nin resme olan ilgisi henüz Paris'e gitmeden önce başlar. 1856 yıllarında yaptığı ilk karakalem çalışması ile tespit edilir. On beş yaşında hukuk eğitimi için Paris'e giden sanatçı ressam olarak ülkeye dönmüştür. Yirmi yedi yaşlarında ülkeye döndüğünde Paris Güzel Sanatlar Akademisinde, Gérôme ve Boulanger'in atölyelerinde aldığı eğitimin etkileri, yapıtlarında kendini göstermektedir.

Osman Hamdi 11 Eylül 1881 yılında müze müdürlüğüne getirilir. Yabancı dil bilgisi ve kültürü bu göreve getirilmesinde etken olmuştur. Müze için yaptığı çalışmalar ve Çinili köşkün tamiratından sonra Sanayi-i Nefise Müdürlüğünde görevlendirilir. Osman Hamdi aynı zamanda arkeolojik kazılara devam etmektedir. Arkeoloji konusunda bir eğitimi yoktur. Nurullah Berk'e göre, O'nun arkeoloji merakı Paris'teki eğitimi sırasında başlar. Türklerin yaptığı en eski kazı Osman Hamdi tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir. Türk resminin tutkulu, öncü ressamlarından olan sanatçı figür ve portre resimleri ile Türk resim tarihinin klasikleri arasında yerini almaktadır (Demirsar, 1989).



Resim 28. Osman Hamdi Bey, *Kayınvalidesinin Portresi*, 1905 Tuval üzerine yağlıboya. 40 x 30 cm. Kaynak: (*Özel Koleksiyon Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s.430).

Osman Hamdi dışında hiçbir Türk ressamın yanaşmadığı figür ve portre türleri doğmuştur. Ressam çıplak kadın olmak üzere, resim sanatımıza, cesaretin en büyüğü ile birçok seyirciyi şaşırtan, bir durum yaratmakta olduğu bilinmektedir. Osman Hamdi Bey Türk resim sanatında, portre ve figür alanında gerçekçi yaklaşımıyla öncü sanatçılarından.



Resim 29. Osman Hamdi Bey, *İftardan Sonra*, 1886 Tuval üzerine yağlıboya. 57 x 42 cm
Kaynak: (Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu Osman Hamdi Bey Sözlüğü, s.264).

Osman Hamdi'nin sanatı Orientalist resme yakınlık gösterir. Orientalism'in Doğuyu anlatan konuları; harabe yapıları, yılan oynatıcıları ve kadının teşhir edici yönlerinden oluşmaktadır. Osman Hamdi tablolarında Osmanlı kültürüne olan hayranlığını, Türk sanatının güzelliklerini aktarmaktadır. Türk resim tarihinde figürlü kompozisyonların ilk olarak Osman Hamdi ile başlar. Figürler kendine güveni, dik duruşları ile dikkati çeker. Resimlerinde fotoğraftan yararlanmaktadır. Kompozisyonlarını oluştururken fotoğraftaki figürlerin mimiklerinde, mekân oluşumunda, hayvan figürleri ve nesnelerin resme dahil edilmesinde bu kolaylıktan kaçınmadığı görülür. Eserlerinde dönemin yaşam tarzını anlatan konuları, sanatçının zamanın kültür ortamının içinde olduğunu göstermektedir. Batı resminde gördüğümüz tiyatral anlatımın Türk resmindeki ilk örneklerindedir yapıtları. Osman Hamdi Bey'in kendini farklı kıyafetler içinde resmetmesi kendini belgeleme amacına hizmet etmek amacını taşımaz. Sanatçının süslemeye ağırlık vermesi üslup bakımından oryantalist resim anlayışına yakınlığı görülse de anlatım bakımından Orientalist anlayıştan ayrılır. Sanatçı Türk resim sanatında figürlü kompozisyonları ile yer aldığı bilinmektedir. Onun eserlerinde figür ön planda varlığını gösterir. Figürler kıyafetleri ve buldukları mekanın ayrıntılı betimlemeleri ile dönemin kültürel özelliklerini taşırlar. Kendi fotoğrafından yararlanarak yaptığı oto portre çalışması ve yakın çevresinde bulunan aile bireylerinin portre çalışmaları ile bir portre sanatçısıdır aynı zamanda. Eserlerinde Osmanlı coğrafyasının Müslümanlara özgü konuları, kadınların günlük yaşantılarını, farklı meslek guruplarını anlatan eserleri bir arkeolog titizliğinde çalışmış olduğu görülür. Türk resminin henüz başlangıç döneminde tablo üzerinde büyük boy figüre yer vermek önemli bir adımdır. Osman Hamdi'nin tablolarında İslam dininin tasviri günah saymasının oluşturduğu etkileri ve çekingenliği görmeyiz. Türk resim sanatına figürlerin girmesi büyük bir atılımdır. Osman Hamdi'nin Portre resimleri, konulu kompozisyonlarının dışında peyzaj konusunu işlediği, insan figürlü manzaraları bulunmaktadır. Tablolarında ince ve ayrıntıcı bir işçilik göze çarpar. Resmettiği eşyayı ve mekanı gerçekte nasılsa öyle resmetmiştir. Akademik ve realist bir karakter taşıyan sanatçı, sanatına derin bir bağlılık gösterir. Yapıtlarını oluştururken kareleme yöntemi kullandığı eserlerinin bazılarında gözlemlenmektedir. Ayrıca montaj usulü denilen, birleştirmeli bir yöntem ile kompozisyon kurguları oluşturur çalışmalarında. Figür mekan ilişkisini, birbirinden bağımsız nesnelere aynı resim üzerinde izleyiciye aktarmaktadır (Demirsar,1989).



Resim 30. Halil Paşa, *Madam X, Portresi*, Kağıt üzerine pastel. 100 x 75 cm

Kaynak: (Kemal Erhan Koleksiyonu).

Halil Paşa (1852-1939)

Halil Paşa (1869'da girdiği Mühendishane-i Berri-i Hümayun'u 1973'te bitirir. Teğmen olarak Sultan Abdülaziz'in yaverliğini yaptığı sırada, padişah ona sarayda bir atölye hazırlatarak çalışmasını sağlar. 1875'te Şeker Ahmed Paşa'nın açtığı ikinci sergiye katılmıştır. 1880'de Paris'e giderek École Nationale Supérieure des Beaux-Arts'da Jean Leon-Gérôme ve GustaveClaudeÉtienne Courtois atölyesinde çalışmalarını sürdüren sanatçı, 1888'de İstanbul'a dönmektedir. Aynı yıl Paris Sergisi'ne kabul edilen eseriyle madalya alan sanatçı, yurda döndüğünde resim öğretmenlikleri yaparak öğrenci yetiştirir. 1900'de Paris'te düzenlenen Salon des Artistes Francais'de Madame X'nin Portresi adlı yapıtıyla bronz, 1906'da Viyana da düzenlenen sergide altın madalya aldığı bilinmektedir. Halil Paşa'nın Paris çalışmalarındaki portre ve figür ressamlığı süresinde yaptığı "Madame x'in portresi" ağır renk armonisinde olup, klasik türe oldukça yakın görünür. Figür ressamlığında gösterdiği gücün yanında Halil Paşa'nın asıl sanat kişiliği doğa karşısında Boğaziçi kıyılarında, denizi canlandırma biçimi kendine özgü bir üslupta olmuştur. Türk resminde ilk Empresyonist teknikte resim yapan sanatçı olması, desen

çalışmaları, portre ve peyzaj alanındaki yapıtları ile dönemin öncü isimlerinden olmaktadır (Berk ve Özsezgin,1983).

Türk izlenimci resminin başında Halil Paşa görülür. Osman Hamdi kuşağından, özellikleri bakımından ayrılan devrimci sayılabilecek sanatçılardan Halil paşa ve Hoca Ali Rıza Türk resminde eskiden çok yeniye yönelen iki sanatçı olmaktadır. 1874’ de yüzbaşı rütbesiyle askeri okullarda resim öğretmenliği yaptıktan sonra 1880’de Paris’e gitmiştir. Manzara ressamı olarak tanınan sanatçı, figüratif resim alanında verdiği örnekleri, insanın ruh hali ve psikolojik durumuna çok duyarlı yansımaları olduğu görünür.

Empresyonizmdeki anlık ışık etkileri onun fırçasında daha gizli etkilerle görüldüğünü söylenebilir. Portredeki elbisenin renk seçimi durağanlık içindedir. Yalınlık etkisi dingin bir huzur getirmiştir modelin iç dünyasına. Dönemin özelliğini giyim anlayışını yansıtır durumdadır. Halil paşa padişah portreleri ile bilinen bir ressamdır. Padişah portrelerinde kullandığı renkler daha canlılık içinde zenginlik anlatan nitelikte olduğu görülür. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucuları arasında yer alan Halil Paşa, 1917-1918'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdür olduğunda, sanata meraklı öğrencilere resim dersi veren Halil Paşa'nın öğrencileri arasında, ilk kadın resamlardan Müfide Kadri de bulunmaktadır. Halil Paşa'nın müdürlüğünde I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Paris'ten ülkeye dönen Osmanlı İzlenimcileri Sanayi-i Mekteb-i Âlisi kadrolarına girerek eğitimde akademik izlenimcilik sürecini başlattıkları bilinir. 1920'li yıllarda Mısır Hidiv ailesinden Abbas Halim Paşa'nın daveti üzerine Mısır'a giderek, bir süre kaldığı Mısır'ın parlak güneşini ve manzaralarını resmine yansıttığı görülmektedir. Paris'teki eğitimi sonrasında klasik ve realist üslupta resimler yapan Halil Pasa, dönüşünde ölüdoğa ve portrelere ağırlık vererek çalışmalarını sürdürdüğü görülür. Boğaziçi kıyılarını, güzelliklerini resmettiği, yalılar, kayıklar, deniz devinimleri, sulardaki yansımalarla belirginleşen izlenimci etkiler taşıyan manzaralara yöneldiği görülmektedir. Halil Paşanın, fırça ve renk kullanımıyla değişen ışık etkilerini resimsel bir sorun olarak ele aldığı görülmektedir. Adnan Turani'ye göre Halil Pasa, desenle fırça yazısını birleştiren, primitif manzara geleneğinden uzaklaşarak Barbizon Okulu'nda görülen doğa sevgisi ile izlenimciliği harmanlayan ilk Osmanlı ressamıdır (Yaman, 2012).

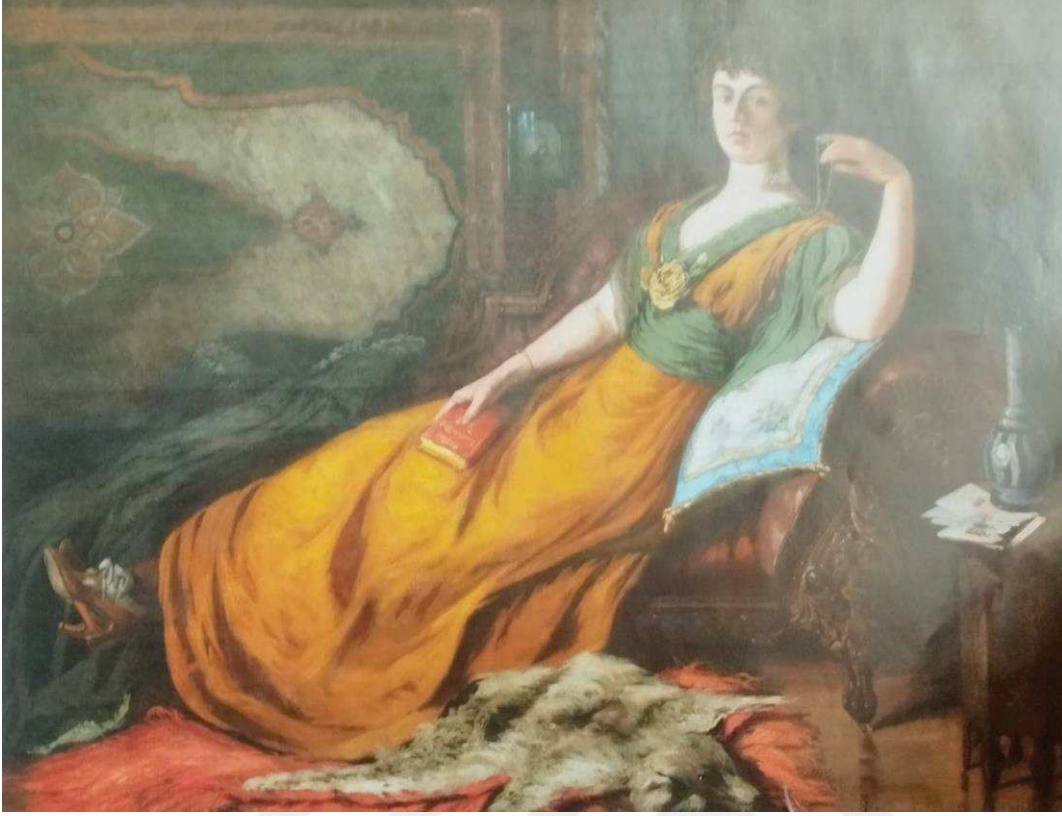


Resim 31. Hasan Rıza, *Kadın Portresi* ,Tuval üzerine yağlı boya. 73 x 59.5 cm.

Kaynak: (*İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.165)

Hasan Rıza (1858-1913)

Hasan Rıza askeri lisenin son sınıfında Rus harbinde tanıştığı İtalyan bir ressamın aracılığı ile İtalya 'ya gider. İtalya ve mısırda resim çalışmalarına devam eder. Yurda döndüğünde aradan on iki yıl geçmiştir. Bu süre içinde oldukça fazla etüt ve desen çalışması, onu figür çiziminde oldukça ustalaştırmış olduğu görülür. Hasan Rıza' kuvvetli bir anatomi bilgisine sahip olan bir sanatçıdır. Tarihi konuları çok figürlü kompozisyonlar halinde gerçekçi fırçası ile çalışmış olan ressam, kendine özgü renk anlayışındadır. Yağlı boya dışında farklı malzemelerde arayışları olduğu söylenebilir. Kadın portresinde gerçekçi anlatımı, fırça vuruşlarının yumuşaklığı dikkat çekici derecededir. Açık koyu etkisini kullanım biçimi portrede vurgulayıcı bir dil oluşturduğunu gösterir. Portrenin kıyafetine bakıldığında yaşanan dönemden izler görülür. Bu özellikleri ile eserlerinde belgeleyici bir nitelik taşımaktadır (Demirbulak.2007).



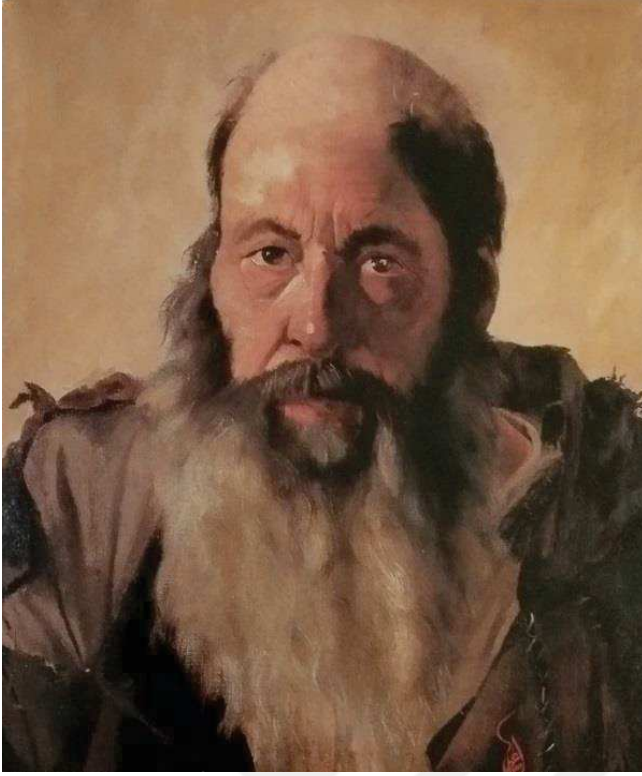
Resim 32. Abdül Mecid Efendi, *Haremde Goethe / Mütala* 1917 Tuval üzerine yağlıboya, 132x174 cm. Kaynak: (*Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu 2012 s. 131*).

Abdül Mecid Efendi (1868-1944)

Kültürel ve sosyal yaşamda etkin rol oynamış olan ressam Abdülmecid Efendi Sultan Abdülaziz'in oğludur. Şehzade, Hanedanın son veliahtı ve halifesi olarak Osmanlı aydınlanmasının ve modernleşmesinin simgelerinden olmaktadır. Akademik anlamda bir sanat eğitimi almayan Abdülmecid Efendi, çocuk yaşta askeri ve dini eğitim görmüş, binicilik, avcılık, eskrim ve nişancılıkta ustalaşmış, resme ve müziğe özel bir ilgi duymuştur. Fotoğraf, gravür gibi kaynakları, saray koleksiyonunu, anatomi ve sanat kitaplarını okuyup incelemiş, sanat ve kültür adamlarına, etkinliklerine destek verdiği görülmektedir. Arapça, Farsça, Almanca, Fransızca ve İngilizce dillerini bilen Abdülmecid Efendi, mimarlık, tarih ve edebiyata merak duymuş, dönemin yayınlarını izlemiş, kütüphanesini çeşitli yerli ve yabancı kitaplar ve takip ettiği süreli yayınlarla zenginleştirdiği bilinmektedir. "Haremde Goethe", Abdülmecid Efendi'nin 1917 tarihli yağlıboya tablosudur. Tabloda, duvarında Türk halısı asılı bir odada koltuğa uzanmış,

elinde Alman yazar Goethe'nin bir kitabını tutan Sanatçı, 1898'de meydana getirdiği eser üstünde 1917'de yeniden çalışıp ona son halini vermiştir. Eser Türk ressamlar tarafından Avrupa'da düzenlenen ilk sergi olan Viyana Sergisi'nde yer almıştır. "Haremde Goethe", elinde batılı bir yazarın kitabını tutan kadınla, Abdülmecid Efendi'nin batıya, çağdaş gelişmelere olan ilgisini yansıtmaktadır. Duvardaki Türk halısıyla da sanatçının milli kültüre olan bağlılığını göstermektedir (Alaybeyi, 2018).

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Avrupa ülkelerini ziyaret ederek tarihi, sosyal ve siyasi konular ile ilgilenen Abdülmecid Efendi, Fransa'ya resim ve piyano eğitimi için çok sayıda öğrenci gönderdiği bilinir.1917'de savaş resimleri yapmak üzere oluşturulan Şişli atölyesine ziyarette bulunarak, 1886-1944 yılları arasında birçok sanat etkinliği gerçekleştirdiği, Paris Salonlarına, Galatasaray ve Viyana sergilerine katılım sağladığı görülür. "Demokrat prens" olarak anılan Abdülmecid Efendi, Osmanlı ve Avrupalı sanatçı, siyasetçi, düşünür, kültür ve bilim adamı olarak birçok kişi ve kurumlarla, cemiyetlerle bağlantı halinde olduğu bilinmektedir.1883'de eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi hocalarıyla yakın ilişki içinde olarak Osman Hamdi ve Salvatore Valeri'den dersler aldığı görülmektedir. II. Abdülhamit'in saray ressamı Fausto Zanoero ve 1914 Osmanlı İzlenimcileri ile dostluklar kurarak birlikte çalışmalar yaptığı görülür. Tarihi konular ve İstanbul manzaraları resimleyen Abdülmecid Efendi, farklı içeriklerle ele aldığı resimlerinde kadını kültürlü, eğitilmiş bir birey olarak edilgen değil etkin biçimde aktarmaktadır. Sanata ve sanatçıya destek verdiği bilinmektedir (Yaman, 2012).



Resim 33. İsmail Hakkı Altunbezer, *İhtiyar Adam*, Tuval üzerine yağlıboya.

Kaynak: (*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu s. 81*).

İsmail Hakkı Altunbezer (1871-1940)

Hakkı Bey Sanayî-i Nefise Mektebi'ne devam ederken Dîvân-ı Hümayûn Kalemî'ne ücretsiz stajyer olarak girmiştir. 17 yaşına geldiğinde babası tarafından evlendirilir. Eşinin ismi Sermelek olan Hakkı Bey'in Muazzez, Meziyet ve Mualla isimlerinde kız çocukları olur. Hakkı bey hat ve tezhip sanatçısı olarak bilinmektedir. Bu alan onun babasından gelen mesleğidir. Portre çalışmaları yaptığı görülür ancak portre sanatçısı olarak anılmadığı görülmektedir. Portre resmi gerçekçi bir üsluba sahiptir. Benzerliği ve canlılığa önem verdiği renk ve fırça kullanma şeklinden anlaşılmaktadır. 30 Ekim 1899'da memuriyette terfi eden Hakkı Bey'in maaşı da 654 kuruş olmuştur. Bugünlerde Hakkı Bey'in rütbesi, rütbe-i saniye (yarbaya eşit mülkî rütbe) iken bir üst rütbeye (albaylığa) yükseltilmiştir (Bizkevelci, 2017).



Resim 34. Ömer Adil, *Kadın Portresi*, Tuval üzerine yağlıboya

Kaynak: (*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu s. 83*).

Ömer Adil (1868-1924)

İstanbul'da doğan Ömer Adil, Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirerek Sanat eğitimini sürdürmek üzere İtalya'da kaldığı bilinir. 1900'lerde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (sonra Güzel Sanatlar Akademisi, bugün Mimar Sinan Üniversitesi) Levanten ve yabancı öğretmenlerle birlikte görev yapan ilk Türk resim öğretmeni olur. I.Dünya Savaşı sırasında hükümetin savaş resimleri yapılması için Şişli'de açtığı atölyede Hikmet Onat, Namık İsmail, Avni Lifij, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya gibi sanatçılarla birlikte çalıştığı görülmektedir. Ömer Adil, İtalya'daki eğitiminde, daha çok İtalyan manzara ressamlarından etkilenmiştir. Sanatçının portre resminde, gerçeğe uygunluk sözkonusudur. Işık etkilerine önem verdiği, yumuşak renk geçişlerindeki portre, kadının anlık duruşun yakalandığı bir poz ile kadının karakterini yansıtır haldedir. Sanatçı resminde kompozisyonu ön planda tutmaktadır. İç ve dış mekânlarda gerçekleştirdiği yapıtlarında biçimler, kapalı kompozisyon düzeninde olduğu görülmektedir.

(<https://arhm.ktb.gov.tr/Artists/Detail/2193/omer-adil-1868-1928>)

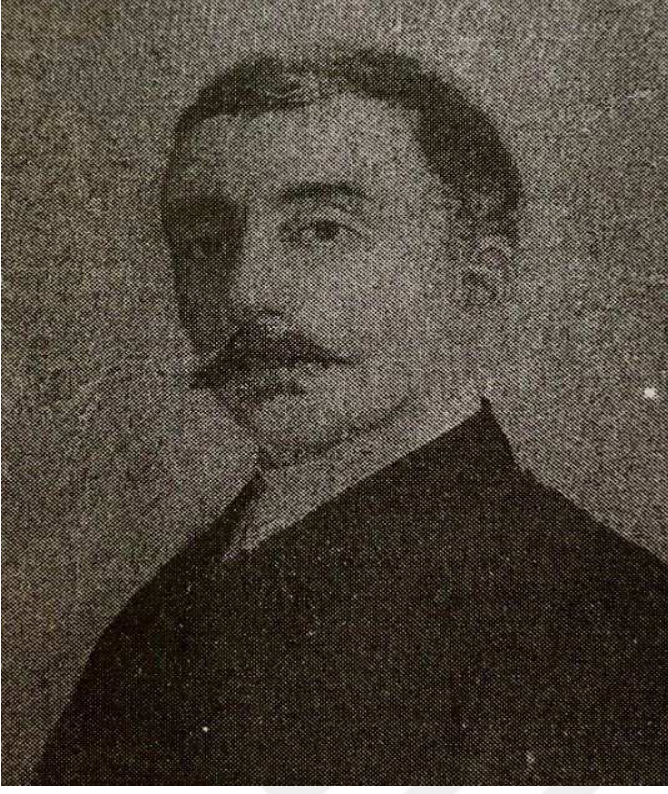


Resim 35. Hüsnü Tengüz, *Otoportre*, Suluboya, 24.5 x 18 cm

Kaynak: (Ahmet Tengüz Koleksiyonu. *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*, s.70.)

Hüsnü Tengüz (1874- 1950)

Deniz ve gemi resimlerine küçük yaşta ilgi duymaya başlayan Hüsnü Tengüz, Askeri Rüştiye'de okuduğu yıllarda öğrencisi olduğu ressam Fahri Kaptan'ın teknik ve üslubundan etkilendiği görülür. Heybeliada'daki Erkân-1 Harbiye-i Bahriye'den mezun olduktan sonra çevresinin de yönlendirmesiyle Sanayi-i Nefise'ye girmiştir. Mezuniyetinin ardından, Mahmut Şevket Paşa tarafından hazırlanan "Eski Osmanlı Kıyafetleri" kitabı için çalışırken ressam Hoca Ali Rıza ile tanışır ve sanatındaki gelişmeyi onun gösterdiği doğrultuda sürdürdüğü görülür. 1910-1914 yılları arasında Deniz Müzesi'nde ressam olarak görev yapmaktadır. 1914'te Matbaa-i Bahriye ressamlığına atanır, burada litografi tekniği üzerinde çalıştığı görülmektedir. "Liman" sergisinde sanatçının, 20. yüzyılın başında İstanbul'un vapurlarını ve limanı resmettiği suluboya çalışmalarından oluşan bir albüm ve 18. yüzyılda Haliç Tersanesi'nin durumunu tarif eden yapıtı yer almaktadır. (İstanbul Modern Liman Sergi Katalog. 2012, s.40)



Resim 36. Şevket Dağ, *Otoportre*, 1903 Duralit üzerine yağlıboya, 21x15 cm.

Kaynak: (*Karin İhsan Oral Koleksiyonu Çağdaş Türk Resmin' de Otoportreler. s.72*).

Şevket Dağ (1876-1944)

Sanatçı Sanayi-i Nefise'yi bitirerek, Galatasaray Sultanisi'nde ve İstanbul Öğretmen Okulu'nda resim öğretmenliği yapmıştır. Türk resim sanatında enteryör-iç mekân ressamı olarak ayrıcalıklı bir yere sahip olan Şevket Dağ, klâsik-akademik eğitim almış olmasına rağmen serbest bir tekniğe, rahat kalın fırça vuruşlarına sahip olduğu görülür. İzleyici ile iletişim kurmaya açık, dörtte üç duruşlu, aynaya bakarak yaptığı porte çalışmasında sanatçının bakışları uzak bir noktaya dalmıştır. Figürün sol yanına vuran ışık., dik ve mağrur duruşu destekler haldedir. Saçların üzerinde yine parlak ışık yansımaktadır. Hafif bir dönüşle vücudun orta ekseninden çıkarılmış baş, devinim sağlama düşüncesinden uzak, ideal pozun yakalandığı anda olduğu görülür. (Başkan,1997).



Resim 37. Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik*, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 32 cm.

Kaynak:(*Bedia Akarsu Koleksiyonu*)

Sami Yetik (1878-1945)

Sanayi-i Nefise'den mezun olduktan sonra Paris'e giden sanatçı, dönüşünde Kurtuluş savaşının bir çok cephesinde bulunarak desen çalışmaları yapmıştır. İzlenimci anlayıştaki fırçasını korumuştur. Klasik disiplinden uzaklaşarak kendine özgü bir üslup geliştirir. Işık ve renk etkilerine önem verdiği gözlemlenir. Figürdeki canlılık işlenişi bakımından dinamik bir etkiye sahiptir. Gerçeği yansıtmada başarılı yapıtlar ürettiği görülmektedir. Portrede izlenimci renk titreşimleri gözlemlenir durumdadır. Klâsik disiplinin öngördüğü biçimden uzak, serbest kompozisyon kurgusunda, rahat, renkçi tuşlarıyla oluşan yüzün canlılığı, resimde arka planın koyu olmasıyla ortaya çıkmaktadır. Kadının sorgulayan bir tavırla, özgüvenli bir kişiliğe işaret ettiği söylenebilir. İleri bir noktaya diktiği gözleri, izleyici ile iletişimi de güçlü kılmaktadır (Demirbulak, 2007).



Resim 38. Celile Hikmet Uğuraldım,, *Uyuyan Güzel*,1942 Kağıt üzerine toz pastel 48x34 cm Kaynak:(*Eski Rüya Çetinkaya Koleksiyonu Librairie de Pera Müzayede Auction 2002. s.37*)

Celile Hikmet Uğuraldım (1883-1956)

Kadın ressamların öncülerinden olan sanatçı, Fausto Zonaro'dan resim dersleri almıştır. Celile hanım eğitimini Roma ve Paris'te sürdürdüğü görülmektedir. I. Dünya savaşından sonra Berlin'de resim çalışmalarına devam ettiği etmiştir. Nazım Hikmet'in annesi olmasına rağmen Hikmet soyadını kullanmadığı görülmektedir.

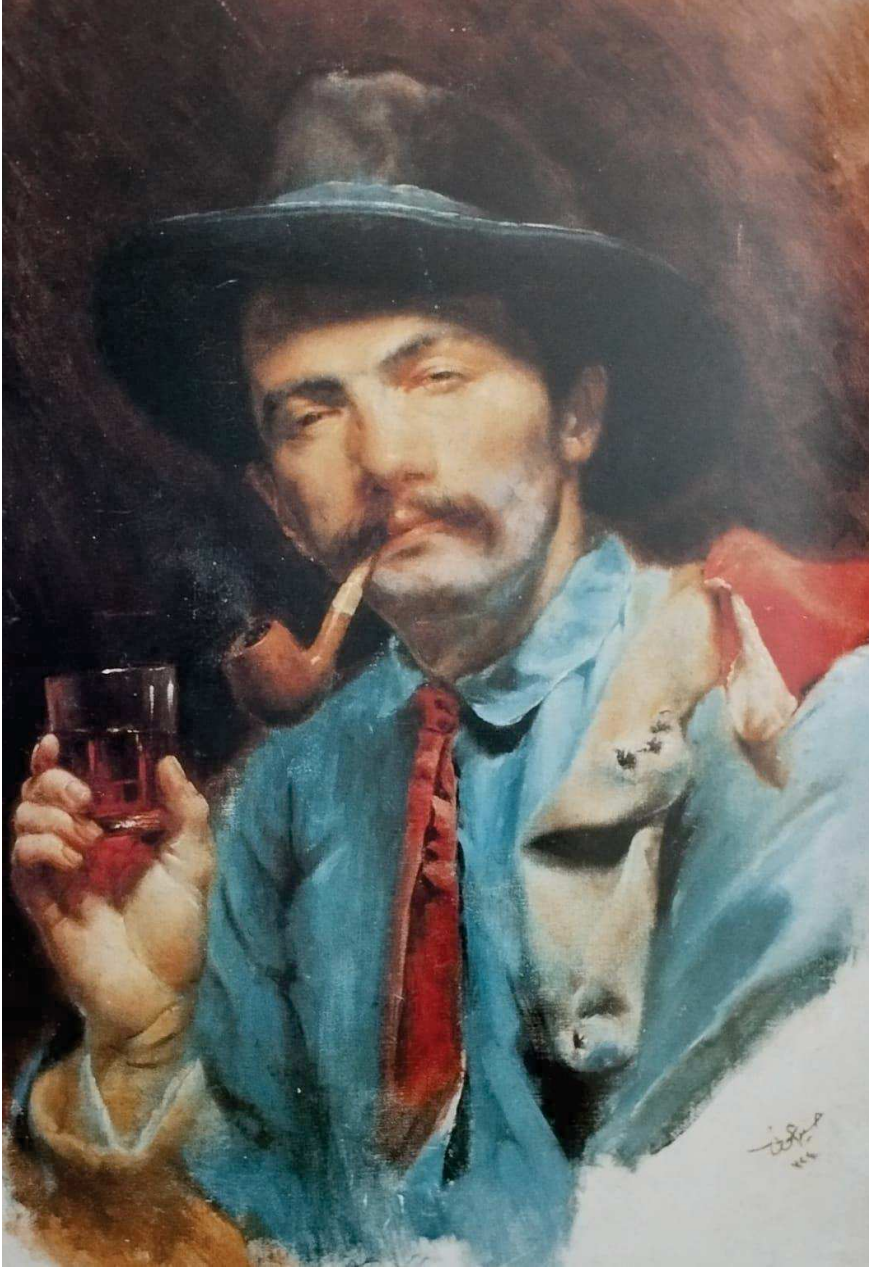
İleriki yıllarda yaptığı portre çalışmalarında öncekilere göre farklılık gözlemlenir. Önceki örneklerde pastel renklere yönelmiş olan sanatçı bu portre de aydınlık ve canlılık içinde bir renk paletini seçmiş olduğu görülür. Fondan gelen ışığın oluşturduğu parlak etki, yumuşak geçişlerle ten renginde, saçlarda sıcak renklerin hareketli etkisi ile, bedende ise giysinin şeffaf geçirgenliği ile sağlanmıştır. Gerçekçi anlayışta resmettiği görüntü izleyiciye, iradecilikten kaçınan erken örneklerinin aksine, yaşadığı acıların izini taşıyan, düşüncelerle dolu ancak vakur duruşunu yitirmeyen bir karakterin ipuçlarını vermektedir (Başkan,1997).



Resim 39. Mihri Rasim *İhtiyar Kadın*, Tuval üzerine yağlıboya 40 x 30 cm Kaynak: (Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, s.411).

Mihri Rasim (Müşfik)-(1886-1954)

Sanatçının ‘İhtiyar Kadın’ portre resminde betimlediği kırsaldaki insanın varlığına yöneliktir. Yüzün ardında ki mücadele açıkça görülmektedir. Zorluklar mimiklerdeki çaresiz izler ile derinlik katmıştır kadının yüzüne. Anlatımı güçlendiren renk karşıtlıkları; koyu bir eşarp ile çerçevelenmiş yüzü, daha belirgin hale getirmektedir. Teknik özelliklerin, renk ve çizginin birbirinden ayrılması, bir desen önceliği olduğunun göstergesidir. Çizgisel bir çözümlenmenin devam eden halinin portreye hareket kazandırdığı söylenebilir. Kadının kıyafeti, tenindeki güneş yanıkları, yaşadığı bölgeye dair aktarımda bulunmaktadır. İhtiyar kadın portresinde sanatçının yaşanmışlığın izlerini aktarmayı amaçladığı görülür. Yorgun bir Anadolu insanının izleyiciye dönük olmayan bakışını resmin tüm yüzeyinde bir kırgınlık olarak dağıldığı söylenebilir. Işığın rengi yüzde ağırlıklı olarak sıcak renklerde hareket etkisi uyandırır. Boyayı kullanma tarzı kendine özgü bir üsluptadır. Portrede anlatımı güçlendirmeye yönelik bir çözümlene dikkati çeker (Başkan,1997).



Resim 40. Hüseyin Avni Lifij, *Otoportre*, 1908-1909 Tuval üzerine yağlıboya 64 x 46 cm.

Kaynak:(*İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu Avni Lifij. s.16*).

Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)

Avni Lifij, sanatında sınırları zorlayan duruşu ile bilinmektedir. Karakter özelliklerinden gelen bu yönü hayatında kendini göstermektedir. Gençlik yaşlarında babasından aldığı harçlıkları Fransızca öğrenimine harcamış, anatomi öğrenmek için,

zamanının tıp mektebi olan, Mekteb-i Tıbbiye-i Mülkiye'nin derslerine girmiş, boya tekniğini öğrenmek için de Eczacı Mektebi'nin fizik ve kimya derslerine katılarak gelişmesi sürecinde, kendini eksik bulduğu yönlerini tamamlamak için çözümler aradığını göstermektedir. Geçimine katkı sağlamak için Ayasofya'nın mozaiklerini temizleme işine girdiği bilinmektedir. Bu dönemde Osman Hamdi beye ve Şehzade Abdülmecid Efendi'ye çalışmalarını gösterme fırsatını bulur. Sanatçının kendi portresi olan ‘‘Pipolu Adam Portresi ‘’ Türk resim tarihinin ilginç portrelerindedir. Lifij, Osman Hamdi beyi etkilediği bilinmektedir. 11 Ocak 1909 ‘da Paris’e gider. 1914 kuşağının ilk Paris’e giden ressamı arasında yer alması ile Paris’te farklı atölyelerde çalışma imkânı bulur. Paris dönüşünde sembolizm ve romantizm etkilerini resimlerinde etkisi görülmektedir. Çok sayıdaki oto portresinin bir kısmı desen çalışması şeklindedir. Henüz akademik eğitim öncesinde yaptığı pipolu ve kadehli yağlıboya portresi (1906) bohem sanatçı yaşantısına bir gönderme niteliğindedir. Portrelerinde güçlü renkleri kullanmış ancak parlaklığı gizleyerek gizemli bir anlatım dili oluşturmaktadır. Avni Lifij, Oto portrelerinde sanatçı kimliğinin üzerinde durmuştur. Duyarlı, tutkulu, entelektüel kişiliğini, görünümüne özen gösteren, Batı düşüncesini özümseyen ancak ulusal kimliğini muhafaza eden duruşunu eserine taşımaktadır (Şerifoğlu, 2019).

Avni Lifij’den yaşça küçük olan Namık İsmail ile çalışmaları, Türk resminin öncü ressamı arasında olduklarını göstermektedir. Her iki ressam da Samsun doğumlu ve Kafkas kökenlidir. İstanbul boğazının iki kıyısındaki güzellikleri, İzlenimci bir yöntemle betimleyen 1914 kuşağı içinde, İzlenimcilerin, İstanbul’u ve Boğaziçi’ni konu alan peyzajlarla resim sanatını, oldukça ileri düzeye götürdükleri bilinmektedir. Figür resminin toplumsal açıdan da oluşturacağı sakıncaları zaman içinde etkisi azalmakta olduğu görülür. Günümüzde bile çoğu kez tanık olduğumuz, sergilerden resimlerin alıkoyulduğuna rastlanılmaktadır. Lifij, çoğunlukla küçük boyutlarda çalıştığı poşad resimleriyle bilinir. Türk resminin ilk modernist ressamlarından. Küçük çalışmalarına rağmen Türk resim tarihinde 5 metre uzunluğundaki ilk büyük resimde yapan kendisi olmuştur. Resimlerini şiirsel bir atmosferde oluşturmuş olduğu söylenebilir. Kuşağının empresyonist tekniğine bağlı bir gelişme göstermektedir. Yağlı boya tablolarında kullandığı kırmızı sarı turuncu

gibi güçlü renkleri oldukça etkili kılarak, çizgiye dayalı resimlerinde, başlı başına etkin ve yeterli bir tür olduğunu da yapıtlarıyla kanıtlamaktadır. Portre, dekoratif düzenleme ve görünüm gibi, değişkenlik gösteren eserlerinde, akademik eğitim ölçülerini çok zorlamış bir desen ustası olan Lifij, izlenimcilikten dışavurumculuktan romantizmden sembolizme birçok akımın izlerini taşımaktadır yapıtlarında. İnsan odaklı çalışmalarının ağırlıkta olduğu görülmektedir. Lifij'in portre çalışmalarında desen öncelikli çalışmaları dikkat çekmektedir. Sanatçının karakalem, füzen, yağlıboya teknikleriyle gerçekleştirdiği portrelerde model olarak seçtiği kişilerin büyük boyutlu kompozisyonları için figür etütleri gerçekleştirdiği görülür. Çalışmalarında özellikle yakınından tanıdığı kişileri resmettiği bilinmektedir. Bunun öncelikli sebebi, kişilerle kurduğu bağı resimlerine aktarmasından kaynaklandığı söylenebilir. Yapıtları, yaradılışı gereği duygu içeriği olan bir sanatçıdır. Lifij'in Otoportre çalışmalarında olduğu gibi, yakından tanıdığı ve iç dünyalarını daha kolay yansıtabileceği kişilerin olması, portredeki izleyici ile eser arasında oluşan empatiyi arttırdığı söylenebilir (Gören, 2001).



Resim 41. Müfide Kadri, *Güzin Duran'ın Portresi* Kağıt üzerine pastel 39 x 29 cm
Kaynak: (*İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.415).

Müfide Kadri (1889-1912)

Müfide Kadri resim derslerini Osman Hamdi Bey'den alır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyeleri arasında yer alan sanatçı, Salvatore Valéri 'den de özel dersler aldığı bilinmektedir. Resim öğretmenliği yanında İnas Rüştüyesi ve İnas İdadisi'nde nakış ve müzik hocalığı yapmaktadır. Manzara resimlerinde Osman Hamdi beyin etkisinde kaldığı söylenebilir. Ancak portre resimlerinde klasik akademik resmin dışında bir üsluptadır. Sanatçının Güzin Duran Portresi, adlı eserinde serbest fırça vuruşlarına rastlanmaktadır. Yumuşak ve ışıklı bir desen söz konusudur. Renkler eritilip sürülmüş bir etki içindedir. Bu üslup yüzdeki anlamı daha masum hale getirmektedir. Renklerin birbirine yedirilmesi ile ışığın yüzdeki aydınlık hali ve gözlerindeki koyuluk, anlam derinliğini arttırmaktadır. Bakışında, hikâyesini bilmeyen izleyicinin dahi hissedebileceği bir dramı aktardığı görülür. En ufak bir mimiğin bile gösterilmeden hissettiği küskünlük ve acının kalıcı izi, oldukça derin olduğu görülmektedir. Müfide Kadri portrelerinde gerçeğin canlı ve iz bırakıcı yanlarını aktarmada usta bir yetkinliğe sahip olduğu söylenebilir (Demirbulak, 2007).

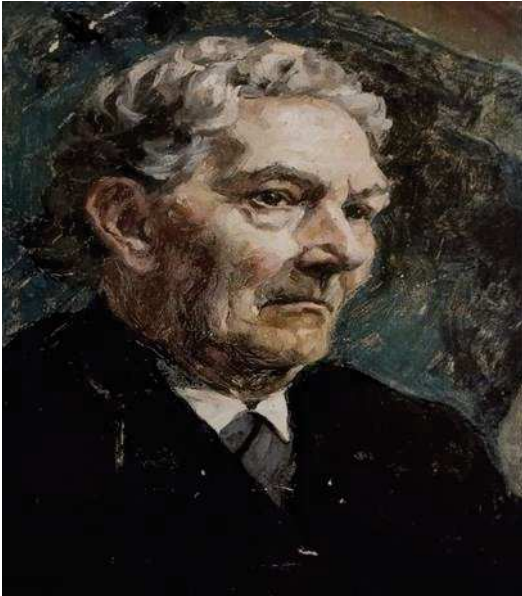


Resim 42. Hayri Çizel, *Asker*, Kağıt üzerine sulu boya, 17x11 cm Kaynak: (*Librairie de Pera Müzayede Auction 2002 s.74*).

Hayri Çizel (1891-1950)

Asıl adı Hasan Hayrettin Çizel olan sanatçı, ilk ve ortaokulu Dimetoka'da okuduktan sonra Edirne İdadisini bitirmiştir. Burada, Hasan Rıza Bey'den resim dersleri alarak, hocası gibi savaş ve kahramanlık konularını içeren kompozisyonlar üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Sanayi-i Nefise'de Adil Bey'in, Warnia Zercecki, Valery'den resim dersleri almaya devam etmiştir. Bu atölyelerde, akademik resmin inceliklerini öğrenir. Çanakkale savaşlarında, Çanakkale ve çevresinden krokiler çizerek, suluboya resimlere ağırlık verdiği bilinir. Askerlik döneminden sonra devlet eliyle Almanya'ya gönderilen Hayri Çizel'in orada Hofmann'ın atölyesinde çalışmalarına devam etmiştir. Dönüşünde, İstanbul'da. resim öğretmeni olarak uzun yıllar görev yapmıştır. (Özsezgin, Kaya. (1994). Sanatçının içe dönük bir kişiliğe sahip olması, onun fazla tanınmamasına etken oluşu görülür. Manzara resimlerinin yanında portre ve figür resimlerinde başarısını sürdürdüğü görülmektedir.

Peyzajlarında kullandığı izlenimci palet portre çalışmalarında gerçekçi bir üsluba yönelmektedir. Tarihsel temaları işleyen resimlerinden sonra, manzara resmi üzerinde yoğunlaşan Hayri Çizel 'in sanatı, 1914 kuşağı ressamlarının izlenimci paletine yakındır. (Özsezgin,1994).



Resim 43. Belkıs Mustafa, *Portre*, Tuval üzerine yağlıboya, Kaynak: *(Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, s.199)*

Belkıs Mustafa (1896-1925)

Sanatçı, çocuk yaşta geçirdiği bir kaza sonucu hastalıklı büyümesine karşın duygulu ve yumuşak yapıda olduğu bilinmektedir. Belkıs Mustafa, küçük yaşlarında resim sanatına büyük bir ilgi duymuş ve Rüştüye'yi bitirdikten sonra, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girerek, bu okulun ilk kız öğrencilerinden olmuştur. Sami Boyar atölyesinde ilk resim bilgilerini edinmiş ve 1917'de Maarif Nezareti tarafından öğrenim için Almanya'ya gönderilmiştir. Orada Berlin Akademisi'ni bitiren Belkıs Mustafa, bir süre Lovis Conrinth'in atölyesinde öğrenimini sürdürmüştür. Yapıtlarında Rembrandt'ın etkilerine rastlandığı söylenilebilir. 1921'de yurda dönen sanatçı, Bursa ve İzmir'e yaptığı gezilerle bu yörelerden peyzaj taslaklarını çalışır. Galatasaray sergilerine katılır ve 1924'teyenidenAlmanya'ya gönderildiğinde, çalışmalarına daha fazla devam edememiştir.

20



Resim 44. Eşref Üren, *Kadın Portresi*, Mukavva üzerine yağlıboya 67,5 x 54,5 cm.

Kaynak:(*Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.366)

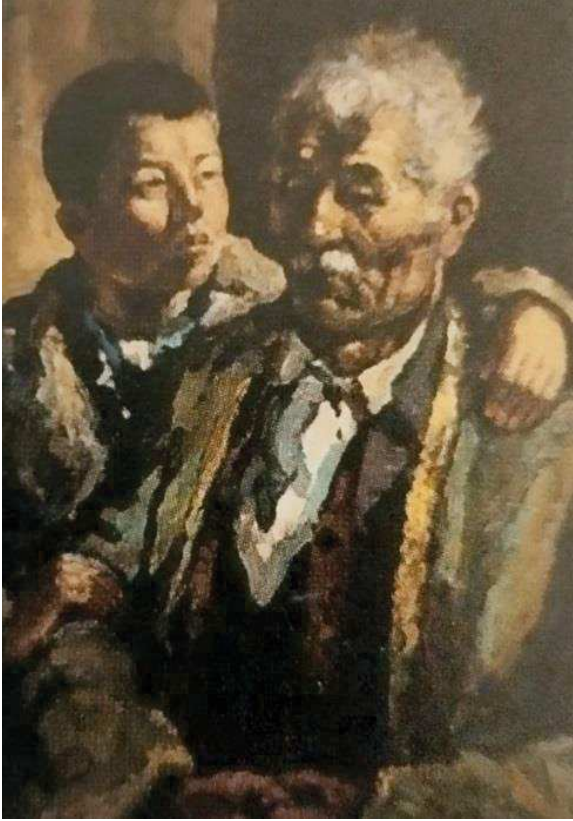
Eşref Üren (1897-1984)

Eşref Üren, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisini bitirdikten sonra, kendi olanaklarıyla Paris'e gider. André Lhoté atölyesinde bir yıl çalışır ve yurda döner. Erzurum ve Sivas Resimleri bozkır, bozkırda yeşermiş nüfus büyümesi ile çarpık kentleşmenin ve çevre sorunlarının her gün biraz daha tehdit ettiği Ankara' dır. "Resim tekniğine sahip olduğu kadar resmettiği konuların şiiriyetini kavrayan ve ifade eden hisli bir ressam olan sanatçının eserlerinde görülen titreklik, ürkeklik gerçek bir kudret ve olgunluğu gizler" diyen Nurullah Berk; Üren'in yıllar içinde renk zenginliğini geliştirdiğini ve portre alanında başarılı olduğunu, fırça oyunlarından ve gösterişten kaçındığını da sözlerine eklemektedir. Eşref Üren, büyük ustaları sanata kazandırılmış tükenmez değerler olarak kabul etmekle birlikte, resimlerini bu birikim üzerine kurmaktan kaçınır. Eşref Üren'in Ankara çevresinde yaptığı geziler çoğunlukla kırsal temalı resimler üretmek amacını taşıdığı açıktır. Bağları ve bahçeleriyle Keskin görünümüleri Üren'in resimlerinde oldukça yer aldığı görülmektedir (Özsezgin,1994).



Resim 45. Eşref Üren *Genç Kız Portresi*, 1942 Tuval üzerine yağlıboya, 53x46 cm
Kaynak:(*Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, koleksiyonu 2008. s.27*).

Eşref Üren, Ben resim yapmak için konudan çok güneşin, ışığın tesiri altında, baktığım yerin yüklendiği anlamı arıyorum. Benim için resim; renk, ışık, desen ve kompozisyon ahengidir. Bu ahenge varabilmek için resmin temel kurallarını bilmek gerekir. Ben resim kurallarını hocam André Lhoté'un kitaplarından öğrendim” der. ¹ Bu yıllarda Eşref Üren yerelliğin egemen olduğu figürsel anlatımı bir öykünün çevresinde toplayan, anlatımcı resimler üretmektedir. 1938 yılında ikinci kez Paris'e gider, Lhoté ve Friesz atölyelerinde bir yıl daha çalışır. O yıllarında yaptığı portre resimlerinde Lhoté ve Matisse resimlerinden etkiler alan Üren, daha sonra, manzara resimlerine yöneldiği görülür. Eşref Üren resim anlayışı ile Türk resminde sorgulayan ve eleştiren bir sanatçı kimliğine sahip olduğu, yapıtları incelendiğinde anlaşılmaktadır.

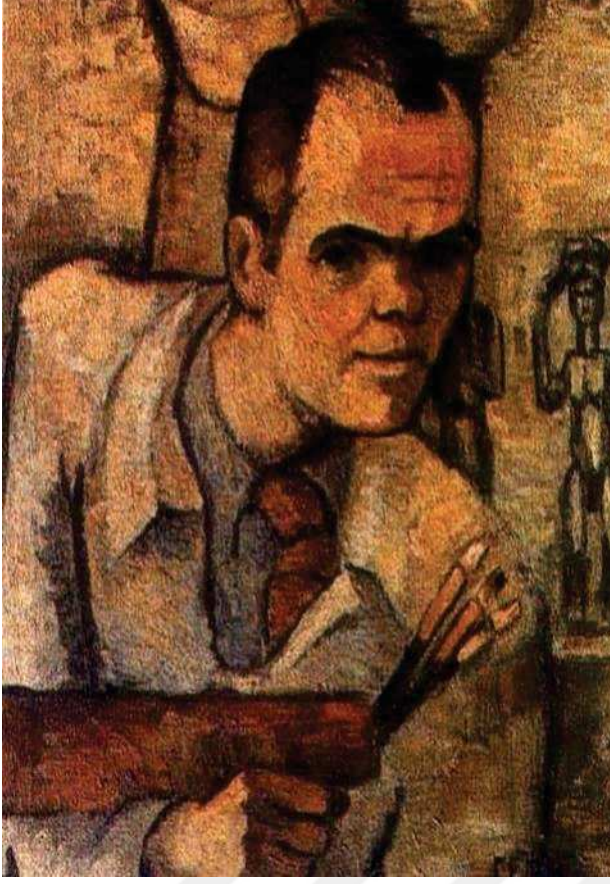


Resim 46. İbrahim Safi, *Baba Oğul*, Tuval üzerine yağlıboya. Kaynak: (*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, s.616.)

İbrahim Safi (1898-1984)

İbrahim Safi, Erivan Lisesi'nde ilk resim çalışmalarına başlamıştır. Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat eğitimini yarıda bırakarak, 1918 yılında ailesiyle birlikte Kafkasya'dan İstanbul'a göç etmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girip, 1923 yılında Namık İsmail Atölyesi'nden mezun olur.

Sanatçı empresyonizm ustası olarak kabul edilir. Önceden tasarladığını değil, gözü ile o an gördüğünü saf, temiz, renkler kullanıp, ışığın akışını hissettirecek derecede yansıttığı görülür. Resimlerinde; gün ışığını, yüze düşürdüğü gölgeyi turuncu ışıkları, mor mavileri ve aydınlığı oluşturan şeffaf tonlar ile canlılık yakaladığı gözlemlenir. İbrahim Safi resminde açık ve koyu kontrastı yumuşak tonlarla verir. Portre çalışmasında Bakışları canlı ifadeyi yitirmiştir. Yüzdeki aydınlığa rağmen modeli, karamsarlık içinde betimlenmiştir. İzlenimci paletin en ışıklı tonları portrenin üzerinde ve kıyafet üzerinde yer alır, koyu renk değerleri portrede derinlik etkisi ile izleyiciye yaklaştırmıştır. İbrahim Safi, Naci Kalmukoğlu ile birlikte çalışmalarını sürdürür. Rus resmine özgü izlenimci ve gerçekçi duyularla resim anlayışında çok sayıda eser üretmiştir. Sanatçının üslubunda biçimci, başarılı bir izlenimci yorum tekniği, dikkati çekerken, içerik bakımından klasik bir yaklaşımın olduğu görülmektedir. Rus kökenli izlenimci resim geleneğinden yola çıktığı söylenebilir. Namık İsmail ile olan hoca öğrenci ilişkisinin de belirleyici olduğu gözlemlenmektedir. 1914 Kuşağı sanatçıları arasında Namık İsmail'in toplumsal içerikli konulara yer veren, izlenimci, anlatımcı ve gerçekçi duyuların sentezinde bir sanatçı olduğu bilinmektedir (Berk ve Özsezgin 198).



Resim 47. Cemal Tollu, *Otoportre*, 1933 Tuval üzerine yağılıboya, 72.5 x 54 cm. Kaynak: (Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, s.353.)

Cemal Tollu (1899-1968)

1899 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. 1919 yılında Akademiye kayıt yaptıran sanatçı, Hans Hofmann okulunda desen çalışmalarına devam eder. Çalışmalarına bir yıla yakın bir süre Paris'te sürdürmüştür. Gravür eğitimi de almış olduğu bilinmektedir.

Sanatçı otoportresinde kendini izlediği aynanın, kendini boyadığı tuvalinden biraz uzakta ve aşağıda olduğunu duyumsatan bir poz sergiler. Gerek poz vermek gerekse çizmek için zor olan duruş, deformasyonu seven sanatçı, ressam kişiliğinin altını elindeki fırçalar ve paletle çizerken, etkilendiği geçmiş uygarlıklara göndermeler yapan ağaç heykellere de yapıtında yer vermektedir. D Grubu kurucu üyeleri arasında yer alan Tollu, öncelikle bir figür ve kompozisyon sanatçısıdır. İstiklal Savaşının sonuna kadar süvari teğmeni olarak vatan görevini yaptıktan sonra kendini resim sanatına vermiştir.

Almanya ve Fransa'da çok değerli hocalarla çalışan sanatçı; ayrıntısız, anıtsal bir kabalıkta, ancak oturaklı, kunt bir mimari içindeki figür, görünüm ve düzenlemeleri ile anlatımı oldukça güçlü eserler üretmiştir. 1945 tarihli Tanin Gazetesi'nde "tabloyu vücuda getiren plâstik unsurlar form ve renkten ibarettir. "Bir tabloda sadece plâstik unsurların barışıp kaynaştığı başka bir aleme yaşamak lâzımdır. İşte bu yeni alemde form ve renkle elde edilen hareket, sükûnet, yuvarlak ve düz çizgilerin, sıcak ve soğuk kuvvetlerin, büyük alanlar küçük planlar ışık ve gölge ilişkisinden başka şeyleri aramamalıyız" şeklindeki yazısı Cemal Tollunun sanat anlayışını özetlemektedir (Demirbulak,2007:100).

Cemal Tollu'nun kübist anlayışının geometrik şematizminden Eti sanatının kunt, geniş kütleli tekniğine geçişi bu günün Türk sanatı içinde önemle üstünde durulacak bir olaydır. Eti alçak kabartmalarında ve heykellerinde beliren stil özelliğini inceleyip onu resim planına aktarabilmek, Tollu için bir başarı olmuştur (Berk ve Gezer 1973)

Cemal Tollu resimleri üzerinde yapılan inceleme, sanatçının büyük boyutlu tuvallere geçmeden önce kompozisyon düzenini kurduğu desen, eskiz ve küçük yağlıboya yapıtlarının varlığını kanıtlamıştır. Bu yapıtlar, küçük tuvalerde çözümlenen ve büyük tuvallere aktarılan, ön çalışma evrelerinde de desen çalışmalarına yer verilen bir resim düzeni şeklinde ifade bulmuştur .



Resim 48. Şeref Akdik, *Köpekli Kadın* 1930 Tuval üzerine yağlıboya. 130.5 x 75 cm.

Kaynak: (*Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, s.219.)

Şeref Akdik (1899-1972)

Halil Ethem Bey'in yardımıyla yaşı büyütülerek Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girmiştir I. Dünya Savaşı Dönemi'nde askerlik yapması nedeniyle öğrenimine ara verdiği, 1918'de Çallı atölyesine, yarım bıraktığı çalışmalarına döner. Paris'te Académie Julian'da P. Albert Laurens'den eğitim alan sanatçı dönüşünde Ankara ve İstanbul'da çeşitli

okullarda yaptığı öğretmenlik görevlerinde bulunur. Cumhuriyet ve devrimlerini anlatan resimlerinin yanında peyzajları, natürmortları, figürlü kompozisyonları ve portre eserleri ile tanınmaktadır. Sanatçı portrelerinde çeşitli yaş ve karakterdeki kişilerin fiziksel özelliklerini detaylıca işlerken, modellerin yüzünde görülen duygu aktarımları, ruhsal durumunu, geldikleri çevreyi ve hayat hikâyelerini de ustaca sunmaktadır. Portrelerinde belirtmek istediği modelin geçmiş yaşantısının bir detayı olduğu gözlemlenmektedir.

Teknik özelliklerin, ifadeci yaklaşımın önüne geçmesine izin vermez. Serbest fırçası ile oluşturduğu resimde kadın figürü; sakin, kendisi ve çevresiyle barışık ve disiplinli bir kimlik görüntüsündedir. Kıyafetin titizlikle seçilmiş olduğu görülür. Eldiven ve şapkası dönemin moda anlayışını göstermektedir. Modern bir görünüm içinde yumuşak fırça dokunuşlarla verdiği ifadeyi zenginleştirir. İzleyiciye anlatmak istediğini zorlanmadan aktarmaktadır.



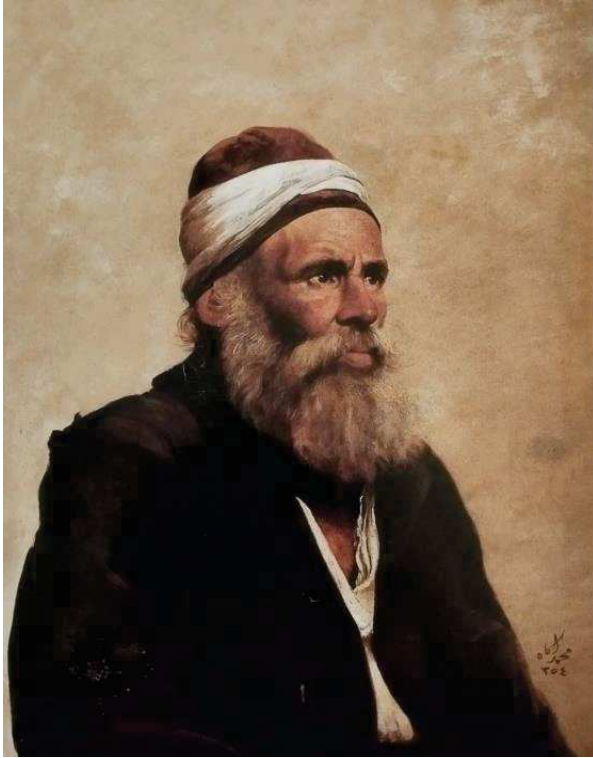
Resim 49. Şeref Akdik, *Köpekli Kadın* 1930 Tuval üzerine yağlıboya. 130.5 x 75 cm.

Kaynak: (Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, s.219.)

Hamit Görelî (1900-1980)

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademi' inde allı ve Hikmet Onat atölyelerinde eğitim gören sanatçının Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gider. Renk ve leke duyarlılığına sahip olan bir anlatımda olduğu görülür. Doğanın ve nesnelere nzn plâstik değerler aracılığı ile vermektedir. Biçim ve renk arasında geçişken bağ kurabilen, rengin görsel etkisini özde saklı tuttuğu portre resminde, çağdaşlarından farklı bir üslubu olduğu söylenebilir Köşeli form ve geometrik stilizasyon uygulamaları figürün tamamında yer alır. Renk lekeleriyle oluşturduğu geometrik düzenlemeler ve kurt görünümü ile dikkati figüre değil, forma çekmektedir. Resimlerinde Plstik kaygı ifadenin önüne geçtiği kendinden emin bir dille anlatılmaktadır.

Hamit Görelî, Konser, Habeş Kızı, Fırtına, eserlerinin teknik özellikler bakımından benzer zengin bir yağlıboya resim dizisinden sonra bu kalitelerinden vazgeçmiş görünür. Soyut Araştırmalarına devam eder birbirine girmiş kare, dikdörtgen, dairelerden kurulu düzenlemeleri ile gerçekçi döneminden ayrıldığı görülür (Berk ve zsezgin 1983).



Resim 50. Mehmet Agah zbulan, *Portre*, Tuval zerine yağlıboya

Kaynak:(*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, s.87)

Mehmet Agah Özbulan (?-1946)

Resim sanatının başlangıç yıllarında figürlü anlatımlar konusunda duyulan çekingenlikler olması bakımından bu yıllarda portre yapmanın önemi açık olarak ortaya çıkmaktadır. Mehmet Agâh Özbulan'ın bu resmi önemli bir örnektir. Bu resim, bir sanatçı olarak Özbulan'ın yeteneğini ve sanat gücünü kanıtlamaktadır. Kül rengi bir fon önünde betimlenen bu portre, yaşlı bir adamın yaşam detayını sunmaktadır. Osmanlı toplumunun orta sınıfından bir yaşlıdır resimlenen. Yarım profilden aktarılan figürün, sakallarıyla sınırlanan yüzü, kimliğini ve kişiliğini yansıtmaktadır. Uzakta bir noktaya dalan gözleri, geniş alnı, çıkık elmacık kemikleri arasına gömülmüştür (BOYAR: 197). İki sanatçının resimlediği portrelerin aynı modelin karşısında yapılan farklı etütler sonucunda çalışılmış olması, bu resmin tarihlenmesinde, Mehmet Agâh Özbulan'ın yaşamına açıklık getirmiştir. Bu resmin yapım tarihi de 1898 yıllarına denk düşmelidir. Mehmet Agâh Özbulan, Mahmut Cûda'nın Darüşşafaka'dan resim öğretmenidir. (Özsezgin, 1994 : 81).

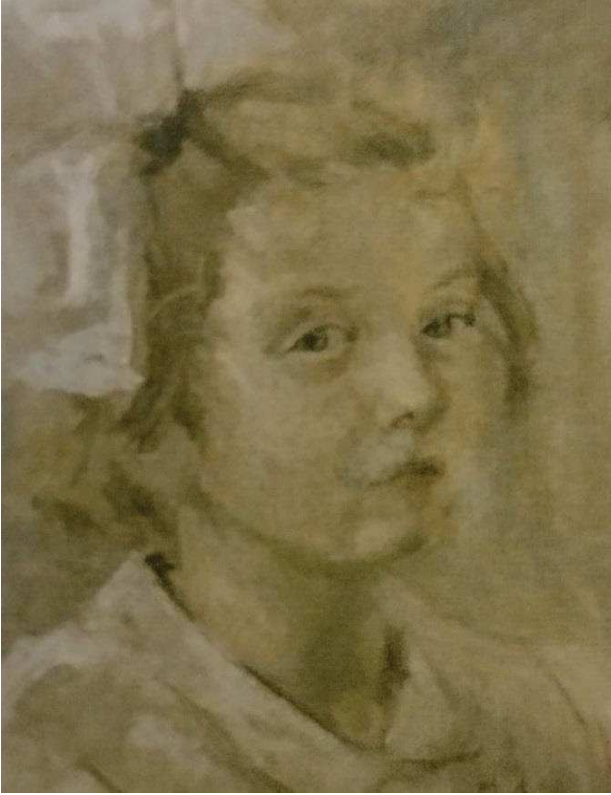


Resim 51. Fahrünissa Zeyd, *Portre*, Tuval üzerine yağlıboya. Kaynak: (*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, s.209.)

Fahrünnissa Zeyd (1901- 1991)

1920’de eğitim görmeğe başladığı Sanayi-i Nefise Mektebinden sonra Paris’e giden sanatçı Ranson Akademi’sinde atölye çalışmalarına devam etmiştir. Ankara’ya döndükten sonra, Irak büyük elçisi ile evlenir. İlk kişisel sergisini 1944’de ‘‘özel sergi’’ adı altında, İstanbul’daki evinde açan sanatçı, ikinci sergisini yine evinde düzenlemiştir. Sonraki sergilerini Londra 1947, Paris ‘te ‘ ’ yeni gerçekçiler salonu’’ olmak üzere devamlılık gösterir (Özsezgin. 1994)

Portrelerinde modelin kişiliğinin özünü-ayrıntılardan kurtararak, yalın bir biçimde yansıtmıştır. 1970 'lerin sonunda yeniden portre çalışmalarına başladığında, soyuttan nasıl olup da somut olan bir şeye "portreye" döndüğü şeklindeki bir soruyu "Bence bu da soyuttur. Ben yüzün fotoğrafını çekmiyorum, iç dünyasını yansıtmaya çalışıyorum. İnsanın iç dünyası da soyuttur." biçiminde yanıtlamıştır.



Resim 52. Ferit Apa, *Çocuk Portresi*, Tuval üzerine yağlıboya,

Kaynak: (Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, s.575.)

Ferit Apa (1909-?)

Yüksek öğrenimini Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde tamamlayan sanatçı, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Almanya'ya gönderilir. 1937-1943 yılları arasında Leipzig Devlet Akademisi'nde resim ve grafik sanatlar üzerinde öğrenimini pekiştirerek yurda dönen sanatçı 1951'e kadar Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde öğretmenlik yapmaya başlamaktadır. Portre ve Ölüdoğa konuları çevresinde yoğunlaşan resimleri, geç dönem izlenimci anlayış doğrultusunda olduğu görülmektedir. Çocuk portresinde izlenimci etkilerin yanında, güçlü desen bilgisi ve boya kullanımındaki farklılık göze çarpmaktadır. Portrenin orta değerlerde oluşu, çocuğun masum ifadesine güç katan bir yeterlilikte olduğu görülür (Özsezgin,1994).

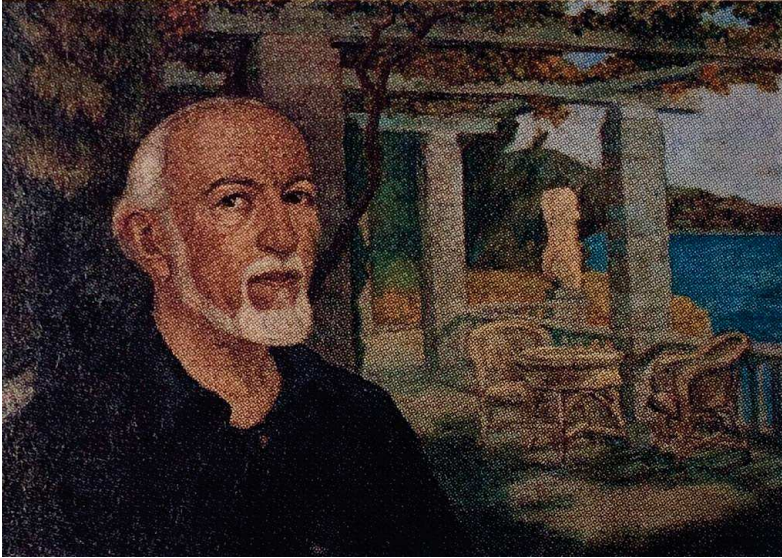


Resim 53. Maide Arel, *Hüzünlü Kadın* Tuval üzerine yağlıboya. Kaynak: (*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, s.575.)

Maide Arel (1907-?)

Sanayi-i Nefise'den sonradan Mehmet Ruhi Bey'den resim dersleri almıştır sanatçı. Sanat öğrenimini Nazmi Ziya ve Hikmet Onat atölyelerinde tamamlayarak Paris'te André Lhote Akademisi'ne devam etmiştir. 1959'da, Eşi Şemsettin Arel ile Paris'te ortak sergi açan sanatçının, Paris'te Uluslararası Kadın Sanatçılar Kulübü'nün karma sergilerine katılarak eser üretmeye devam ettiği görülmektedir. Katıldığı sergilerden başarılı ödülleri alan sanatçı, stilize edilmiş figürleri ile yüzey resminden geliştirdiği üslupta, Türk resim sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu görülmektedir (Özsezgin,1994).

Şemsi Arel, Maide Arel, André Lhote Atölyesindeki çalışmalarından sonra farklı bir gelişme göstermişlerdir. Özellikle Şemsi Arel, eski Arap yazılarından etkilenip harfleri plastik işaretler olarak kullanarak soyutlamalara yöneldikleri görülmektedir. Yazı karakterlerine ilginç yaklaşımları, soyut resim alanında kabul gördüğü söylenebilir. Maide ise, eski hocası Lhoté'u daha yakından hatırlatan düzenlemeler kurmuştur. Türk resminin genel gidişine ayak uydurmadan aşırı gerçeklik çizgisinden ayrılmayan sanatçıların yanında yer aldığı görülmektedir (Berk ve Özsezgin 1983).



Resim 54. Ali Karsan, *Otoportre*, 1978 Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 81.5 cm. Kaynak: (Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. s.338.)

Ali Karsan (1903-1989)

Orta öğretiminden sonra girdiği Sanayi-i Nefise’de, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde sanat öğrenimi gören sanatçı, kendi olanaklarıyla gittiği Münih’te, Hoffman Akademisi’nde çalışır. 1923-1924 yıllarında, Paris’te Julian Akademisi’nde Albert Laurens’ den resim dersleri alarak çalışmalarına devam etmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yurt gezileri kapsamında Bolu’ya gönderilir (Özsezgin,1994).

İstanbul Güzel Sanatlar Birliği'nin aktif üyesi olan sanatçı, izlenimci-akademik bir üslûba sahiptir. Özellikle akademik anlayışta yaptığı resimler, sanatsal seçiminin kararlılığını yansıtmak bakımından önemlidir. Dış mekânda gerçekleştirilmiş otoportresin de, Ali Karsan, bahçenin gölgeli köşesinde hareketsiz bir duruş sergiler. Yüzünde keskin ton değerlerine yer vermeyen sanatçı, dikkati ışıklı bahçeye ve denize çekmektedir. Portrede izlenen klâsik anlatımı, kompozisyonun diğer elemanlarında izlenimci etkilere dönüşmüş olduğu görülür. Yerleştirmede uyum ve denge kaygısı gütmemiştir. Işık-gölge kontrastını orta değerlerin ağırlığında kullandığı söylenebilir (Demirbulak, 2007).



Resim 55. Namık İsmail, *Ayakta Duran Kadın*, 1927 Tuval üzerine yağlıboya 100 x 85 cm.

Kaynak: (Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, s.74)

Namık İsmail (1890-1935)

Figürün kompozisyonda ki yerleşimi, yarım ya da dörtte üç portre özelliğinde uygulamaktadır. Sanatçı Feyhaman Duran, Mahir Tomruk, Fahrünnisa Zeyd , Ahmet Haşim gibi portrelerinde modelin kişisel özellikleri ile psikolojik durumlarını da yansıttığı görülmektedir. Namık İsmail üslubunda mekana önem vermez fırça vuruşları figürün ifadesini güçlendirmek için araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Çoğu kez tanımlı bir mekan yerine nötr bir arka plan kullandığı görülür. Dikkati yalnızca portre üzerinde toplayarak izleyiciyi anlam yönüne odakladığı görülür.



Resim 56. Nazlı Ecevit, *Keriman'ın Portresi*, 1922 Tuval üzerine yağlıboya 138 x 100.5cm Kaynak: (*Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi*, s.212)

Nazlı Ecevit(1900-1985)

Nazlı Ecevit, asker kökenli bir aileden gelmektedir. 1922 'de İnas Sanay-i mektebini bitirir. Ömer Adil ve Feyhaman Duran'la çalışmıştır. Mektebin ilk öğrencilerinden olurlar. Okulu bitirdikten sonra resim yapmaya bir süre ara vermiştir. Beşiktaş Kız Ortaokulu'da ve ülke'nin farklı şehirlerinde resim öğretmenliği yaptığı bilinmektedir. 1922'de Sanatçı, Ankara'ya yerleşerek, Güzel Sanatlar Birliği ve Devlet Resim ve Heykel sergilerine katılmıştır. İstanbul Festivali Açık hava Resim, Heykel Resim ve Seramik Sergisi' inde, İstanbul Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü tarafından başarı ödülüne layık görülerek Madalya almaya hak kazanır. Fatma Nazlı hanım, Bülent Ecevit'in annesi olduğu bilinmektedir. Suluboya, yağlıboya, pastel ve karakalem resimlerini ile Türk resim sanatında saygın bir yer edinmektedir. (Yaman, 2012).



Resim 57. Hale Asaf, *İsmail Hakkı Oygar'ın Portresi*, 1928-29 Tuval üzerine yağlı boy 91 x 72 cm. Kaynak: (Hale Asaf, Resim sanatında Bir Dönüm Noktası s.129.)

Hale Asaf (1905-1938)

Hale Asaf, ailesi tarafından gönderildiği Berlin'deki Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüştür. 1930 yıllarına kadar Paris ve Roma'da çalışmalar yaptığı görülür. İlk resim derslerini teyzesi Mihri Rasim'den alan Sanatçı kısa ömründe portre ve figür alanın da eserler vermiştir. Türk resminde desen bakımından güçlü ve yalın bir anlatıma sahiptir. Geniş renk yüzeyleri ile oluşturduğu tablolarında kübist ressamı örnek aldığı gözlemlenir. Akademik eğitimi aldığı genç yaşlarında, Corinth ile çalıştığı dönemde izlenimcilik'in bir türünü uygulamıştır. Yarı akademik yarı izlenimci tarz geliştirmemiştir. İzlenimcilik anlayışından ayrılan kalın-patlı boya kullanımı ve kesik fırça darbelerine yer verdiği görülmektedir. Kadın portrelerine ayrıcalıklı bir yer veren Namık İsmail'in, bu yönüyle Hale Asaf'ı etkilemiş olduğu söylenebilir. Sanatçı Berlin'e gönderildiği on altı yaşlarında Prof. Arthur Kampf'ın öğrencisi olmuştur. Kampf'tan aldığı eğitimin sanatçıda güçlü bir desen anlayışı olarak yansımış olduğu görülür.

Hale Asaf nişanlısı İsmail Hakkı Oygur'ın portrelerini yapar. Portrelerinden biri, Müstakillerin 15 Eylül 1929 tarihli İstanbul Türk Ocağı Sergisinde sergilenir. Genç adam portresi adıyla sergilenen portre, Cumhuriyet dönemi, modern erkek imgesini taşımaktadır. Portredeki erkeğin kıyafeti modern görünüşü temsil etmektedir. Figürün bakışları donuk bir ifadeye sahiptir. Bu portre fiziksel özelliklerinin benzerliği bakımın Burhan Toprak'a ait olduğu araştırmalar sonucunda kanıtlanmıştır. Sanatçı 1930 'ların ortasına kadar hocası Lhote'nin etkisinde kalmıştır sanatçı. Taklit'e dayalı olmayan bu etkilenme, hocasının kuramlarını uygulamaya yönelik olduğu görülür. Hale Asaf çağdaş sanatlar ile ilgilenen, galerilere giden, yeniliklere açık bir anlayışta. Art Déco resmiyle ilgilenmiştir. Sanatçının Fransız Okulu sanatçıları ile benzer eserlerinin olması onun Fransız sanatını takip ettiğini göstermektedir.



Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 15 Eylül 1929 tarihli İstanbul Türk Ocağı Sergisi ile ilgili gazete kupürü (Prof. Adnan Çoker Arşivi).



14 Ağustos 1928 Salı gününe ait *Milliyet* Gazetesin'de Paris'ten dön ressamların haberi Asaf, klasik anlamda çok yetkin bir desen yorumuna sahip olmasına rağmen, bunu modern sanat geleneğine uygun olarak kübist, soyutlayıcı eğilimlerle zenginleştirerek kendine özgü bir yorum geliştirmiş bir sanatçıdır. Nesnelerin pratik kullanımları dışında, insan aklına çağrışımlar yapmaya insanı simgesel bağlantılar kurmaya çalışan nesnelere çağrışımlar yaparken bir portrede yada manzarada olduğu gibi bilindik şeyler olmaktan uzaklaşır. Hale

Asaf'ın Sanat anlayışının değerlendirilmesi sırasında, Asaf'ın üslubunda modern sanat akımlarının biçim dillerini nesnel dünyasında kurduğu bağların yansması olduğu söylenebilir. Hale Asaf, atılımcı ve özgün eserleriyle Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuştur. Asaf'ın, Bursa peyzajları ve portrelerinde ulaştığı doğal anlatım dili, döneminin ressamlarının çağdaş sanatı yakalamak için ürettikleri formüllerden uzak, kendiliğinden oluşmuş kanısı taşımaktadır Eserleri lirik bir anlam içinde olduğu gözlemlenir. Renk, çizgi ve biçim ayrıntılarını birleştirerek büyük lekelerle oluşturduğu teknik, Asaf'ın resimlerinde, geometrik renk lekelerinin dengeli ritmi, yapay olmayan geometrik konstrüksiyonda başarılı kompozisyonlara dönüşür (Pelvanoğlu, 2007:163).



22 Şubat 1931 tarihli Vakit Gazetesin'den, Müstakil Resamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin 4. Sergi kapsamında düzenledikleri danslı çaya ilişkin haber.



Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 25 Teşrin evvel 1935 tarihli İstanbul Türk Ocağı Sergisi ile ilgili gazete kupürleri. (Prof. Adnan Çoker arşivi)

3.3.3. Türk Resminde İçerik Sorunu ve Öznellik

Batı ülkelerini modelleyerek girdiği süreçte uyum sorunları yaşamakta olan yeni Cumhuriyet'te Sanat eserlerinde, Batı ile yaşadığı kültürel etkileşiminden kısa zamanda sonuç alındığı söylenebilir. Sanatçının üretimini kendi kökleri ile oluşturabilme durumundan zaman zaman, uzaklaştığı görülmektedir. Yaşadığı topluma yabancılaşması söz konusu olmuştur. Dünyada değişen olaylar, teknolojik gelişmeler, savaşlar, icatlar, devrimler bireyler üzerinde düşünsel ve ruhsal çelişkilere yol açtığı görülmektedir. Çağdaş tüm yenilenme ve değişimlere uyum açısından yaklaşmak zorunlu hale gelmektedir. Yüzyıllardır süregelen İslam sanatı gerçek dışı eğilimini ve içgüdüsünü hiçbir zaman kaybetmemiştir. Olaylar arasındaki nedensellik zincirini Tanrının eline bırakan bir dünya görüşü ile oluşturulan eserlerde, varlığın sadece bir dış görünüş olduğu "Hiçlik" inancı ile yola çıkıldığında, sanatçının hayal gücünü masalsı, süslemeci bir anlatımla birleştirdiği söylenebilmektedir. Diğer yandan resim sanatında düz bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir mekân görünümü oluşturma bilgisine göz aldatmacası diye tanımlanan bir gerçeklik dışı, arayışı görülmektedir. Din yönetimini gördüğümüz uygarlıklar, Antik dönem sanatları,

Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında, arkaik dönemde sanatında, iktidarın gücünü kalıcı kılmak adına başvurduğu bir yöntem olarak görülür. İnsanın ölümsüzlük arayışındaki içgüdüüne hizmet ettiği bilinmektedir.

Resimde üsluplaşma, çok Tanrılı dinlerin yerini tek tanrıya inanılan dinler almaya, Tanrı fikri soyutlaşmaya başladıktan sonra arttığı görülür. Birey kendi öznel duygularını, Tanrı kavramının soyutlamaya başlamasıyla, tabiata bakışta soyut bir hal almaya dönüştüğü görülüyor. Madde biçim ve kitle algısı olmadığında şematik anlatım artarak kütlelerin içinin boşaldığı Çin’de olduğu gibi, Selçuklu devrinde ve sonrasında bu çizgi ağırlığını yazıya vererek daha da erişilmez bir seviyeye çıktığı görülmektedir. Osmanlı “hat (güzel yazı)” sanatının şaheserleri, figürsüz resim olarak değerlendirilebilir Plastik değerlerin olmadığı düşünüldüğünde eksik kalması doğal olacaktır. İnsan, mutlak gerçeği Tanrıda görmeye başlayınca, çevresi ve tabiat, geçici bir hayal halini alarak gerçekliğini, inandırıcılığını kaybeder hale geldiği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, insanın ve özellikle sanatçının üzerindeki baskı ve kurallar, iş üretme aşamasında problemleri bir sonucu ortaya çıkarmaktadır. Kendi öznel yaklaşımını yapıtlarına aktarabildiğinde, yeterli teknik deneyimi ile bütünleştiğinde, sanat etkinliği ortaya çıkabilmektedir. Üsluplaşma, sanatçının kendini, tekrarlar içinde sınırlandırması, tekrarlara düşmesi ile olduğu bilinmektedir. İnsanın geçmişe dayanan kökleri, kendi kimliğini bulmaya dayalı becerisinde tek başına yeterli olamadığı görülmektedir. Bireyi kendi egemenliğine alan din yaklaşımı, düşünmeyi ve bağımsız olmayı engelleyen yönetim biçimleri, insan hak ve özgürlüklerin insanın elinden alınması, zor ekonomik koşullar, sanatçının tek başına varlığını ortaya koyamamasına neden olmaktadır.

Tarih içinde ortak anlayıştan öznel olana doğru gelişen sanat, bireyin düşünsel özgürlüğünün bir ürünüdür. Sanatçının nesnede aradığı öz, aslında kendi özünü arayan, kendini arayan kişidir de diyebiliriz. Arayışları onun kendisi ile bulduğu nokta olabilir, kendine yabancılaştığı bir noktaya da gelmiş olduğu görülür. Sanatçı doğaya tutunurken, kendi biçimini yaratabilmek için, çok sevdiği doğayı kendi içinde yok edebilir, ortaya çıkan yapıtı, doğadan kaynaklansa bile ona benzerliğini kaybetmiş olabilir. Sanat evrenselliğini, bireyin özgürlüğünde bulur. Her sanat yapıtı bir dışavurumdur. Böylece,

yaratıcısının olduğu kadar izleyicilerinin dili olur. İzleyicinin kendinden bir parça bulduğu söylenebilir eserde. Sanatçı, ancak kendi öznel yaklaşımını yapıtına aktarabilme yetkinliğine sahip olduğunda, izleyici ile bir bağ kurabilmekte olduğü görölmektedir.

Sanatsal eylemin dünya tarihi ve düşünce tarihi ile değışim ve gelişim gösterdiğü görölmektedir. İnsanın avlanmasından başlayıp binlerce yıla yayılan evrelerinde yeni bir çağ ve önemli tarihi gelişmeler ile kendine yön bulduğu görölmektedir. Yaşadığımız çağda gelişimine tanık olduğumuz teknoloji, insanın ilgi alanlarının değışmesindeki etkiyi, bu çağın insanında açıkça göstermektedir. Resim, grafik gibi özellikle sanatın görsel alanlarında toplumun değışen olaylarıyla sanat ve Sanatçı'nın konularının değıştiğı görölmektedir. Teknoloji ile oluşun görsel okumalar aracılığı ile bireyin sanal bir bakış içine girdiğı görölr. Kendi dünyasında insan, gerçek ve gerçek olmayan iki algı arasında ikilem içinde olduğü görölmektedir. Dijital dünyanın insanı ve zamanı içine alan paradoksu hızla devam etmektedir. İnsanın makineleşmesindeki durumu bu çağda dijitalleşme olarak önümüze yeniden çıkmaktadır. Sanatçının yeni konularında, insan algısı dijital platformun bir parçasında, varlık haline dönüşümü sorgulanacak hale gelmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

Sanatçının estetik dayanak noktalarından öncelikli olanının, sezgi kavramıdır. Türk resim tarihinde figür resmi ve portre sanatının gelişmesinin evrelerini incelendiğinde, sanatçıda bu sezgisel kavrayışın olması gerekliliği kaçınılmaz olacaktır. Sanatçının kendi öznel duyumları, kişisel deneyimleri, aldığı eğitim, yaşadığı toplum, ve tarihi olaylar, beraberinde oluşturduğu, bilgi birikimi onun ifade penceresini oluşturmakta olduğu görülmektedir. Sanatçı bir karakterin, bu eylemi gerçekleştirmesinde birinci koşul, kendi hür iradesini kullanabilme hakkının olmasıdır. Yaşadığı ülke coğrafyasındaki, yasal hak ve özgürlükler, üretme özgürlüğü ile birleştiğinde bir değer haline geldiği anlaşılmaktadır. Batı sanatındaki gerçekçi portre anlayışının çağlar boyunca arayışını sürdürürken Türk resminin kısa tarihinde sanatta gerçeklik algısının görülmediği söylenebilir. Batıda yüzyıllarca devam eden figüratif resim ve portre sanatı oluşumunu, Türk resim tarihi ile kıyaslanamayacak uzun bir zamana yayılmış olduğu bilinmektedir. Batı dünyasının aydınlanma çağı ile başlayan kendini sorgulayan toplumsal ve bireysel perspektifi bütün alanlarda somut gerçeklik olgusuna dayanan durumdadır.

Türk resmindeki öznel yaklaşımların başlaması geleneksel çizgiden ayrılabilme, Cumhuriyet yönetimine geçildiğinde ilk örnekleri görülmektedir. Tanzimat dönemine kadar, Osmanlı İmparatorluğu' unda Türk resim sanatı, hat, minyatür sanatı gibi, şematik üslupta, süsleme sanatlarına yakın bir şekilde devam etmektedir. Türk resim tarihinde çağdaş olabilecek Sanat'ın başlangıç noktası sayılan dönüm noktası; Yurtdışına eğitim için giden ressamın yurda döndükten sonra gruplar halinde çalışmalarına yönelmeleriyle gerçekleşmiştir. Batılı anlamda resim çalışmaları, izlenimci ressamlar ve diğer akımların yurda taşınmış olması ile Çağdaş Türk resim sanatının temelleri atılmaktadır.

Osmanlı döneminin sona ermesi ile dünya ülkelerine karşı mücadele veren Türkiye Cumhuriyeti, Dünyanın gelişmiş ülkelerinin arasında olabilme, kendi kimliğini yenileştirme yolunda Batının gelişmiş yönlerini model almaktan kaçınmayarak, yenilenme sürecini başlattığı görülmektedir. Sanat eserlerindeki üsluplarından, Batı ile yaşadığı kültürel etkileşim içinde oldukları görülür. Sanatçının üretimini kendi köklerinden uzaklaşarak gerçekleştirmesi söz konusu olduğunda, kendi kültürünü yansıtabilme imkânı

sınırlı kalır. Özgünlüğünü Yakalayabilmesi o denli zor olacaktır. Dünya tarihindeki olaylar, teknolojik gelişmeler, savaşlar, icatlar, devrimler bireyler üzerinde düşünsel ve ruhsal etkilere yol açmaktadır. Sanatçı bu değişim içinde daima yaşananlara, yapıtlarında ayna tutmaktadır. Çağdaş tüm yenilenme ve değişimlere uyum açısından yaklaşan sanatçı kimlikteki bireyler, toplumda öncü rolü üstlenmişlerdir.

Türk resminin 19. Yüzyıldaki gelişmesine, Sanay-i Nefise'nin 1883'te eğitime başlamasına kadar askeri okullarda yetişen sanatçılar, portre ve figür resimlerinden çok peyzajlar, saray resimleri ve deniz resimleri üzerinde yoğunlaştıkları görülür. Bu ressamların akademik kuralların dışında, harita ressamlığı tarzında yapıtlar ürettikleri bilinmektedir. Batı ülkelerinde resim öğrenimine gönderilen ressamların eserlerinde kendi kültürleri ve yeni bilgileri birleştiren bir yaklaşımı olduğu gözlemlenmektedir. Sanayi-i Nefise eğitiminin 1908 Meşrutiyet hareketi sonrası ulusal bir kimlik oluşumunda asker ressamlar bir geçiş dönemi yaşamışlardır. Yeni oluşumlarda batının endüstrileşmeye dayalı gelişme sürecindeki oluşumları, sanat akımlarında kendini gösterir. Ülkelerin kendi iç yapılarında karşılaştıkları sorunlar, sanatçılar aracılığı ile eserlerine aktarılmaktadır. Türk Resim Sanatçıları, kendi ülke sorunlarına gösterdikleri duyarlılıkları özgürleşen ifade güçleri eşliğinde yeni öznellik anlayışı ile eserlerde kendini göstermeye başlamaktadır.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Türk resim tarihindeki gelişmeler tek yönlü olmaktan çıkmaktadır. Resimsel üslup ve teknikler sadece sanat eğitimi alanında kalmayarak her alanda yaygınlaşır. Sanatçılar bireysel iç dünyalarını resim diline aktarabilecek atmosferler yakalamaya başlar. Sanatsal davranışlar ve bireysel üslup değerlerinin kazanıldığı, kişisel yorum haklarını serbestçe kullanma özgürlüğü sanatçıyı daha modern bir sanat algısına götürmüştür. Cumhuriyetin erken evrelerindeki sorunlara bakıldığında ulaşılmak istenen plastik sanat hareketlerinde, figür, portre ve Oto portre alanı öncelikli olarak yerini almaktadır. Geleneksel şematik tasvirlerin yerini alan betimlemeler Türk resim tarihinde, Çağdaş Sanat'ın gelişmesinin önünü açar. Bu başlangıç evresi Türk resim tarihinin hazırlık süresi olarak görülmektedir.

Sanat eseri bir meta veya fabrikasyon ürün değil, sınırları bozan özel bir nesne olduğu bilinir. İnsani bir duyarlılık ya da ifade olarak bakıldığında, sanat eserinin sıradan olamayacağı sonucuna ulaşılmaktadır. Sanatçı'nın topluma dayandığı, yaşadığı toplumdan beslendiği bilinmektedir. Toplum ile derin bir bağ içinde oluşu ve sanat eseri oluşumu bakımından, biçim üretme isteğine bağlı olması, sanatçıyı üretmeye yönelttiği görülür. Sanatçı sezgisel olarak da sanat tarihindeki evrelerle bir bağ içindedir. Sanatçının eserleri, dönem içinde bir temsil etme niteliği taşıyor olsa dahi sanatını sürdürmekte olduğu görülmektedir.

Cumhuriyet yönetimi temelinde, din ve gelenek arasındaki ikilemli durumu gidermeyi, çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Eşit haklara sahip bir toplum bilinci yaratmak olarak anlaşılabilir "Halkçılık" ilkesi, Türk kimliğinin oluşumunda önemli yer tutmaktadır. Cumhuriyet'le birlikte sanat ve kültür politikaları öncelikli hedeflerden biri olmuştur. Türk kimliğinin inşası açısından Sanat'ın gücüne duyulan inanç ve ihtiyaç, farklı sanat görüşlerini de gündeme getirdiği görülür.

Modern ve Çağdaş olabilmenin, ilerleme ve gelişmişlik düzeyi ile gerçekleştiği bilinmektedir. Bu nedenle Cumhuriyet Türkiye'de sadece bir devlet biçimi değil, aynı zamanda bir modernleşme süreci başlatır. Yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti ve onun Cumhuriyet projesi, devlet biçimi değişikliği olması yanında, toplumsal ve kültürel uygarlık yönünde yol alma, çağdaşlaşma amacını taşır. Bu bakımdan Cumhuriyet ideolojisi ile Sanatsal olayların artması, galeri ve müzelerin açılması, sanat okullarının çoğaltılması, kültür politikalarını uygulanması ile desteklenmesi sanatın ve sanatçının değerini artırır. II. Dünya Savaşından sonra, 1950'lerde Türkiye'de demokratikleşmeye doğru atılan adımlar, dünyaya açılmayı hedefleyen uygulamalar sonucunda; Türk Resmi Çağdaş Dünya Sanatı ile paralellikte bir sürece girdiği söylenebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Alaybeyi, E. (2018). Çağdaş Türk Resim Sanatında Milli Değerler Bağlamında Figüratif Betimlemeler. Yüksek Lisans Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mardin.
- Ankara Resim ve Heykel Müzesi. Ömer Adil. Erişim Tarihi: (06.03.2023. 21.36). Erişim Adresi: <https://arhm.ktb.gov.tr/Artists/Detail/2193/omer-adil-1868-1928>
- Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi (2012) Kültür ve Turizm Bakanlığı. Ankara (Yaman, Z . s.63,92,112, 132,179 Gurallar, N, s,11)
- Atalay, M. C. (2012). *Türk Minyatür Sanatının Tasarım Ögelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması*. Akdeniz Sanat Dergisi, 5 (10). Atatürk Ansiklopedisi. Erişim Tarihi: (06.03.2023- 20.35). Erişim Adresi: <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ibrahim-calli-1882-1960/>
- Artam Global Art& Design, Sayı 56. Ocak- Şubat 2020 Antik Dekor, Sayı;49.s.58,83
- Aslanapa, O. (1986). Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi. *Erdem Dergisi*, 2(6), 851-866.
- Başkan, S. "Bazı Atatürk Resimlerinden Örneklerle Cumhuriyet Resminde Figür". *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 21 (2005): 1045-1069.
- Berger, J. (2019). *Portreler*. Metis 3.basım İstanbul 169, s.30-34
- Berk, N. Özsezgin, (1983) *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara s. 55,79,106
- Berkli, Y. (2010). Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri/Uighur Painting Style Features. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(45), 155-166.
- Bizkevelci, M. G. (2017). Hattat İsmail Hakkı Altunbezer Hayatı, Sanatı ve Eserleri. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Conti, F. (1982). *Rönesans Sanatını Tanıyalım*, (1.baskı). İnkılap Ve Aka Kitabevi: İstanbul s.40-58

- Çakır, Y. (2017). 20. yüzyılın İlk Yarısında Türk Resminde Manzara ve Nazmi Ziya Güran. Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Çalıköğü, L. (2001). 'İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu', İstanbul.
- Çoban, R. Ş. (2013). Mimari Görselleştirme Pratiğine Eleştirel Bir Yaklaşım. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Çoruhlu, Y. (2000). *Erken Devirde Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, Birinci Basım, İstanbul s.259-261
- Çöteliöğü, A. (2009). *İstanbul'un 100 Ressamı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.
- Demirbulak, A. (2007). Çağdaş Türk Resminde Otoportreler. Yayınlanmış Doktora Tezi Beta Basım A.Ş. İstanbul s.14-111
- Demirsar, V. B. (1989). '*Osman Hamdi Tablolarında Gerçeklikle İlişkileri*', Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. s.13-14, 16-17
- Edhem E. (2010) . Osman Hamdi Bey Sözlüğü. İkinci Basım, İstanbul.
- Elibal, G. (1973) *Atatürk ve Resim-Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
- Erden, O. (2012). *Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmemiz Gereken Her şey*. İstanbul: Doğan Burada Dergi Yayıncılık. Birinci Basım.
- Erkal, O. (2013). Resim Sanatında Portre. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Eskişehir.
- Ersoy, A. (2002). '*Sanat Kavramlarına Giriş*', İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Eroğü, Ö. (2015). '*Türkiye'de Resim Sanatı*', İstanbul: Tekne Yayınları. s.90-93
- Giray, K. (1995). '*Türk Ressamları 5*', İstanbul: Yapı kredi Yayınları. s .85-97,
- Giray, K. (1997). '*Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*', Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Giray, K. (2008). *Ziraat Bankası Kol*. T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Genel Müdürlüğü.
- Gombrich, Ernst, H. (2020). ‘*Sanatın Öyküsü*’ (Çev. Erol Erduran), (İkinci Cep Boy Basım). İstanbul: Remzi Yayıncılık. s.39-49, 54-66,
- Gören, Ahmet. K. (2001) *Avni Lifij*. Yapı Kredi Yayınları
- Gözütok, S. (2019). *Resim Sanatında Fotoğraf-Portre Resim İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güvemli, Z. (1987). ‘*Resim Sanatı ve Türk Resmi*’, Ak Yayınları.
- İncirkuş, B. (2020). Portre Resimlerinin Yapılma Amaçları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (65), 34-49.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2022). ‘*İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları*’, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. s.10,11,29
- Keskin, C. (2014). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Toplumsallıktan Bireyselliğe Geçiş Süreci. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 181, 87-101
- Korkmaz, Ekici, F.D. (2012). Fayyum Portreleri. *Sanat Dergisi*, 22, 59-68.
- Librairie de Péra Müzayede- Auction. İstanbul s.28,36,54,108
- Liman, (2017). İstanbul Modern Müze Sergi Katalog 28 Ocak-4 Haziran İstanbul s.48
- Naef, S. (2018). *İslam’da “Tasvir Sorunu “Var mı?”* (Çev. Can Belge), İstanbul: Ayrıntı Yayınları. s.15,29-40,54
- Özsezgin, K. (1982). ‘*Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*’, İstanbul: Tigla Basımevi.
- Özsezgin, K. (1994). ‘*Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*’, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.81-150
- Özsezgin, K (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*.

- Papila, A. (2012). Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluşturduğu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1), 151-16
- Pelvanoğlu, B. (2007). *Türk Resim Sanatında bir Dönüm Noktası*. Yapı kredi Yayınları, İstanbul s.160-165
- Sağlam, M. (2004). *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Kol*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.
- Sütçü, S. (2017). *Türk Resminde Devlet Adamlarının Portreleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Şerifoğlu Faruk, Ö. (2019). *'Sanat Yazıları Avni Lifij'*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi s.58-63
- Tansuğ, S. (1983). *'Karşıtı Aramak Sanat Tarihi Yazıları'*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. s. 21,22
- Tansuğ, S. (1993). *'Türk Resminde Yeni Dönem'*, İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 5-10
- Tansuğ, S. (1997). *'Çağdaş Türk Sanatında Temel Yaklaşımlar'*, Ankara: Bilgi Yayınevi. s.130-133
- Thalasso, A. (2008). *Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları*, İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Tonguç, A (2019). Geleneğin Yenilenmesi: Minyatür, Bakış ve Farklı Görme Rejimleri Bağlamında "Fatih Portreleri" Çözümlemesi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD)*, 5(9), 193-216.
- Turani, A. (1977). *'Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı'*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2010). *'Dünya Sanat Tarihi'* 4. basım Remzi Kitabevi. İstanbul s.26-32, 90-94, 96-100, 77-82.
- Turgut Cebeci, N. (2020)"Mühendishâne-İberrî-İhümâyûn Mezunu Bir Ressam: Hüsnü Yusuf Bey". *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* s. 47-67.

Uysal, E. (2015). Temel Tasarım Dersine İlişkin Öğrenci Görüşleri. *Yedi Dergisi*, (14), 51-65.

Varlık Şentürk, L. (2012). '*Analitik Resim Çözümlenmeleri*' Ayrıntı Yayıncılık. İstanbul. s.17-26

Yazıcı, B. (2016). Şeref Akdik Yaşamı ve Sanatı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.

