

**T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ
RESİM - İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

74356

1914 ÇALLI KUŞAĞINDA PORTRÉ SANATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güven AKTAŞ

BURSA 1999

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM BAKANLIĞI
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**

**T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ
RESİM - İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

1914 ÇALLI KUŞAĞINDA PORTRÉ SANATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güven AKTAŞ

DANIŞMAN: Yard. Doç. Dr. Funda BERKSOY

BURSA 1999

İÇİNDEKİLER

	GİRİŞ	1-4
1.	1914 ÖNCESİ TÜRK PORTRE SANATI	5-19
2.	1914 (ÇALLI) KUŞAĞI	20-21
2.1.	Çallı Kuşağı' nın Yetiştirme Koşulları	22-28
2.2.	1914 Kuşağı İçinde Yer Alan Portre Sanatçıları.....	28-29
2.2.1.	İbrahim Çallı	29-34
2.2.1.1.	Üslubu	34-36
2.2.1.2.	Portreleri	36-39
2.2.2.	Feyhaman Duran	40-44
2.2.2.1.	Üslubu	44-47
2.2.2.2.	Portreleri	47-49
2.2.3.	Hüseyin Avni Lifij	49-50
2.2.3.1.	Üslubu	51-52
2.2.3.2.	Portreleri	52-53
2.2.4.	Namık İsmail	31-55
2.2.4.1.	Üslubu	55-58
2.2.4.2.	Portreleri	58-59
	SONUÇ	60-62
	RESİMLER	
	RESİM LİSTESİ	
	KAYNAKLAR	

GİRİŞ

Türk portre sanatının 16. yüzyılda Nakkaş Osman tarafından başlatılan ve 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar süren şemailname veya silsilename adını alan kitapların sayfalarında padişah portreleri şeklinde başladığı söylenebilir. Batı estetiğine uygun yağlıboya tuval resminin Türk sanatına girmesi Fatih Sultan Mehmet dönemine rastlar. İstanbul' un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmet' in daveti üzerine İstanbul' a gelen Venedikli sanatçı Gentile Bellini' nin 1481 yılında yaptığı sanılan Fatih Portresi (52 x 70 cm.) Türk resminde bu türün ilk örneği sayılabilir (1).

Fatih' in ölümünden sonra tahta çıkan II. Bayezıt döneminde portre çalışan ressamın faaliyetleriyle ilgili bilgilere henüz rastlanmamıştır. Daha sonra Kanuni Sultan Süleyman döneminde Hollanda' lı Pieter Coeck ve Flensburg' lu Melchior Lorich İstanbul' a gelerek padişahın gravür portrelerini yaparlar. Sultan Süleyman ve II. Selim döneminde ayrıca portre çalışmaları Nigâri tarafından da sürdürülür. Padişah portrelerinin kitap sayfaları arasına girerek albüm haline gelmesi III. Murat dönemine rastlar. Bu dönemden sonra padişah portreciliği, silsilename veya şemailname denilen eserlerde devam edecektir. III. Ahmet döneminin nakkaşı Levnî' nin, 22 padişah portresinden oluşan silsilenamesi bu türün ustalıkla yapılmış son örneklerinden biridir. Yine 18. yüzyıl sanatçılarından portre ressamı Refail eserlerinde tempera ve yağlıboya tekniğini kullanmıştır. Osmanlı padişahları içinde, portresi en çok yapılan padişah III. Selim olmuştur. Bu dönemin ünlü sanatçısı Kapıdağlı Konstantin' in oluşturduğu stil birçok esere ve sanatçıya örnek olmuştur. Sultan II. Mahmut dönemi ilk defa Avrupa' ya eğitim için öğrenci gönderilen bir dönemdir; ayrıca devlet dairelerine padişah portrelerinin asılmasıyla resmin kitap sayfaları ve saray dışına çıkışı yine bu döneme rastlamaktadır. II. Mahmut' tan sonra tahta geçen Sultan Abdülmecit döneminde ressam Pavlovrona ve İngiliz Sir David Wilkie saraya davet edilerek sultanın portrelerini yapmışlardır.

(1) - Londra National Gallery Nr. 3099' da bulunan bu eser için bkz.

J. Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH. Stuttgart, 1985, s.128-129.

Son dönem Osmanlı padişahlarından Sultan Aziz' in saltanat yıllarında Chelebowski, Fransız ressam Berton, Rus ressam Aivasovsky ve Guillemet İstanbul' a gelerek çalışmalar yapmışlardır. Aynı dönemde Seyyid Bey ve Ahmed Ali Bey' in resim eğitimi için yurt dışına gönderildiği görülür. Türkiye' de ise resim eğitimi 1793 yılında Topçu Okulu' nun kurulması ve programına resim derslerinin konmasıyla başlar. Ardından 1847' de Harbiye Mektebi' nde, daha sonraları da 1851' de kurulan Mekteb-i Fünun-u İdadî' lerde resim dersleri vardır. 1864' te Menş-i Muallimin Sınıfı ve 1873 yılında da Darüşşafaka Lisesi kurularak buralarda da resim eğitimi verilmeye başlanır.

İstanbul' da resim sanatı ile ilgili bu gelişmeler yaşanırken batılıların “Orientalist” dedikleri Osman Hamdi Bey, Fransa' da Gérôme ve Boulanger atölyelerinde resim çalışıyordu. Bu arada Avrupa' da David' in klasik dünya görüşünü paylaşan öğrencisi Ingres ile romantiklerin başı Delacroix arasında büyük bir sanatsal kavga yaşanıyordu. 1855 yılında Paris' te Courbet öncülüğünde realizm akımı başlamıştı. Bu akımın savunucuları doğadan başka hiç kimsenin öğrencisi olmak istemiyorlardı. İngiltere' de ise Ön Rafaellocular Kardeşlik Derneği ortaya çıkmıştı ve bunların içinde en yeteneklileri Rosetti idi.

Fransa' da sanat açısından III. devrim 1874 yılında Monet tarafından başlatıldı; bu harekete Monet' nin bir tablosunun adı olan “İmpression” dan yola çıkılarak İmpressionism adı verildi. Camille Pissaro, Claude Monet, Auguste Renoir ve Alfred Sisley gibi sanatçıları birleştiren izlenimcilik sayesinde ressamlar paletlerindeki koyu renkleri atıp, güneş ışığının yedi rengiyle eserler yapmaya başlamışlardır. Artık gölgeler kahverengi, siyah ve koyu grilerden; aydınlık kısımlar ise toprak rengiyle karışık beyazlardan meydana gelmemekteydi. İzlenimci tablolar parlak ve canlı renklerle izleyenlerin gözlerini kamaştırıyordu, renkler gölgeden açığa doğru sürülüyor, tek kaynaktan gelen ışık türü terkediliyordu. Resimlerde karanlık olan kısımlar gölgeyle

değil, kontrast renklerin koyu tonlarıyla yapıliyordu. İzlenimci ressamalar gelip geçen anın resmini yapmaya çalışıyorlardı, serbest fırça vuruşlarıyla konturları bilinçli olarak yumuşatıp tablolarını adeta bitmemiş görünümüne sokuyorlardı (2). Empresyonistlerin akademisyenlerle olan bu mücadele yıllarında Osman Hamdi Bey İstanbul' dadır ve 1881 yılında Arkeoloji Müzesi müdürü görevine atanır. Daha sonra 1882 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi' nin müdürlüğüne getirilir.

1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi' nin açılmasıyla İstanbul' da resim sergilerinde artış görülmektedir. 1885 yılından itibaren bu okul ğrencilerinin her yıl dzenlediğ geleneksel resim sergileri de açılmaya başlar.

1908 yılında Osman Hamdi Bey' in çabalarıyla açılan, yurtdışına resim öğrenimi için ğrenci gönderme sınavını kazanan İbrahim allı ve Ruhi Arel Paris' e eğitime gönderildiler. Daha sonraları yine açılan sınavlarla veya çeşitli yollarla Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Avni Lifij ve Feyhaman Duran gibi sanatlar da Paris' e gittiler. Yurtdışına giden bu ğrenciler Academie Julian ve Ecole National des Beaux Arts' a devam ederek sanat görüşlerini geliştirdiler. Daha sonraları Birinci Dünya Savaşının çıkmasıyla birlikte Türkiye' ye dönerler.

Bu çalışmanın amacı Türk resmine peyzaj dışında figürü, ldoğayı, o güne kadar kimsenin yapmaya cesaret edemediğ ıplağ yerleştiren ve araştırmamızın konusu olan her türlü portre çalışmalarını, kendilerine has üsluplarıyla yorumlayarak eserler ortaya koyan 1914 allı Kuşağı sanatlarının yetiştikleri ortamları, üsluplarını ve ağdaş Türk resim sanatının öncüleri olan bu kişilerin portre çalışmalarını anlatabilmektir. Birinci bölümde padişah portreciliğ türünde başlayıp ve batılılaşma hareketlerinin artmasıyla Avrupa' ya gönderilen veya da Avrupa' dan getirtilen sanatların katkılarıyla Türk

(2) - Nurullah Berk - Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne ağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, cilt 2 Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981, s. 9-10.

resim sanatının, özellikle de portre sanatının geçirdiği evreler, padişahların kendi dönemlerindeki resim sanatına ve sanatçılara yaklaşımları ile Türk resim sanatının gelişmesi için gösterdikleri çabalar incelenmektedir.

Batılılaşma hareketlerinin başlamasıyla birlikte sanatçılar yavaş yavaş doğaya açılırlar ve peyzajlar yapmaya başlarlar. 1914 yılına kadar yapılan resimler salt doğanın kopyasından başka birşey değildi ve sanatçılar eserlerine bir yorum getirmekten sanki kaçınmışlardı. Bu yaklaşım, izlenimciliğin 20. yüzyılın başlarında Avrupa' da gittikçe yaygın hale gelip akademikleşmiş izlenimcilik olarak adlandırılabilir bir tutuma bürünmesiyle, Çallı Kuşağı sanatçılarının yapıtlarına aksederek bu sanatçıların Türk resmine yepyeni bir görünüm kazandırmasıyla sona erecekti (3). Dolayısıyla çalışmanın ikinci bölümü Çallı Kuşağı sanatçılarının ayrıntılı irdelenmesine ayrılmıştır.

Çalışma, Çallı Kuşağı sanatçılarının Türk resmine ve portre sanatına getirdiği yenilikler anlatılarak sonuçlandırılmıştır.

(3) - a. g. e., s. 12.

1. 1914 ÖNCESİ TÜRK PORTRE SANATI

19. yüzyıla gelinceye kadar minyatür sanatında örnekler vermiş olan Türk Resim Sanatı bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren batılı anlamda gelişmeye başlamıştır. Bu gelişmeler daha çok Osmanlı padişahlarının, atalarının ve hanedanlarının geçmişine duyduğu saygı ve ilgi dolayısıyla padişah portreciliği konusunda yoğunlaşmıştır. "16. yüzyılda Nakkaş Osman önderliğinde başlayan şemailname biçimindeki padişah portreciliği, 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar kitap sayfalarında sürdürülmüştür. Ancak bu dönemden sonra, batılılaşma hareketine paralel olarak resim sanatında anlayış ve teknik malzeme değişimi görülmüş, tuval resmine geçiş ise padişah portreleriyle benimsenmiştir " (4).

Batı estetiğine uygun yağlıboya tuval resminin Osmanlı sarayına girişi ve ilk portre örnekleri Fatih Sultan Mehmet dönemine raslamaktadır (1451-1481). Fatih İstanbul' u fethettikten sonra Avrupa' dan bazı ünlü isimleri ülkesine davet ederek kendi portrelerini ve portre madalyonlarını hazırlatmıştır. Bu sanatçılardan Costanzo da Ferrara 1478 yılında İstanbul' a gelerek Fatih' in bir madalyonunu hazırlamıştır. Ayrıca Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesindeki bir albümde (no. H.2153, 145 a) bulunan Fatih portresinin bu madalyona benzerliği dolayısıyla Costanzo' ya atfedilmektedir (5). Yine bu dönemde İstanbul' a gelen İtalyan sanatçılardan bir diğeri de Gentile Bellini' dir. Gentile Bellini (1479-1480) yılları arasında sarayda çalışmalar yapmıştır. Londra National Gallery' de bulunan Fatih portresini Bellini' nin yaptığı bilinmektedir (resim 1).

Fatih Sultan Mehmet, bir taraftan yabancı sanatçıları yurda davet ederek bunların resim yapmalarına olanak sağlarken, bir taraftanda Türk sanatçıları destekleyerek onların portre konusunda çalışmalarını yönlendirmiştir. Saray ressamlarından Sinan Bey'in Venedikli ressam Mastori Pavli' den ders aldığı

(4)- Gül İrepoğlu, "Kitaptan Tuvale Padişah Portreciliği ", *Antik ve Dekor*, sayı 38, 1997, s. 82-88.

(5) F. Çağman-Z. Tanındı, *Padişah Portreleri*, Yapı Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden, İstanbul, 1984, s. 3.

bilinmektedir. Sinan Bey' in öğrencisi olan Bursa' lı Şiblîzade Ahmet Çelebi' nin de portre yapımında başarılı bir sanatçı olduğu bilinir. "Sinan Bey tarafından yapıldığı kabul edilen Fatih' i bağdaş kurmuş otururken tasvir eden portre, saray albümlerinden birinde yer alır (no. H. 2153, 10 a). Portrenin veriliş biçimi daha sonra bu dalda çalışan Osmanlı sanatçılarına örnek olmuştur" (6). Fatih' ten sonra tahta çıkan II. Bayezıt döneminde (1481-1512) portre konusunda önemli sayılabilecek örneklerle rastlanmamaktadır.

Batı Estetiğine uygun portre sanatı 16. yüzyılın başlarında da devam etmiştir. Hollanda' lı sanatçılardan Pieter Coeck ve Flensburg' lu Melchior Lorich Kanuni Sultan Süleyman' ın padişahlığı döneminde (1520-1566) İstanbul' a gelerek padişahın gravür portrelerini yapmışlardır. Portre sanatı Sultan Süleyman ve oğlu Sultan II. Selim döneminde (1566-1574) Nigâri takma adını kullanan Haydar Reis tarafından devam ettirilir. Nigâri tarafından yapılan Barbaros, Kanuni Sultan Süleyman ve Sultan II. Selim' in portreleri geleneksel resim kurallarına bağlı kalmasına rağmen batılı anlamda portreciliğe de örnek teşkil etmektedir (7).

" 16. yüzyılın ikinci yarısında, Sultan III. Murat' ın saltanat yıllarında (1574-1595) padişah portreleri ilk defa kitap sayfaları arasına girerek bir albüm niteliği kazanmıştır. Şehname yazarı Seyyit Lokman' ın yazdığı Kıyafet el-İnsaniye fi Şemail el-Osmaniye adlı eserdeki 12 padişah portresi, gerçeğe uygun olması amacıyla uzun araştırmalar sonucunda yapılmıştır" (8). Bundan sonra padişah portreciliği Sultan III. Murat döneminden itibaren silsilename veya şemailname adı verilen eserlerde veya albümler içinde tek sayfalara yapılarak devam etmiştir (9).

18. yüzyılda III. Ahmet döneminin (1703 - 1730) saray nakkaşı olan Levni 22 padişahın portrelerinden oluşan silsilename hazırlamıştır. Levni bu

(6)- F. Çağman - Z. Tanındı, a. g. e., s. 3-4.

(7)- a. g. e., s. 4.

(8)- Nurhan Atasoy, Nakkaş Osman' ın Padişah Portreleri Albümü, *Türkiyemiz*, sayı: 6 (6 şubat 1972), s. 2-14.

(9)- F. Çağman - Z. Tanındı, a. g. e., s. 5.

eserinde padişahları Nakkaş Osman' dan beri süregelen geleneksel oturuş biçimi olan bağdaş kurmuş veya diz çökmüş bir vaziyette resmetmiştir. 18. yüzyılda batılı anlamda eserler meydana getiren azınlık sanatçılarından Refail, önemli portre ressamlarından. İtalya' da yetişen bu sanatçı Sultan I. Mahmut, Sultan III. Osman ve Sultan III. Mustafa' nın portrelerini yapmıştır. Bu portreler silsilename de Levni' nin dizisinin sonuna eklenen ve döneminin yeni eğilim ve yeni sanat anlayışını ortaya koyan, sanatçının karakteristik resimleridir. Bu resimlerde padişahlar her türlü ayrıntıdan sıyrılmış mavi bir fon önünde ve altından yapılan tören tahtının üzerinde oturur vaziyette tasvir edilmişlerdir. Refail, doğal renkler ve renk geçişlerinin yanısıra resim tekniğine de yenilikler getirerek resimlerinde tempera ve yağlı boya tekniğini de kullanmıştır. "Artık portre kavramında söz konusu olan yalnızca "hükümdar imajını vermek,, değil, hükümdarı "bir kişilik olarak,, ele alıp yansıtmaktır. Burada sanatçının amacı, portre modeli olan kişiyi yansıtırken, onun dış görünüşüyle birlikte yüz ifadesini, hatta karakterini ve düşüncelerini verebilmek; modelin "öyküsünü,, anlatabilmektir. 18. yüzyılın başında Levnî ile başlayan bu bakış açısı Refail ile yerleşmiş ve giderek kitaptan tuvale geçmiştir" (10).

" III. Selim dönemi (1789 - 1807) padişah portreciliği için bir dönüm noktası olmuştur. III. Selim en çok portresi yapılan padişah olmuştur. Dönemin yabancı ressamlarından Kapıdağlı Konstantin' in Osmanlı resim sanatına en büyük katkısı Batı estetiğine uygun tuval üzerine yağlıboya padişah portreleridir. Hatta Konstantin' in oluşturduğu stil 19. yüzyıl boyunca bir çok esere örnek olmuştur" (11). Kapıdağlı Konstantin padişahları yarım boy ve madalyonlar içinde resmetmiş daha sonra bu madalyonlar büyük bir hayat ağacı (soy ağacı) üzerine yerleştirilmiştir. Resmi bir ders olarak okul programına ilk defa aldırılan III. Selim, yine bir Türk sanatçısına kendi portresini yaptırmıştır. Bu sanatçı aslen Trabzon' lu olan Hattat Mustafa Rakım Efendi' dir. Mustafa Rakım Efendi Şehzade Mahmud' a yazı dersleri vermiş daha sonra Sikke-i Hümayun

(10)- Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 83

(11)- Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Figür Sorununun Evreleri*, Sanat Çevresi, sayı 190-191, s. 12.

Ressamlığı görevinde bulunmuştur (12).

Sultan II. Mahmut dönemi (1808 - 1839), Avrupa' ya ilk kez teknik öğrenim görmek üzere öğrenci gönderildiği bir dönemdir. Bunlardan bazıları resim öğrenimi de görmüşlerdir. Sultan II. Mahmut Batılı hükümdarların tablolarını resmi dairelere asmalarını örnek alarak kendisi de resmini yaptırarak devlet dairelerine astıran ilk padişah oldu. Bu yeniliği yeniçeri ocağının kapatılmasından hemen sonra yaptı. Böylece gericilerin “gâvur padişah,, dediği II. Mahmut, resmi kitaptan ve saraydan dışarı çıkartıp topluma mal etme yolunda önemli bir adım atmış oldu.

Sultan Abdülmecit döneminde (1839 - 1861) Batı' nın Türkiye' nin sanat hayatına etkisi diğer dönemlere göre daha fazla oldu. Sultan yabancı dil bilir, sanata özellikle de resim sanatına çok meraklıydı ve kendiside iyi resim yapardı. O dönemden ele geçen bir fotoğrafta Sultan, babasını at üstünde resmederken görülmektedir (13). Abdülmecit döneminde de Avrupa' dan birtakım ressamların Türkiye' ye geldikleri görülür. Batılı resamlardan Pavlovrna ve İngiliz ressam Sir David Wilkie saraya davet edilerek sultanın resimlerini yapmışlardır. Bu sanatçılardan Pavlovrna' nın sultanı Eyüp' te kılıç alayında gösteren bir suluboya çalışması bulunmaktadır. Yine Sultan Abdülmecit, Kripçiyos adlı Prusya' lı bir ressama tablosunu yaptırtarak Viyana' daki Türk elçiliğine asılmak üzere gönderen ilk padişaktır. Böylece padişahın resminin Avrupalı' lara tanıtılmasına çalışılmıştır.

Son dönem Osmanlı padişahlarından Sultan Aziz' de (1861 - 1876) Batılı sanatçılardan Stanislaw Chelebowski' yi İstanbul' a getirterek emrinde dokuz yıl çalıştırmıştır. Chelebowski Türk tarihinin askeri zaferlerine ait birçok tablo da yapmıştır. Kendisi de ressam olan Sultan Aziz, Chelebowski' nin bir çok eskizini düzeltmiştir. Bu arada Fransız ressam Berton, Rus ressam Aivasovsky ve A. Guillemet'

(12)- Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, No 109, İstanbul, 1971, s. 23.

(13) - Nurullah Berk - Adnan Turani, a. g. e., s. 17.

te saraya davet edilerek çalışmalara başlamışlardır. Sultan Aziz bir yandan da resim konusunda yetiştirmeleri için Osmanlı sanatçıları yurt dışına göndertmiştir (14). Yurt dışına giden bu sanatçılardan birincisi Süleyman Seyyid Bey diğeri ise davranışlarından dolayı Şeker Ahmet Paşa lakabıyla anılacak olan Ahmed Ali Bey'dir. Sultan Aziz daha sonraları Ahmed Ali Bey'i Mekteb-i Sanayi ve Darülfünun'da açtığı sergilerden sonra yaver olarak yanına almıştır (15).

Kendisi de babası Abdülaziz gibi resim yapan Şehzade Abdülmecit ise Osmanlı Ressamlar Cemiyeti dergisinin çıkmasına ön ayak olmuştur. Daha sonraları ressamların 1917'de Şişli'de inşa edilen atölyede toplanıp savaş resimleri yapmalarına destek olmuş; bu resimler sergilenmek üzere Viyana'ya gönderilmiştir (16).

Abdülmecit Efendi'nin tablolarında seçtiği konular genellikle oryantalist türdendir. Portre çalışmalarında genellikle saray mensupları, yakın dostları olan aydınlar ve düşünürler görülmektedir. Bunlar arasında Mustafa Kemal, Enver Paşa, Abdülhak Hamit, Halil Edhem, Pierre Loti, Liszt, Claude Farrer gibi tarihe mal olmuş kişilerin portreleri de bulunmaktadır. Ayrıca Abdülmecit Efendi'nin portre çalışmaları içinde eşinin, kızı Dürrüşehvar ve oğlu Ömer Faruk'un portreleri de bulunmaktadır (17).

Yurdumuzda resim eğitiminin başlangıç tarihi olarak, Mühendishane-i Berri Hümayun'un (Topçu Okulu) ders programlarına resim dersinin konduğu 1793 tarihi akla gelmektedir. III. Selim bu okulda Usul-ü Tersim (Perspektif) dersini koymakla Türk resminin batılı anlamda gelişmesinin ilk ilerici adımlarını atmış oluyordu. Gerçi bu okulda okutulan resim dersi, resmin sanat yönüne değil, daha çok topçu, istihkâm ve haritacılık gibi dallarda yardımcı olmak üzere teknik bilgileri vermeyi amaçlıyordu. 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla öğrenci sayısı 100'e çıkarıldı ve resim derslerine daha çok önem verilmeye başlandı. 1835 yılında da

(14) - F. Çağman - Z. Tanındı, a. g. e., s. 6-7.

(15) - Mustafa Cezar, a. g. e., s. 96.

(16) - Nurullah Berk - Adnan Turani a. g. e., s. 18.

(17) - Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonunda ki yapıtlarıyla Halife Abdülmecit Efendi", Osman Hamdi Bey ve Dönemi, sempozyum, 17-18 Aralık 1992, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, s.83-97.

Topçu Okulu' na devam eden öğrenciler arasından teknik öğrenim amacıyla Avrupa' ya gönderilen öğrencilerden bazılarının resim öğrenimi görme olanağı sağlandı. Aynı yıl Mekteb-i Fünun-u Harbiyye' nin programına da resim dersleri konuldu.

1847 yılında Selim Satı Paşa' nın Harbiye Mektebi Nazırlığına getirilmesinden sonra bu okulda da resim dersleri uygulanmaya başladı ve bu ders için Chirans adlı bir İspanyol ressam getirtildi. 1851 de Hüseyin Rıfat Paşa' nın Mektep Nazırlığı döneminde, Harpokulları için öğrenci yetiştiren, Mekteb-i Fünun-u İdadi' ler kurularak burada da resim dersleri programa alındı. Yine bu yıl özel ve resmi Türk okullarında resim dersleri yapılması kabul edildi (18).

1864 yılından itibaren Harbiye Mektebi' ni başarıyla bitiren öğrencilerin devam ederek öğretmen olacakları, üniversite düzeyinde eğitim veren " Menşei Muallimin Sınıfı" adıyla bir okul kuruldu. Bu okulun resim bölümünde dersler uygulamalı ve teorik olarak verilmekteydi. 1873 yılında Darüşşafaka Lisesi kurularak burada da resim öğrenimi verilmeye başladı. Bu okuldan da bir çok sanatçı yetişti. Bunlardan adları bilinenler; Şefik, Vidinli Osman Nuri, Kasımpaşalı Hilmi, Ahmet Ragıp, Salih Molla Aşkî, Necip, Fatihli Mustafa, Giritli Hüseyin, Lofçalı Ahmet gibi çoğu posta, telgraf ve gümrük kurumlarında çalışan ve resim yapmaktan vazgeçen kişilerdi (19).

Resim sanatımızın 19. yüzyıldaki ikinci aşaması olarak kabul edilen Sultan Abdülaziz döneminde yurtdışında resim öğrenimi gören kişiler arasında Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi başarılı eserler vermeye başlamışlardı (20).

" Türk resminde empresyonist hamle başlayıncaya kadar, 19. yüzyıl ressamlarının eserlerindeki ortak görüntülerin mevcudiyeti meselesi bir yana, bunlar arsında diğerlerinden daha öne geçen ve kişiliklerini kabul ettiren bir

(18) - Gül İrepoğlu, *Feyhaman*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul, 1986, s. 16.

(19) - a. g. e., s.18.

(20) - Mustafa Cezar, a. g. e., s. 304.

kaç sanatçı özellikle dikkati çekerler ki, bunlar Şeker Ahmed Paşa, Hüseyin Zekâî Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi' dir. Türk klasikleri diye de nitelenebilen Şeker Ahmed Paşa, Hüseyin Zekâî Paşa, Süleyman Seyyid ve bunlara nazaran daha akademik kaçan Osman Hamdi 19. yüzyıldaki Türk resminin gelişim zinciri üzerinde ön planda göze çarpan büyük halkalardır" (21). Osman Hamdi Bey, 1856 yılında hukuk öğrenimi için Paris'e gönderilmişti, fakat resme karşı olan meyili dolayısıyla Jean-Leon Gérôme ve Gustave Boulanger atelyelerinde resim çalıştı. Bu ressamlardan aynı zamanda heykeltıraş ve gravürcü olan Gérôme Osman Hamdi Bey' i çok etkileyecekti. Fransa' nın resim çevrelerinde de çok tutulan bu ressamlardan Boulanger, Doğuya ve Antik Çağlara, Gérôme ise Doğu' ya ilgi duyuyor ve buralarla ilgili resimler yapıyordu. Doğu' yu inceleme ve merak ediş 18. yüzyılda başlamış, 19. yüzyılda ise gittikçe daha yaygın hale gelmişti. Arkeoloji biliminin ilerlemesi ressamların da ilgisini çekmiş ve çeşitli antik eserler ele geçirmek için Osmanlı topraklarına akın etmeye başlamışlardı; kendi ülkelerinde bulamadıkları atmosferleri İstanbul' da ve Afrika' da arıyorlardı. Doğu' nun yaşam tarzı, giysileri, evleri Batı' lı sanatçılar için çok ilginçti. Orientalisme diye adlandırılan bu akımın gerisinde hem klasisizm hem de romantizm vardı Böylece hem arkeolog hem de müzeci olan Osman Hamdi' nin, neden hocası Gérôme' ın etkisinde kaldığı anlaşılmış oluyor. Osman Hamdi Paris' te iken, Avrupa' daki sanat yaşamı bir çok yeniliklerle doluydu, hatta ihtilal sayılabilecek sanatsal hareketler yaşanıyor (22). Avrupa' daki sanat hayatındaki en dramatik gelişmeler Paris' te yaşandı. 19. yüzyılın ilk yarısının en tutucu ressamı, Jacque-Louis David' in öğrencisi olan Jean-Auguste Dominique Ingres' dir (1780-1867). Ingres, David' in klasik dünya görüşünü paylaşıyor ve onu savunuyordu. Doğadan çalışırken kesin belirginliğin ortaya konulması gerektiğini söyler; doğaçlamaktan ve düzensizlikten hiç hoşlanmazdı.

(21) - a. g. e., s.304.

(22) - a. g. e., s.308.

İngres' e karşı olanlar ise romantiklerin başı olan, Eugène Delacroix' yı (1798-1863) savunuyorlardı. Delacroix, akademik kuralları kabul etmeyen, ilgileri geniş ve değişken bir sanatçıydı.

Delacroix "Yunanlı' ların ve Romalı' ların durmadan çağrıştırılmasına doğru çizime ve klasik heykellerin sabırlı taklidine verilen aşırı öneme katlanamıyordu. Resimde, rengin çizimden, hayalgücünün ise bilgidен daha önemli olduğunu ileri sürüyordu. İngres ve okulu, Büyük Tarz' ı işleyip Poussin ve Raffaello' ya hayran kalırken; Delacroix, Venedikli sanatçıları ve Rubens' i yeğyelerek sanat erbablarını şaşkınlığa uğratıyordu. Akademinin sanatçılara resmettirmek istediği bilgece konulardan usanmıştı. Arap dünyasının parlak renklerini ve süslerini incelemek üzere Kuzey Afrika' ya gitti" (23).

Bir grup sanatçı da, Constable' ın öğretisini izlemek ve doğayı bir başka gözle görmek için 1848 devrimi sırasında Fransa' nın Barbison kasabasında bir araya geldiler. Bu sanatçılardan François Millet (1814-1875) bu öğretiyi manzaralardan figürlere geçerek genişletti. Köy yaşamlarından sahneleri, tarlada çalışan kadın ve erkekleri gerçekte olduğu gibi resmetmek istedi. Bu akımın gerçekten adını koyan kişi Gustave Courbet (1819-1877)' dir. 1855 yılında Paris' te bir barakada açtığı ilk kişisel sergisine Le réalisme (gerçekçilik) adını verdi. Gerçekçilik, sanatta yeni bir devrimin başlangıcı oldu. Courbet, doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istemiyordu ve en iyi öğretmenin doğa olduğunu savunuyordu (24).

Bu arada bir grup İngiliz ressamıda yine, resmi sanatın gösterişine ve tantanasına karşı duydukları nefretten dolayı bir başka tarafa yöneldiler. Bu sanatçılar, sanatın neden böyle tehlikeli bir çıkmaza girdiği konusunda düşündüler. Akademililerin Büyük Tarz dediği Raffaello geleneği ile sanatın yanlış bir dönemece girdiği; sanatın Raffaello ile bozulduğu ve inanç çağına

(23) - E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1976, s. 399.

(24) - a. g. e., s. 402.

dönme görevinin kendilerine düştüğü konusunda birleşerek Ön Raffaello-Kardeşlik Derneği' ni kurdular. Bunların içinde en yetenekli üyeleri de Dante Gabriele Rossetti' ydi (1828-1882) (25).

Fransa' da sanatta birinci devrim Delacroix ile, ikinci devrim Courbet tarafından, üçüncü devrim ise Courbet' nin öğretisini ciddiye alarak yola çıkan Edouard Manet (1832-1883) tarafından başlatıldı. Bu sanatçılar klasik resimsel alışkanlıklara ve geleneksel sanatın doğayı olduğu gibi resmetme yöntemine karşıydılar ve bunu yanlış buluyorlardı. "Ressamlar, modellerine ışığın pencereden girdiği atelyelerinde poz verdirtiyorlar, hacim ve cisimsellik izlenimi vermek için de ışıktan gölgeye ağır geçişi kullanıyorlardı. Akademi öğrencileri ta başından, tablolarını, bu ışık gölge oyununa oturtacak biçimde eğitilmişlerdi. Önce antik heykellerin alçıdan kopyalarından esinlenerek çizim yapıyorlar; taslaklarını, değişik yoğunluktaki gölgelemelerle oylumluyorlardı. Halk, bu yolla betimlenmiş şeyleri görmeye o denli alışmıştı ki, açık havada gölge ile ışık arasındaki geçiş derecelenmesinin yakalanamayacağını bile unutmuştu. Güneş ışığında çatışkılar çok kesindir. Atelyenin yapay havasından dışarı çıkarılan nesneler, antik yapıtların alçı kopyaları gibi üç boyutlu ve oylumlu gözükmezler. Aydınlanan yerleri, atelyedekinden daha çok parlar. Işık, çevredeki nesnelerden yansıyarak gölgedeki bölümlerin rengini etkilediğinden, gölgeler bile artık tek düze bir gri veya siyah değildir. Eğer nesnelerin Akademi kurallarına göre nasıl görünmeleri gerektiği önyargısına değil de, kendimizi gözlerimize bırakırsak, heyecanlandırıcı bulgular yaparız" (26).

Manet ve arkadaşlarının sanata bu tür yaklaşımları, tutucu sanatçılar tarafından çok sert bir şekilde eleştirildi, hatta Manet' nin eserleri geleneksel Salon sergilerine kabul edilmedi.

Manet' nin bu anlayışına, Le Havre' dan Claude Monet (1840-1926) adlı

(25) - a. g. e., s. 404.

(26) - a. g. e., s. 405.

genç bir ressam, arkadaşlarını atelyeleri terkedip doğaya yönelmeleri konusunda ikna ederek destek verdi. Bu sanatçı ışığın gün boyu değişimlerini izlemek için bir kayığı atelye haline getirmişti. "Monet' nin her doğa resmi yerinde bitirilmelidir düşüncesi, yalnızca alışkanlıkların alt üst oluşuna ve rahatlıklardan vazgeçişe yol açmamış, aynı zamanda yeni teknikleri de götürmüştür. Doğa veya başka deyişle motif, bulut güneşi yavaş yavaş örttükçe veya rüzgar bir su yansımasını dalgalandırdıkça sürekli değişir. Örnekse bir görünümü yakalamak isteyen ressamın, ne renkleri karıştırıp uyumlaştırmaya, ne de eski ustaların yaptığı gibi kahverengi bir yüzeye tabakalar halinde sürmeye vakti olabilir. Bunun için renkleri; ayrıntıları ve tüm' ün etkisini düşünmeden, hızlı vuruşlarla tuvale tespit etmesi gerekir" (27). Empresyonistler bir araya gelerek 1874 yılında bir fotoğrafçının atölyesinde sergi düzenlediler. Bu sergiyi gezen eleştirmenler özellikle Monet' nin bir limanın sabah sisleri arasındaki görünümünü yansıtan "Impression" adlı tablosunun adını gülünç bularak ve ağır eleştiriler yönelterek bu sanatçılara izlenimciler adını verdiler.

Avrupa' da empresyonistlerin, akademisyenlere karşı verdiği bu sanatsal mücadele yıllarında Osman Hamdi artık Paris' te değil, Türkiye' de yabancılarla ilişkilerin en çok sürdürüldüğü bir görevde bulunuyordu. O zamanki müze müdürü olan Dethier' in ölümüyle 11 eylül 1881 yılında Osman Hamdi Bey müze müdürü olarak göreve başladı. Bu göreve gelir gelmez arkeolojik kazılara da önem vererek müzedeki tarihi değer taşıyan eserlerin sayısının da artmasına yardımcı oldu. Osman Hamdi' ye göre müzeler, bir memleketin kültür birikimini gözler önüne serer, müzelerin mükemmelliği ise o devletin gelişme derecesini gösterir (28). Osman Hamdi Bey, müze müdürlüğüne tayininden tam 118 gün sonra 2 ocak 1882' de ressam, süslemeci ve mimar yetiştirmek üzere planlanan Sanayi-i Nefise Mektebi' nin kuruluş kararı ile birlikte bu okulun müdürlüğüne atandı (29).

(27) - a. g. e., s. 410.

(28) - Mustafa Cezar, a. g. e., s. 211.

(29) - a. g. e., s. 444.

Batılılarca oriyentalist ressam olarak kabul edilen ve bu yüzden eserlerine ayrı bir ilgi gösterilen Osman Hamdi bu önemli görevlerinin yanı sıra resim çalışmalarına devam ediyor; yaptığı figürlü kompozisyonlarında İslam Doğu yerine İslam - Türk Doğu temasını işliyordu. Sanatçının figürlü büyük kompozisyonları meydana getirmesinde Paris' te iken ders aldığı hocası Gérôme' ın etkisinde kaldığı söylenebilir. Osman Hamdi Bey Batılı anlamda Türk resmine insan figürlü kompozisyonları sokan ilk sanatçılardan birisidir.

Batılı oriyentalist ressamalar Doğu' yu resmederken, Doğu' nun sefalet, gerilik ve fakirliğini veya kendileri için ilginç olan yönlerini işlerken; Osman Hamdi bilhassa Doğu' nun türbelerinin, camilerinin güzelliğini ve muhteşemliğini gözler önüne sermeye çalışırdı. Onun bu tablolarında muhakkak birkaç insan figürü bulunmaktadır.

"Osman Hamdi Bey' in bazı tablolarında, seyircinin dikkatinin insanların kıyafetine, biraz da tavır ve hareketlerine çekilmek istendiği sezilir. Fakat asıl onun üzerinde durduğu ve dikkatleri çekmek istediği şey mimari elemanlar ve özellikle mimariye ait veya onunla ilgili ve onu tamamlayıcı dekorasyondur. Bunun için adeta bir minyatür ressamı gibi en ince teferruatı göstermeye çalışır. Bunları sabırla işler. Hem de tam bir doğruluk ve mükemmeliyet içinde hakiki durumlarıyla belirmelerine dikkat eder. Böylece cami veya türbenin yazıları, çinileri, kalem işi süslemeleri, rahleler ve bunlardaki sedef kakmalar, şamdanlar, mumlar, kandiller, halılar ve bunlardaki dekorasyon bir renk cümbüşü içinde bütün güzellikleriyle gözler önüne serilir. Eğer tabloda bir cami veya bir türbe önü ele alınmamışsa, aynı sabırlı işçilikle dekorasyonu gösterme endişesi eşyalar ile insanların kıyafetleri üzerinde toplanır" (30).

Osman Hamdi, cami veya türbe resimlerinde kullandığı figürleri Batılı kıyafetler içinde değil de dini bir kıyafet veya yaşadığı çağdan daha eski bir

kıyafet içinde resmetmeye özen göstermiştir hatta bazı kıyafetlerde Suriye ve Irak yörelerinin Arap unsurları göze çarpmaktadır.

Osman Hamdi Bey aynı zamanda iyi bir portre ressamıdır ve çok sayıda portre çalışmıştır. Portrelerini yaptığı kişiler çoğunlukla kendi ailesine mensuptular. Bunların içinde karısı (resim 2), Kızları (resim 3), oğulları (resim 4), yeğenleri (resim 5) ve torunları (resim 6) başta geliyordu. Bunların yanı sıra çamaşırcı kadın Despina (resim 7), Balıkçı İsmail Ağa (resim 8) gibi bazı hoşuna giden tipleri de tuvallerine aktarmıştır. Meşrutiyet hareketinin kendisini duygulandırmasından dolayı hareketin kahramanı olan Enver Paşa' nın da bir portresini yapmıştır (resim 9).

Osman Hamdi Bey bir kısım tablolarını yaparken fotoğraftan da faydalanmıştır. Hamdi Bey resimlerinde kullanmak üzere çeşitli kıyafetlere bürünerek kendi fotoğraflarını çekirmiştir. Tablolarındaki türbedar, hoca, derviş gibi kişiler aslında Osman Hamdi' nin ta kendisidir. Hatta bazı tablolarında iki üç tane kendisi bulunmaktadır. Çok figürlü resimlerinde kendi yüzüne dokunmayarak, çeşitli kıyafetler içinde değişik pozlar vermiştir. Fotoğrafları tablolarına aktarırken karelerle büyütme yöntemine baş vurmuştur. Osman Hamdi Bey kompozisyondaki ustalığı sayesinde fotoğrafı çekilen kişiyi tablosuna öylesine yerleştirir ki bunlar fotoğraflıktan çıkar ve yağlıboya tablo haline dönüşür (31).

Osman Hamdi Bey' in kurucusu olduğu ve yabancı hocalarla eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi' nin kuralcılığına tepkiler yok değildi. Tepki gösterenler; içlerinde Halil Paşa' nın da bulunduğu, Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Zekâî Paşa gibi askeri okul geleneğine mensup 3. kuşak asker ressamlardı. Bu ressamlar Sanayi-i Nefise atölyelerinin kasvetli ve loş atmosferi yerine gün ışığını ve açık havayı tercih ediyorlardı. Bunun temelinde de renkçi anlayışları

(31) - a. g. e., s. 310.

yatıyordu. Bu sanatçılar içinde Türk usulü izlenimciliğin öncüsü olarak kabul edilen Halil Paşa, izlenimcilik akımının desen ihmaline ise çok büyük tepki göstermekteydi. Özellikle Monet' ye eleştirileri çok sertti. Monet' nin desen bilmediğini ve her şeyi renkle göstermeye çalıştığını söylüyordu. Modern sanat gelişmelerinden ise hiç hoşlanmıyordu. Paris' te Gérôme ve Curtois' dan resim eğitimi alan Halil Paşa Batı resim tarzında ustalaşmış bir sanatçı olmasına karşın kendi yerel ekolüne bağlılığını da bırakmıyordu. Çok sayıdaki çıplak etüdları onun aldığı akademik eğitiminin disiplinini yansıtmaktadır.

"...portre ve figür resimlerinde de büyük bir kabiliyet gösteren Halil Paşa, bilhassa denizin ve havanın ışık ve akislerini çok iyi ifade eden ve Impressionism' e kayan realist bir ışık ressamı idi" (32). Adnan Turani ise Halil Paşa' yı "...aldığı eğitime paralel olarak izlenimci olmayan bir portre ile yer yer kimi izlenimci etkileri de yansıtan bir peyzaj resminin sınırları içinde kalmış..." (33) dediği yazısında onu portre ressamı olarak da nitelemiştir.

1889 tarihli "Madam X" adlı tablosu (resim 10), Osman Hamdi Bey' in karısını model olarak kullandığı "Mimozalı Kadın" isimli meşhur portresiyle teknik açıdan aynı düzeyde görülmektedir. "Madam X portresinin pembe, turuncu, bej, pastel tonlarıyla bezenmiş hünerlerine fazlasıyla dikkat çekilmiştir. Fakat bu resimde devinimli etek drapesiyle üstte bedeni saran giysinin düz ve devinimsiz detayları arasındaki ilintiye pek dikkat edilmemiştir. Çehrenin fondaki kontrast yardımıyla elde ettiği duru beyazlığın, hotoz ve boyundaki pembemsi renkte çiçek motifleri yardımıyla vurgulanmış olduğuna da değinilmemiştir. Saçlar ve dik yakalı buluzun bu pembemsi renkle ilintisinin, altta draperi hareketine de eşlik eden hafifçe kavuşturulmuş ellerin pembemsi eldiven rengiyle bağlantısı da dile getirilmemiştir. Tek bir tabloda ibaret olmadığı, diğer bazı versiyonlarının da olduğu anlaşılan bu kadın portresindeki

(32)- Sezer Tansuğ, *Halil Paşa*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 32.

(33)- a. g. e., s. 34.

ustalığın Roger Fantin Latour düzeyinde olduğu bile söylenir, çizgi ritmi, renk ahengi ve desen sağlamlığı gibi genel geçer standartlara da bağlandığı görülür" (34).

Halil Paşa' nın yeniden İstanbul' da yaşadığı dönemlerde figüre yönelmesi, 1894 tarihli "Kanepeye Uzanmış Kadın" kompozisyonuyla tekrar belirir (resim 11). "...kanepeye uzanmış pembe giysili bir kadın figürü ise, zıt devinim motifleriyle bile dinginliğin kırılmadığı bir yerel ortam atmosferini yansıtır. Detaylara özel bir önem verildiği, kumaş kıvrımları ile dokularının, sürahi ve bardak objelerindeki pırıltıların özellikle belirlendiği bu resimde, kadının başını eline dayamış olarak yatışı bile herhangi bir sensualiteden uzak kalındığını gösterir. Sanatçının çıplak figür deneyimlerini bile ustaca gizlediği bu uzanmış kadın figürü, gene de giysi ve detayların altında tüm beden yapısının kavranabildiği büyük ustalıklar içerir. Halil Paşa uzanmış kadın figüründe bordürlü saydam tül kuşağın ardından mavi kanepe döşemesinin görüldüğü bir detayla dikkatin beden üzerinde yoğunlaşmamasını sağlayan bir trük de kullanmıştır. Fakat ilginç bir başka detay, kanepe arkasındaki duvarda açılmış bir yelpaze ile dekoratif çerçeveli bir raf üzerindeki sürahi motifinin, kapalı ve açık form ilişkilerine ilgi çekici bir rol vermesidir. Ancak bu resimde düzen mantığını belirleyen, yatay ve dik şemalarla çapraz şemaların ritmik bir alışveriş içinde toparlanmış olmasıdır ki, bu son derece dingin kompozisyona çekici bir devinim fantezisi sağlamaktadır" (35).

Halil Paşa' nın desen çalışmalarındaki yüz detaylarına fotoğrafik bir titizlikle önem vermesinin nedeni resimde fotoğraftan faydalanmaya duyduğu tepki yatmaktadır. Sanatçı portre çalışmalarında ifadeci değerlere bağlı kalmakla birlikte, kendi deneyimlerini portresi yapılan kişinin kişisel özellikleri içinde eritmiştir (36).

(34) - a. g. e., s. 38.

(35)- a. g. e.,s .38.

(36)- a. g. e., s.39.

"..sanatçının kişisel ve insancıl ilişkilerinin söz konusu olduğu ortamlara uyum sağladığı örnekler, diğer kadın portreleri ve bazı dostlarına ait olduğu anlaşılan portre çalışmalarında da görülür. Bu türden bir portrecilikte , desen çalışmalarındaki çehrelerde bile dikkatimizi çeken bir özellik, yorumun konusunu oluşturan çehreyi haşin bir tavırla irdelemekten kaçınılması, koşullara uygun bir yorum yönteminin araştırılmasıdır. Portre resminin temelinde dramatik bir duyuş ögesinin bulunduğu ve sanatçının bu temaya bir yorum getirmekte kendini özgür kıldığına bakılırsa, böyle bir yaklaşım Halil Paşa için sadece kendi portresi için geçerlidir (resim 12) ve sanatçı, mizacındaki kararlılık ve iç dünyasının dramatik gizleri konusunda bizlere ancak kendi çehresiyle yanıt vermektedir" (37).

Halil Paşa kendi kuşağı içerisinde özel bir kişiliğe sahiptir. Sağlam desenli ve parlak renklerle yaptığı izlenimci tarzdaki tablolarına baktığımızda kendi kuşağı içindeki Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâî Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey gibi akademik gerçekçiliğe yakın sanatçılardan hemen ayrıldığı görülmektedir. Birinci Dünya Savaşı' nın çıkmasıyla yurda dönen 1914 Kuşağı' nın Türkiye' ye getirdiği sanat anlayışına en yakın sanatçı olan Halil Paşa, kendi kuşağı ile Çallı Kuşağı' na bir geçiş oluşturmaktadır (38).

1910 lu yıllarda renk karışımlarına ve bunların uygulama tarzlarına ve sanatçıların gün ışığına karşı duyarlılıkları, bir noktada Avrupa izlenimciliğinin bu sanatçılar tarafından da dikkatle takip edildiğinin bir belirtisidir. Özellikle 1914 Kuşağının yurda dönüşlerinden sonra peyzajlar ve natüremortların yanında figüratif ve çıplak resimlerde büyük bir artış görülmüştür.

(37) - a. g. e., s. 40.

(38) - Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 20.

2. 1914 (ÇALLI) KUŞAĞI

Çoğu Sanayi-i Nefise Mektebi' nden yetişen bu kuşak sanatçıları, Meşrutiyetin ilanı olan 1908 ile 1914 yılları arasında Avrupa' nın çeşitli kentlerinde resim eğitimi almış kişilerden oluşuyordu. Bunlardan İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve Ruhi Arel Paris' te Cormon' un, Avni Lifij Jean Paul Laurens' in, Feyhaman Duran hem Laurens' in hem de Cormon' un, Namık İsmail ise Cormon' dan başka ünlü Alman sanatçılardan Max Lieberman ve Lovis Corinth' in atölyelerinde resim çalışmışlardı.

1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte bu sanatçılar Türkiye' ye dönmeye başladılar ve resim sanatımıza yeni bir dönem kazandırdılar. Türk resim tarihinde bu kuşak 1914 kuşağı, Türk izlenimcileri veya Çallı kuşağı gibi adlar altında anılırlar. "1914 kuşağı olarak bilinmeleri ilk etkinliklerinin bu yılda başlamış olması, Çallı kuşağı olarak adlandırılmaları ise bu sanatçının bohem ve kaygısız yaşam biçiminden ötürü kazandığı yaygın ün nedeniyle bu kuşağı simgeler bir hale gelmesindendir" (39).

Bu kuşak sanatçılarının Türk resim tarihine girmeleriyle, "Osman Hamdi ve Halil Paşa dışında hiç bir Türk ressamının yaşanmadığı figür ve portre türleri doğmuştu. Ressam, çıplak kadını da sokmuştu resim sanatımıza ve cesaretin en büyüğü, belki de birçok seyirciyi şaşırtan, utandıran buydu. Ressam, topluluğun da tanığı oluyordu artık. Saray sahneleri, yemiş, çiçek natürmortları, eski sokak ve mezarlıklar, park ve bahçeler gibi dondurulmuş konulara sırt çeviriyordu. Bundan böyle ilgisini çeken, yaşayan insanların, kadın ve erkeklerin yüzleri olacaktı. Toplumun keder ve sevinçleri, tüknenmez bir konu-tema kaynağı olan İstanbul' un binbir görünümü plastik sanatımıza girmişti. Seyircinin dikkatini çeken başlıca değişim, kuşkusuz, yeni ressamların tekniği olmuştu. Tabiatın küçük ayrıntılarına önem vermiyor, gevşek, biçimleri

(39)- Kemal İskender, *Gergedan*, Eylül 1988, No. 19, s. 16.

toplucu saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin pırıltılarını, akislerini yansıtan renkler uyguluyorlardı. İncecik samur fırçalarla çalışan eskilerin aksine, boyaları, geniş fırçalarının sinirli vuruşlarıyla tuvale sürüyorlardı. Paletleri kara, koyu karışımlardan temizlenmişti" (40).



(40)- Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet Devri Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 25.

2.1. Çallı kuşağının yetiştirme koşulları

Türk resim sanatı Batı anlayış ve tekniğine uygun olarak 19. yüzyılın ortalarından itibaren gelişmeye ve 1914 yılından itibaren de yepyeni bir niteliğe bürünüp, çağdaş eğilimlere doğru giden bir yol izlemeye başlar. Bu çağdaş gelişmede 1914 Çallı Kuşağı' nın önemli katkısı vardır. Dolayısıyla Türk resim sanatına Türk usulü izlenimciliği getiren bu kuşağın döneminin sanat etkinlikleri ve onların yetiştirme koşulları da incelenmelidir.

Türkiye' ye, Batı' nın bilgi ve tekniğinin girmesi için padişah II. Mahmut' un iradeleriyle, 1829 yılında Hüseyin Rıfkı, Ahmed, Abdüllatif ve Edhem adlı gençlerden oluşan ilk öğrenci grubu, askerlik alanındaki yenilikleri, gelişmeleri yerinde görüp öğrenmeleri ve dönüşlerinde de bunları uygulamaları için Fransa' ya gönderilir. 1835 yılında da Mühendishane-i Berri Hümayun' dan 2 subay ve 10 öğrenci Avrupa' ya gönderilir. Subaylar istihkâm yarbayı Bekir Bey (Mühendishane Nazırı Bekir Paşa), Alay Emni Emin Bey, öğrenciler ise İbrahim (ünlü ressam Ferik İbrahim Paşa), Derviş (Darülfünun' un ilk profesörlerinden kimyager Derviş Paşa), Tahir (cebir, astronomi ve mihaniğe ait eserler vermiş olan Küçük Tahir Paşa), Enis, Yusuf, Süleyman, Mahmud, Ahmed, Arif ve Halil adlı gençlerdi (41).

Batı tarzında resim yapan ünlü ressamlardan Ferik İbrahim Paşa' (1815-1889), önce Mühendishane-i Berri-i Humâyun' da öğrenim görmüş, 1835 yılında da İngiltere' ye eğitime gönderilmiştir. Yurtdışından döndükten sonra Sultan Abdülmecit' e de ders verdiği ve padişahın bir portresini yaptığı söylenmektedir. Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonunda İbrahim Paşa' nın, natüremortlar yaptığı belirtilmektedir (42).

(41)- Mustafa Cezar, a. g. e., s. 327.

(42)- a. g. e., s. 329

Mühendishane nazırı Bekir Paşa ressam olmamakla birlikte batılılaşma hareketinde resmin önemli bir yeri olduğunu kavradığından, başında bulunduğu öğretim kurumunda resim derslerine fazla yer verilmesi gerekliliğine inanıyordu. Mühendishanede gravür çalışmalarının da yapılması Bekir Paşa' nın önerileri ile olmuştur.

Yenilikçi bir padişah olan II. Mahmut, Müşir Ahmed Fevzi Paşa' yı bir askeri okul açmakla görevlendirdi. Ahmed Fevzi Paşa' da Selimiye Kışlasındaki bazı genç askerleri seçerek 1831 yılında Harbokulu' nun temelini teşkil eden Sıbyan bölüklerini kurdu. 1834 yılında Maçka Kışlası okul olarak düzenlendi Sıbyan bölükleri buraya taşınarak Mekteb-i Harbiye' nin açılışı resmileştirilmiş oldu. 1847 yılında Harbiye Mektebi Nazırı Selim Satı Paşa, ünlü İspanyol ressam Chirans' ı okulun resim öğretmenliğine atadı. Selim Satı Paşa, 1838 yılında Viyana' ya yedi kişiyi ve Fransa' ya da üç kişiyi Batı tarzında eğitim almak için gönderir.

1841 yılında Mektebi Harbiye müdürlüğüne Emin Paşa getirildi. Emin Paşa 1834 yılında Mühendishane mezunları arasında Londra' ya gönderilmişti. Paşa' nın döneminde Harp okulu Mekteb-i Fünun-u İdadiye ve Mekteb-i Ulum-u Harbiye diye iki kısma ayrıldı. Böylece Türkiye' de ilk defa Ortaöğretim kurumu ortaya çıkmaktaydı. İdadilerde resim dersi, ikinci sınıftan itibaren başlamaktaydı. Harpokulu'nda ki bu yeniliklerin yanında 1846 yılından itibaren Fransız uyruklu Mösyö Kes adlı birisi resim dersi vermek üzere görevlendirildi ve 1876 yılındaki ölümüne kadar burada resim öğretmenliği görevini yürüttü.

1868 yılında, Sultanahmet' te Midhat Paşa' nın yardımıyla zanaatkâr yetiştirilmesi için kurulan ve beş yıllık öğretim veren Mekteb-i Sanayi (sanat okulu)' nin ilk üç sınıfında resim dersleri okutulmaktaydı. 1874 yılından 1881 yılına kadar devam eden ve Galatasaray Sultanisi binasında öğrenim veren Turuk-u Maâbir Mektebi' nde de resim derslerinin verildiği bilinmektedir.

Öğrenim için yurtdışına gönderilen Türk öğrencilerinin hem bulundukları yere daha çabuk uyum sağlamaları, hem de bunları bir disiplin altında tutmak için 1860 yıllarında Paris' te sadece Türk öğrencilerine mahsus ve programlarında resim derslerine geniş yer verilen Mekteb-i Osmanî adıyla bir okul kuruldu. Bu okulda resim derslerini Rolroberns adlı bir Fransız veriyordu. 1861 yılında Paris' e eğitim için gönderilen öğrencilerden Seyyid Efendi (Ressam Süleyman Seyyid) Rolroberns' in öğrencilerindendir (43).

1873 yılında Şeker Ahmet Paşa, Çemberlitaş' taki sonradan Milli Eğitim Bakanlığı' na verilen Mülkiye Mektebi' nde ilk resim sergisini düzenledi. İkinci sergiyi ise 1 temmuz 1875 te yeni açılan Darülfünun (Üniversite) salonunda açtı. Bu sergiye Şeker Ahmet Paşa, Ahmed Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi ve Nuri Bey' lerinde bulunduğu 30 sanatçı katılmıştır.

1874 yılında padişahın yağlıboya bir portresini yapmak için İstanbul' a çağrılan ressam Guillemet, Beyoğlu Hammalbaş sokağında Desen ve Resim Akademisi adını taşıyan özel bir dersane açtı.

1880 yılının eylül ayında Tarabya' daki Rum Kız Okulu salonunda Elifba Kulübü ilk sergisini açtı. Bu sergide Osman Hamdi ve Prenses Nazlı Hanımın isimlerine rastlanmaktadır. Elifba Kulübü ikinci sergisini ise 8 nisan 1881 yılında Tepebaşı Belediye bahçesi içindeki köşkte açtı. Bu sergiye Osman Hamdi Bey, Ahmed Ali (Şeker Ahmet Paşa), Süleyman Seyyid, Rifat, Mahmut, Münir ve Rıza Bey katılmıştır. Yine bu yıllarda ressam Caruana kişisel bir sergi açıyor; İtalyan hükümeti ise Beyoğlu caddesinde Büyük Lüksemburg Otelі karşısındaki bir pasajda balmumu heykeller sergisini düzenliyordu.

İstanbul' un ünlü fotoğrafçılarından Abdullah Biraderler' in fotoğrafhanesinde de bazen fotoğraf ve yağlıboya sergilerine rastlanmaktaydı.

(43)- a. g. e., s. 360.

Sanayi-i Nefise Mektebi' nin 1883 yılında eğitime başlamasıyla İstanbul' da resim sergilerinin açılmasında artış görülmektedir. 1885 yılından itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin sene içinde yaptıkları işlerin sergilendiği yıllık sergiler düzenli olarak açılmaya başladı.

1900 yılında Şeker Ahmet Paşa, Pera Palas Salonunda içlerinde Fransa' da iken yaptığı resimlerinde bulunduğu bir kişisel sergi açtı. Bu sergisinden sonra Sanayi-i Nefise Mektebi jüri başkanlığına getirildi.

1901 yılında Beyoğlu' nda sanatçıların biraraya gelmesini sağlamak için “İstanbul' un İlk Salonu” adı verilen ve sanatçılar kulübü şeklinde bir yapıya sahip olan bir salon açıldı. Bu salon mensuplarının resim ve heykel sergileri, Fransız tüccar Bourdon' un Doğu Pasajı' nda bulunan konağında açıldı. Bu sergide Osman Hamdi Bey, Ahmed Ali Paşa, Halil Paşa ve Adil Bey' in yanı sıra yabancı ressamlarla Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından E. Oskan Efendi, Salvator Valeri, J. Warnia Zarzecki ve P. Bello' da bulunmaktaydı. 15 nisan 1902 yılında yine bu salon mensubu kişiler bir sergi daha açtılar. Bu sergiye yerli ve yabancı 36 sanatçı 325 eserle katıldı. Sergiye katılanların arasında 1901 sergisine katılanlardan başka Ahmed Rifat Bey, Ahmed Ziya Bey, Şevket (Dağ) Bey, Halit Naci Bey, Kâmil Bey, Mesrur İzzet Bey gibi isimlerde rastlanmaktadır. 1901 ve 1902 sergisini düzenleyenler 1903 yılında da bir sergi düzenlediler. Açılan bu sergi bu Salon' un son sergisi oldu ; sergiden sonra Salon' un kapanmasıyla İstanbul' da 11 yıl boyunca Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin heryıl düzenlediği yıllık sergilerinin dışında hiçbir sanatsal faaliyete rastlanmamıştır. 1903 sergisine katılım azdı, 1902 sergisine katılan sanatçılardan 22 tanesi bu sergiye katılmamıştı. Sergi; resim, hakkaklık ve el işleri, mimarlık diye üç bölüme ayrılmış ve toplam 283 eser sergilenmişti (44).

(44)- a. g. e., s. 420-424.

II. Meşrutiyetin 1908 yılında ilan edilmesiyle İstanbul' da kültür ve sanat ortamı yeniden canlanmaya başladı. Türk Resim sanatının canlanması ise Osmanlı Ressamlar Cemiyeti' nin kurulmasıyla birlikte hızlandı.

"Bir cemiyet kurmayı ilk öneren Sanayi-i Nefise mezunu Ruhi oldu. Cemiyet başta Ruhi, Çallı İbrahim ve Sami olmak üzere, Şevket, Hikmet, Asaf, Agâh, Kâzım, Hüseyin, Haşim, Ahmet Ziya, Ahmet İzzet, Hoca Rıza, Muazzez, Mahmut, Mürver, İzzet Bey' lerden oluşan kurucu üyelerle Şehzadebaşı' nda bir binada açıldı; etkinliğin genişlemesi ve üyelerin çoğalmasıyla merkezini Cağaloğlu' nda Sait Bey konağına taşıdı. Sonradan katılan üyeler, Halil Paşa, Zekâî Paşa, Nazmi Ziya, Feyhaman, Avni Lifij, Murtaza, Mithat Rebiî, Rıfat, Diran, Tomas ve Müfide adlı ressamlardı" (45).

1908 yılında Osman Hamdi Bey' in çabalarıyla yurtdışına gönderilecek öğrenciler için resim sınavı açıldı. Açılan sınavı Sanayi-i Nefise Mektebi' nin o seneki mezunlarından İbrahim Çallı ve Ruhi Arel kazanarak Paris' e gönderildiler. Daha sonra aynı yıl Nazmi Ziya' da Paris' e gitti. 1909 yılında mezun olan Hikmet Onat' ta aynı sınavı kazanarak Paris' e gönderildi. Şehzade Abdülmecit Efendi de Osman Hamdi Bey' in önerisiyle Avni Lifij' i Paris' e gönderdi. Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu olmayan İbrahim Feyhaman ise yeteneğinin Abbas Halim Paşa tarafından takdir edilmesiyle onun tarafından 1910 yılında Paris' e gönderildi. Bu arada Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitiren Namık İsmail' de Paris' e gönderilme şansını yakaladı. Koca Mustafa Paşa Askeri Okulu'nda resim öğretmenliği yapan Sami Yetik ise Tevfik Paşa' nın, Serasker Mahmud Şevket Paşa' dan izin almasıyla kendi maaşıyla Paris' e gitti.

Paris' e gönderilen ve batılı anlamda Türk resmini yönlendirecek olan bu kuşak, bir yandan Academie Julian ve Ecole National des Beaux-Arts' a

(45)- Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 50.

devam ederek buralarda Fernard Cormon ve Jean-Paul Laurens gibi hocalardan akademik eğitim alıyor, bir yandan da Paris' in sanat dolu havasını benliklerinde hissederek yetişiyorlardı. Bu hocalardan aldıkları eğitimin üsluplarına yansımaları ve yorumlamaları ileride kendi alt başlıkları içinde incelenmektedir. Bu arada İstanbul' da resim sanatıyla ilgili güzel gelişmeler oluyordu. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, sanatı topluma sevdirmeye çabasına Osmanlı Ressamlar Gazetesini çıkararak büyük bir katkıda bulunuyordu; gazetenin içeriğinin tamamen güzel sanatlar olması ise hiç şüphesizki önemli bir yenilikti. Bu gazetenin yayınlanması kendisi de ressam olan ve sanata olan düşkünlüğüyle tanınan şehzade Abdülmecit Efendi' nin desteği ile mümkün olmuştur. Gazetede ağırlığın resim sanatı olmasına karşın, heykeltıraşlık, mimarlık, işlemecilik, hakkaklık, çini, maden işleri, müzik ve hat sanatı gibi güzel sanatların diğer dallarından da bahsedilmekteydi. Osmanlı Ressamlar Gazetesi, Balkan Harbi' nin çıkmasıyla 25 Mayıs 1913 te yayınına bir müddet ara verdi; 1 Mart 1914 te tekrar yayınlanmaya başladı fakat kısa bir süre sonra 1 Temmuz 1914 te son sayısını yayınlamakla kapandı.

Bu tarihlerde Paris' te eğitim gören Türk ressamaları, ilk zamanlarda Paris' in eğitim kurumlarındaki eğitime ayak uydurmakta zorlandılarsa da sonraları oradaki olanaklardan faydalanarak resim sanatının önemli kavramlarını kendi yetenek ve gözlemleriyle birleştirdiler. Eğitim kurumlarında ki resim dersleri akademik öğretilere dayalıydı ve akademisyen hocalar başka sanat akımlarını kabul etmiyorlardı. Türk ressamaları atölye dışındaki zamanlarını çevreyi dolaşarak, sergilere, müzelere giderek değerlendiriyorlardı ve resim sanatının, atölyelerde kendilerine gösterilenlerden çok farklı olduğunu farkına vardılar. Sonuçta çok sağlam bir resim bilgisi olarak empresyonist tarzda çalışmayı tercih ettiler. Daha sonra 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı' nın çıkmasıyla Türkiye' ye döndüler.

"O zamana kadar, genellikle fotoğraftan yararlanarak, ince bir işçilikle donanmış, ağırbaşlı renkleri ve durgun kompozisyonlarıyla neredeyse mistik havalı peyzaj ve natürmortlara; Hoca Ali Rıza' nın İstanbul' un pitoresk görünümlerini kendine özgü sağlam deseni ve yumuşak havasıyla yansıtan resimleri veya en fazla Halil Paşa' nın akademik gerçeklikten vazgeçmemekle birlikte taze ve şeffaf renklerle boyadığı tablolarına aşina olan İstanbul resim seyircisi, yepyeni bir teknik, yepyeni bir nefesle karşı karşıya gelecekti. Genç ressamların Avrupa' dan dönmeleri ve yeni bir duyuşla sanat etkinliklerine başlamalarıyla, henüz ancak ayakta durabilen Türk resmi, artık yeni ve çağdaş yolunda yürümeye başlayacaktı. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ruhi, Avni Lifij, Sami Yetik' ten oluşan yeni anlayışın öncüleri, doğu kültürünün birikimine sahip, ancak yaklaşık yüz yıldır da Batı kültürünün etkilerine açık bir toplumda genel anlamda evrensel sayılabilecek bir üslup çizgisini yerleştirirken, kendi köklerini ve İstanbul duyarlılığını da ihmal etmediler. Empresyonizmden farklı farklı etkilenmiş olan bu ressamlarla birlikte, resmin yalnızca nesneleri veya kişileri tuvalde görüntülemek değil, ona kişisel bir duyarlılık katmak olduğu sorunu ortaya çıktı. Bu yeni kavrayış, bir çıkış noktası işlevi görerek, giderek sonraki kuşaklar tarafından geliştirilecek; Türkiye' de çağdaş bir resim sanatı görüşü yerleşecek, benimsenecekti" (46).

2.2. 1914 Kuşağı İçinde Yer Alan Portre Sanatçıları

1914' te başlayan Birinci Dünya Savaşı' yla birlikte yurda dönmek zorunda kalan ve Türk resim tarihinde bir döneme adını veren İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Ruhi Arel ve Sami Yetik gibi sanatçılardan oluşan 1914 kuşağı beraberlerinde yepyeni görüşler, anlayışlar, teknikler ve üsluplar getirmişlerdi. Türk resim tarihinde türler çeşitlenmişti. Artık manzara ve natürmortların

(46)- Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 52.

yanında; tek figürlü ve çok figürlü resimler, benzetilmiş portreler, insan resimleri, nü çalışmalar ve çeşitli konuları içeren resimler görülmeye başlamıştı.

1914 kuşağı (Çallı Kuşağı) içinde yer alan sanatçıların tümünde portre ilgisi bulunmasına karşın; daha ağırlıklı olarak Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Namık İsmail ve Avni Lifij gibi sanatçılar bu konu üzerinde çalışmışlardır. Hatta bu sanatçılardan Feyhaman Duran Türk resminde portreye ağırlık veren ilk ressamlarımızdandır.

2.2.1. İbrahim Çallı

İbrahim Çallı 13 temmuz 1882 yılında o zamanlar İzmir' e bağlı olan Çal kasabasında dünyaya gelmiştir. İlk öğrenimini burada tamamlamış ve resimle ilk tanışması bir Rum kundura tamircisinin dükkanındaki Köroğlu - Ayvaz resimleriyle olmuştur. Bu resimlerden çok etkilenen ilkokul öğrencisi İbrahim, evlerinin beyaz badanalı duvarlarına kara kalemle gördüğü Köroğlu - Ayvaz resimlerini çizmeye başlar, bu davranışı evdekilerin tepkilerine neden olur. Ailesi resim yapmanın bilincinden uzak olduğu için onun bu hevesine karşı engelleyici bir tutum içine girerler. Resme karşı duyduğu ilgi kendisi gibi gittikçe büyümektedir. Rüstiye' yi Çal' da tamamlar, daha sonra da İzmir Mülki İdadisi' ni bitirir.

Ailesi İbrahim Çallı' nın yaşamını kazanacağı mesleğini merakla beklemektedir, bu beklentileri kendi istekleri doğrultusunda gelişmeyince onu son çare olarak şansını denemek üzere İstanbul' a göndermeye karar verirler. Ablası, Çallı' nın payına düşen araziye satarak elde ettiği 95 altını diktiği kemerin içine koyarak İstanbul' a adam olmaya gönderir. Artık "Çallı" lakabıyla anılacağı İstanbul' dadır ve her göçmen gibi kendi hemşehrilerinin bulunduğu semtlerle kahvehanelere giderek kalacak yer ve dost olacak kişiler aramaktadır.

İstanbul' da parasını çarptırana kadar boşa zaman harcar. Cağaloğlu' nda İzmirliilerin gittiği kahvede bir oda tutar. Rum kahveciyle birlikte gittiği Galata' daki Bolozlardan birinde fazla içkiden dolayı sızıp kalır, uyandığında etrafında kimsenin olmadığını ve kemerindeki altınlarının çalınmış olduğunu görür, durumu zaptiyelere bildirir onlar da kendisine on para vererek memleketine gitmesini söylerler (47).

Yaşadığı bu tecrübe ona bir iş bulma zorunluluğunun geldiğini hatırlatmıştır. Kahvedekilerin yardımıyla Malumat gazetesinin dağıtıcılığını yapmaya başlar. Daha sonra tanıştığı Asım Hakkı, yazısının güzel olduğunu ve isterse Yenicami' de arzuhalcilik yapabileceğini söyler. Bir gaz tenekesi ve kalem olarak arzuhalciliğe başlar. İlk gün yüz para kazanır, ikinci gün yazdığı bir aşk mektubundan beş kuruş alır. Artık yazısını beğenenler çıkmaktadır, bunlardan birisi de Adliye Serkomiseri Osman Bey' dir ve kendisine adliyede bir iş bulmasına yardımcı olacaktır. Daha sonra 1905 yılında cinayet mahkemesinde mübaşirliğe başlar.

İbrahim Çallı düzenli bir işte çalışmaya başlar başlamaz çocukluk düşleri aklına gelmeye başlar ve kaldığı handa Vefa İdadisi öğrencilerinin resim kursu aldıklarını duyunca girişimlere başlar ve daha sonra bu kursiyerlerin arasına dahil olur. Satın aldığı bir kartpostalı hiç uyumadan sabaha kadar büyütür, hocası yaptığı bu çalışmayı çok beğenir. Bu beğeni Çallı İbrahim için teşviklerin en büyüğü olur. Yine bu dönemde Ermeni bir ressam ikinci bir öğretmen olarak yaşamına katılır. Sürekli bir gelir elde etmeye başlayınca Ermeni ressam Roben Efendi' den ayda elli kuruşa resim dersleri almaya başlar. Bütün bu çabalar onun resim konusunda gerçek kimliğini ortaya koymasında çok yardımcı olmuştur. Ermeni ressamın atölyesine gelen diğer resamlardan birisi burada fazla birşey öğrenemeyeceğini ve Sanayi-i Nefise Mektebi' ne girmesinin kendisi için daha iyi olacağını söyler. Çallı 1906 yılında Sanayi-i Nefise

(47)- Kıymet Giray, *Çallı ve Atölyesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1997, s. 29.

Mektebine girer. İbrahim Çallı öğrenim yılları boyunca adliyedeki görevini de sürdürür ve altı yıllık okul süresini üç yılda tamamlar.

Sanayi-i Nefise Mektebi' nin müdürü Osman Hamdi Bey, dahili müdür ve heykel öğretmeni Oskan Efendi, fenn-i mimari öğretmeni Valluri, yağlıboya öğretmeni Salvator Valeri, kara kalem öğretmeni Warnia- Zarzecki, tarih öğretmeni Aristoklis Efendi, matematik öğretmeni Kaymakam Hasan Fuat Paşa, teşhir öğretmeni Kolağası Yusuf Rami Efendi' dir. Daha sonra bu kadroya Fransa' dan getirtilen hâk öğretmeni Napier katılır (48).

Salvator Valeri, Warnia - Zarzecki, Kolağası Yusuf Rami Efendi ve Kaymakam Hasan Fuat Paşa otuz yıla yakın bu okulda öğretmenlik yaparlar. Bu dönemde yurt dışına öğrenim için hiç bir öğrenci gönderilmez hatta bu öğretmenlerin zayıflık ve acizlikleri ile ilgili mecmualarda makaleler yayınlanmaya başlar. 1914 kuşağına gelinceye kadar geçen çeyrek yüzyıl içinde yetişen ressam sayısı da çok azdır ve bunlar da Türk resim sanatının ancak ara geçitlerinde yer alabilmişlerdir. İbrahim Çallı' da öğrenimini bu koşullar altında tamamlar. 1910 yılında Maarif Vekâletinin açtığı yurtdışına öğrenime gönderilecek öğrenciler yarışmasına "Çıplak Adam" ve "Harekât Ordusunun Muhafız Alayından Maksut Çavuş" adlı eserleriyle katılır, birinciliği kazanarak Hikmet Onat ve Ruhi Arel ile birlikte Paris' e gönderilir.

İbrahim Çallı, Fernand Cormon atölyesinde çalışmaya başlar. Burada dört yıl boyunca öğrenim görür. Bu arada diğer ülkelerden gelen sanatçılar gibi Çallı ve arkadaşları da empresyonist çalışmalarla dolu müze ve galerileri sürekli gezmeye başlarlar. Paris yaşamı Çallı' nın hayatına renk ve ışığı katmıştır. 1914 yılında patlayan Birinci Dünya Savaşı nedeniyle öğrenimini yarıda keserek yurda döner.

(48)- Kıymet Giray, a. g. e., s. 36.

Çallı' nın İstanbul' a döndüğü yıllarda Sanayi-i Nefise' nin öğretim kadrosuyla ilgili gazete ve dergilerde çeşitli eleştiriler ve makaleler yayınlanmaktaydı. bunların sayesinde öğretim kadrolarında değişikliğe gidildi. Yapılan eğitimin yetersizliğine örnek olarak gelenek haline gelmiş olan yıl sonu sergilerindeki eserler ve sanatçılar gösteriliyordu. Bu eleştiriler sayesinde Warnia Zarzecki, Salvator Valeri ve Oskan Efendi emekli olurlar.

Bu eleştirilerin diğer bir faydası da, artık Türk resim ve heykel sanatında öğretim elemanı olarak görev yapabilecek Türk sanatçıların da bulunduğu gerçeği ortaya çıktı. Bu gerçek, Türk resim sanatında önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır.

İbrahim Çallı 1. 11. 1914 günü Sanayi-i Nefise Mektebi Resim Bölümü' nde yağlıboya atölyesi hocası olarak göreve başlar. 21. 9. 1915 yılında desen atölyesinin başına getirilen Hikmet Onat ile birlikte okulun atölyelerine yepyeni bir hava getirirler. Hikmet Onat, derslerde doğruyu görmek ve sağlam desen çizmenin inceliklerini öğretirken; İbrahim Çallı, resmi sevmenin ne demek olduğunun üzerinde sıkça duruyordu.

6. 9. 1921 yılında Çemberlitaş Osmanbey Basımevi' nde Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından, özel kurs vermek amacıyla açılan Resim Okulu kısa zamanda kapanır ve yerine 1922 yılında aynı mekânda İstanbul Valisi Ali Haydar Bey' in desteğiyle Ressam Mehmet Ruhi ve İhsan Bey tarafından Serbest Resim Atölyesi adıyla özel bir resim atölyesi açılır. Bu atölyenin gözde öğretmenlerinin başında İbrahim Çallı gelmektedir. Burada eğitim, gündüz ve gece eğitimi olarak programlanmıştı.

İbrahim Çallı, 1917 yılında Harbiye Nazırı Enver Paşa' nın emriyle Türk sanatını yurtdışında tanıtmak, savaş ve kahramanlık resimleri üretmek üzere

Şişli' de kurulmuş olan Harbiye Nezareti Resim Atölyesi' nde diğer ressamlarla birlikte savaş ve kahramanlık resimleri yapmaya başlar. Burada üretilen resimler 1918 yılında Galatasaray Salonlarında sergilenir. Bu sergi daha sonra Viyana' ya götürülür.

Çallı, Akademi, ya da hükümet tarafından yurtiçi ve yurtdışında açılan sergilerin aranılan sanatçısıydı. 1936 yılında Atina' da Parnassos Salonu' nda açılan ve yine 1936 ağustosunda Akademi salonlarında açılan 50 yıllık Resim ve Heykel Sergilerine katıldı.

Adı Güzel Sanatlar Birliği olarak değişen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Birlik olarak ilk sergisini 1925 yılında Türkocağı salonunda gerçekleştirir. Çallı katıldığı bu sergide Atatürk' ün iltifat ve eleştirilerini de almıştır.

İbrahim Çallı, 1938 yılında en az on resim yapması koşulu ile on ayrı ile gönderilen on Türk ressamı arasında yerini alır. Bu illerde yapılan resimler jüri tarafından değerlendirilir, başarılı bulunanlar görkemli sergilerle halkın beğenisine sunulurdu.

Devlet sergilerinin vazgeçilmez ressamı olan Çallı, birinci, dördüncü, beşinci, altıncı, sekizinci, dokuzuncu, onuncu, onbirinci, onikinci Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin jüri üyeliklerinde de bulunmuştur.

İbrahim Çallı' nın, 1941, 1942, 1943 tarihlerinde düzenlenen üçüncü, dördüncü ve beşinci, 1947 de Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi salonunda açılan sekizinci, 2 ocak 1948 tarihinde dokuzuncu, 2 ocak 1949 da onuncu ve 15 nisan 1950 tarihinde açılan onbirinci Devlet Resim ve Heykel Sergilerine katıldığını görüyoruz.

İbrahim Çallı emekliye ayrıldıktan sonra özellikle portre türü çalışmalarına ağırlık vermiştir. Bunu da 1950 sonrası yaptığı resimlerde görmekteyiz. Çallı aydın bir sanatçı olarak tüm yaşamı boyunca içinde yaşadığı toplumdan kesitler sunarak 22 Mayıs 1960 yılına kadar yaşamını sürdürdü.

2.2.1.1. Üslubu

İbrahim Çallı' nın yurda döndükten sonra Galatasaraylılar Yurdu ve Lisesinde açtığı sergilerdeki figür ve portrelerinde desene, resmin çizgisel yapısı ile düzenine pek önem vermediği buna karşın renklerin birbirleriyle uyumuna çok dikkat ettiği görülmektedir. Bu tavrı belki de tablolarını hemen boyamak ve renklerle oynamak isteğinden kaynaklanmaktadır.

Empresyonistler, ışığın değişimini yansıtmak kaygısıyla rengi ön plana çıkarıp konunun çizgisel yapısına ve desenine fazla önem vermemişlerdi. Biçimler, planlar çizgisel anlatımla değil soğuk, sıcak renklerin uyumlarıyla ifade ediliyordu. İbrahim Çallı' nın da üslubu bu yönüne dayalıdır. Yalnız plan ve resmin düzeni daha yumuşak ve belirsizdir. Çallı İbrahim mizacı dolayısıyla aceleci ve atak fırça darbeleriyle hiç eskiz, taslak yapmadan, fırça ucuyla ana hatlarını çizip hemen boyamaya başlayan bir sanatçıdır. "Salah Cimcoz Portresi", "Lütfiye İzzet Portresi", "Reşit Safvet Portresi" gibi bir çok eserinde bu tarzı açıkça görülmektedir (49).

İbrahim Çallı Kendine özgü bir izlenimcilik anlayışıyla eserlerini yapmıştı. Onu, diğer ressamlardan ayıran atak, aceleci fırça vuruşlarındaki güçlü tekniği ve ustalığı idi. "Halil Dikmen, Çallı' nın bu üslubunu izlenimci bir renk anlayışına bağlar, ama bu arada formlardaki uyumu da göz önüne almak gerektiğini vurgular ve Çallı' nın ışık-gölge tekniğine dayanarak konstrüktif eserler meydana getirdiğini belirtir" (50).

(49)- Nurullah Berk - Adnan Turani, a. g. e., s. 29.

(50)- Kaya Özsegin, *İbrahim Çallı* , Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 23.

"İbrahim Çallı Osman Hamdi gibi, kimi portrelerini fotoğraftan çalışırken, başta Atatürk ve İnönü portreleri olmak üzere, yakından tanıdığı ve dostluk kurduğu aile bireylerinin portrelerini, modele bağlı kalarak çalışmayı tercih etmiş olması, doğacı tutumunun doğal bir sonucuydu elbet. Gördüğü ve izlediği kişi ve nesnelerle, görüntülerle bağımlı kalma isteği, Çallı' nın akademik disipline olan saygısından ve bu ilkeye olan bağlılığından geliyordu. Çallı' nın resimlerinde, izlenimci estetiğin genel-geçer ilkelerine uyum söz konusu olmakla beraber, bu uyumun sonuna kadar sürdürüldüğü söylenemez. Örneğin izlenimciler, konunun "saygın" olmasına, akademik anlamdaki "doğru" çizime ve bilimsel perspektife fazla önem vermedikleri halde, Çallı' da klasik disiplinden gelme özellikler olarak, bu noktaların geri plana itilmediği gözlemlenebiliyor. Dengeli kompozisyon kuralı için de aynı şey söylenebilir. Ne var ki Çallı, bu kurallara uyumlu olduğu izlenimini verirken, akademik ressamların yöntemleriyle çelişen atak fırça vuruşlarıyla deseni ya da konstrüksiyonu kapatıcı renk lekeleriyle, o ressamların bilgiç tavırlarını üstlenmez. Özellikle İstanbul peyzajlarında ya da kimi natürmortlarında, neredeyse bir eskiz (taslak) çabukluğunda yapılmış izlenimi veren çalâk renk tuşları, tablonun yüzeyini kapatır. Burada izlenimlerin sıcaklığı, kesin saptama yöntemlerinin önüne geçer. Nesnenin görünümü ile onu çevreleyen atmosfer arasındaki titreşimler, burada nesneyi belirleyici çizgileri aşar. Ayrıntıya değil bütüne önem verilir. İlk izlenimin doğal etkisi ön plana geçer. Çallı' nın bu türdeki resimlerini, kısa sürede ve herhangi bir güçlkle karşılaşmaksızın, kendine özgü bir rahatlık içinde oluşturduğu izlenimi, aynı zamanda konuya hakim olduğunun da belgesidir" (51).

"Çallı bize birtakım olguların ve yaşanmış gerçekliklerin görüntü antolojisini sunmuştur, kendisi nasıl görmüşse öyle göstermiştir. Gördüğü ve yaşadığı gerçekleklerin, onun imge dünyasındaki yansımaları olarak ortaya

(51)- a. g. e., s. 25.

koyduğu resimler, kuşkusuz sanatçı fantezisinin de derin izlerini taşır. Ancak bu fantezi, sözlük anlamında görsel bir fantezidir ve içerdği değerlerin ötesine taşmaz. İzlenimci resme özgü tuş tekniği çerçevesinde, nesnelerin genel karakterlerini bozup değiştirmez, ama onlara resimsel bir değer kazandıracak icra kapasitesini de ihmal etmez." (52)

2.2.1.2. Portreleri

İbrahim Çallı, portrelerini yaptığı kadınları kendi yaşadıkları iç mekanlarda resimlemeye çok dikkat etmiştir. Oturduğu kanepeden, yaşadığı yeri izleyen kadın resimleriyle Çallı, yaşamın bir kesitini anlatmaktaki ustalığını ortaya koyar.

Elinde çağdaş yaşamın izlerini simgeleyen uzun ağızlıklı sigarası, vücudunun güzelliğini gözler önüne seren omuzlarını açıkta bırakan giysisiyle Mavili Kadın portresi (Resim 13), yüzünün güzelliğini çerçeveleyen şapkasıyla yalnızlığın hüznünü anlatmaktadır. Olağanüstü güzellikte bir resim olan Gül Koklayan Kadın (Resim 14), belki Paris' te yaşadığı yıllarda gördüğü sergilerde, belki de yurt dışından edindiği kataloglardan mıdır bilinmiyor John William Waterhouse' ın “ Kadın Portresi,, ile muazzam bir benzerlik göstermektedir. Geleneksel Osmanlı stilinde döşenmiş bir odada, Osmanlı kıyafetleri içinde oturan Yeşil Elbiseli Kadın (Resim 15), aydınlık yüzüyle tuvali renklendirmektedir (53). Çallı' nın bu resmi Romanya' da posta pulu olarak basılmıştır.

İbrahim Çallı çok sayıda çocuk portreleri de yapmıştır. Bu tablolarında çocukların zengin iç dünyalarından kesitler sunmuştur. Bunlardan birisi de kızı Belma Hanım' ın portresidir (Resim 16). Hasır koltukta oturan Beyaz Şapkalı Kadın portresinde kararlı ve kendisine sonsuz güveni olan bir kadın

(52)- a. g. e., s. 26.

(53)- Kıymet Giray, a. g. e., s.100.

yüzü görmekteyiz.(Resim 17) Bu da Çallı' nın yine kimlik yansıtmadaki ustalığını göstermektedir. Yine Fatma Barşal' ın portresinde olanca görkemli yaşantısına rağmen yüz ifadesindeki üzüntüyü hissetmemek elde değil (Resim 18).

İbrahim Çallı, aydın kimliğini besleyen zekâsı ve hiciv gücü sayesinde döneminin ünlüleri ile çok yakın arkadaşlıklar ve dostluklar kurmuştu. Portre ressamı olarak karşısındaki kişinin fizyolojik ayrıntılarını gören, kişilerin özelliklerinin en ince detayını aktarabilen, yorum gücü çok iyi olan bir sanatçı olması dolayısıyla portreleri çok beğenilmekteydi. Beş on kuruş almak için yaptığı Muhacirin Umum Müdürü Şükrü Kaya' nın portresine, Şükrü Kaya tam elli altın vermiştir. Yine bu yıllarda devlet adamları ve yazarlar ile de iyi bir dostluk içindeydi. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Ruşen Eşref, Ahmet Refik (Resim 19), Falih Rıfkı Atay, Yahya Kemal (Resim 20), gibi tanınmış simalarda İbrahim Çallı' nın tuvallerinde yaşam bulmuşlardır. Bu portrelerden bazıları sanatçının ekonomik sıkıntıları dolayısıyla ya arkalı önlü yapılmışlardır ya da Falih Rıfkı Atay' ın portresinde olduğu gibi paralı bir müşteri gelince silinip üzerine yeni kişinin portresi yapılmıştır.

Sanayi-i Nefise Müdürü Osman Hamdi Bey (Resim 21), heykeltıraş İhsan Bey (Resim 22), yazar Hüseyin Rahmi Gürpınar (Resim 23), Aliye Moralı (Resim 24), Rasim Hayri Çingi (Resim 25) gibi kişiler de, İbrahim Çallı tarafından portreleri en az ikişer defa yapılan döneminin ünlülerindendir.

İbrahim Çallı, Türk ulusunu esaretten kurtaran Mustafa Kemal' in resimlerini yapmaya koyulur. Önce desen üzerinde ki çalışmalarını daha sonra yağlıboya tablolar izlemeye başlar. İlk yağlıboya Atatürk tablosu, 6 ekim 1923 yılında yaptığı sağ üst köşesinde Osmanlıca kırmızı boya ile kendi imzası bulunan sivil giyimli 70 x 90 cm. ebadındaki Kemal Paşa portresidir.

Çallı' nın Atatürk ile karşılaşması, 2 ocak 1922 yılında Atatürk' ü karşılayan heyetin arasında bulunması sayesinde gerçekleşir ve ondan portresini yapmasına izin vermesini ister. Çallı' nın çabaları, hazırlıkları ve çalışmaları nihayet isteğine kavuşmasını sağlar. W. V. Krausz' dan sonra Atatürk' ün karşısında resim yapma şansına kavuşur. (Resim 26) Hatta Atatürk ile en çok birlikte olabilmiş ender sanatçılardan birisidir (54). Çallı, Şişli İnkılap Müzesi' nde bulunan sivil giysili ve Atatürk' ü koltukta oturur vaziyette gösteren resminde frak giysili Atatürk' ü fonda bazı notlamalarla, açık bir atmosfer sağlayarak göstermektedir. Atatürk' ün istiklal adalyası ve mendili fon için görevli kılınan renklenmeye bağlanır. (Resim 27) Çallı' nın ikinci Atatürk portresi Güzel Sanatlar Akademisi' nde bulunan bir çalışmasıdır. (Resim 78) "Atatürk bu resimde de sivil giysili, fraklı olarak yaşatılıyor. Yalnız yukarıdaki çalışmadan fon ve giyside gösterilmeyen mendil, madalya, yelek düğmeleri bakımından ayrılık verir. İkinci resim birincisinden iki yıl önce yapıldığına göre, bu resimde, Çallı frak yeğinin düğmelerini, üç, beyaz kumaştan, madalya ve mendil için leke kullanmadan, ilgiyi ellerden beyaz yelek, gömlek ile doğrudan yüze, ya da yüzden başlayan biçimde geriye doğru yürütüyor. Fonu, geri planın fark renginden azaltılan bir tekstürle (doku) değerlendirmesi bir bakıma soyut bir değerlendirme olarak düşünülebilir. Ancak bunu soyut bir değerlemeden çok, Çallı yapısına uygun bir sanatçı havasının sağlanması diye nitelemek daha doğrudur" (55). Daha sonraları sivil bir giysi içinde "Müşir Gazi" adlı yarım boy portre çalışmasını yapmıştır. Çallı bu tabloyu yaparken herhangi bir pozdan yararlanmamıştır, tamamen yaygınlaşan verilerden ve sanatçı duyarlılığından hareketle yapmıştır. Çallı' nın en güzel Atatürk portreleri örnekleri, Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Yüksek Anıtlar Kurulu, Şişli İnkılap Müzesi, İş Bankası ve Cumhuriyet Gazetesi koleksiyonlarında bulunmaktadır.

(54)- Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim-Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Atatürk dizisi 19 İstanbul, 1973, s. 98.

(55)- a. g. e., s. 99.

İbrahim Çallı, yine döneminin cumhurbaşkanlarından İsmet İnönü'nün de portrelerini yapmıştır (Resim 28). Bu portreleri, çağdaşı olan diğer ressamın resimleri arasında en usta yoruma ulaşan eserlerdir. Yine döneminin devlet adamlarından Celal Bayar' da kendisine portresini yaptırtmıştır.(Resim 29) Salah Cimcoz, Reşit Saffet Atabinen, Madam Lütü Bey, Vicdan Moralı, Cevriye Meray (Resim 30), Tefli Kadın (Resim 31) gibi portreleri desen düzgünlüğüyle renk güzelliğini birleştiren resimleridir.

İbrahim Çallı' nın sanat yaşamının bir döneminde, özgün sanat anlayışından sıyrılarak tamamen yeni bir konu ve bu konuyu çevreleyen yepyeni resimsel bir anlatıma ulaşacaktır. Arzuhaciler ve Mevleviler...(Resim 32) Dergâhlarda yaptığı desen çalışmaları ve yağlıboyaya dönüşen bu resimleri Çallı' nın sanat anlayışında da yeni bir döneme girdiğini kanıtlamaktadır. Bu dönem Rus ressamı Aleksis Griçenko ile karşılaştığı dönemdir. Çallı Tophane' de dolaşırken yaptığı suluboya resimlerini satmaya çalışan Griçenko ile karşılaşır. Yaptığı resimleri beğenen Çallı onu evine davet eder. Griçenko bu evde aylarca misafir edilir. Birlikte geçen bu aylarda Çallı' nın sanat anlayışında değişiklikler görülmeye başlar. Sonuçta Çallı lirik fırça vuruşlarının biçimlendirdiği renk lekelerinin dokuduğu coşku dolu resimlerinin üretimine ara verip, ayrıntı yerine büyük lekese yorumlara, ışık yerine geometrik plan dağılımına, devinim yerine statik dengelere önem veren bir anlayışa yönelir. Aleksis Griçenko daha sonra İbrahim Çallı' nın resimlerinin Paris' te çok yüksek fiyatlara satılmasına yardımcı olacaktır. Mevleviler dizisinde Çallı, kendine özgü empresyonist tarzı bırakıp yerine Griçenko' nun etkisi dolayısıyla grafiğe yakın desen ve bu deseni örten az renk karışımlarını benimsemiştir. İbrahim Çallı' nın yaptığı en son portre, henüz bitmemiş izlenimini veren Yahya Kemal portresidir.

2.2.2. FEYHAMAN DURAN

Feyhaman Duran 17 eylül 1886 da İstanbul' un Kadıköy semtinde doğdu. Babası Şair Süleyman Hayri Bey, annesi Fatma Hanım' dır. Feyhaman daha beş yaşındayken babasını, daha sonra da annesini kaybetti. Dedesi Duran Çavuş Feyhaman' ın bakımını üstlendi. Annesinin vasiyeti üzerine "Hadikat-ül Maarif" te başladığı eğitimini, Galatasaray Sultanî' sine giderek sürdürdü. Dedesi fazla yaşlı olduğu için Feyhaman' a gerekli ilgiyi gösteremedi. Bu durumu gören okul müdürü Abdurrahman Şeref Bey, onu himayesine aldı. Okulda tarama ve çini mürekkebiyle, daha sonra da yağlıboya ile çok güzel resimler yapıyordu. Bu arada hüsn-ü hat dersinde de çok başarılıydı.

"Bu arada “Moskova Önünde Napolyon,, u gösteren bir tabloyu tarama olarak büyütüp Beyoğlu' nda bir çiçekçinin vitrininde sergilemişti. Bu tablo, o sırada İstanbul' da bulunan bir sırp ressamın dikkatini çekmişti. Bu ressam Habeş Necaşi' nin bir armasını yapmıştı ve bunu karakalem ve tarama yaptırarak deseni güçlü bir ressam arıyordu. Feyhaman' ı bularak bu işi ona verdi. Feyhaman' ın yaptığı arma İstanbul' a gelen Habeşistan heyeti tarafından beğenilince, sanatçı Habeşistan' a davet edildi, fakat gitmedi (56).

Feyhaman Duran, Galatasaray Sultanî' sinin altıncı sınıfını 1908 yılında tamamladıktan sonra Bab-ı Âli' ye kâtip olarak girdi. Fakat, buradaki kalem efendileri Feyhaman' ın rık' a hattı hocası İzzet Efendi' nin rık' asıyla görüş ayrılığı yüzünden onunla sürekli çatışıyorlardı ve ona sert eleştiriler getiriyorlardı. Bunun üzerine Feyhaman kâtiplik görevinden ayrıldı ve Galatasaray Sultanî' sinde güzel yazı öğretmenliğine başladı. Orada eski hocalarıyla dostluklar kurup onların portrelerini yaptı. Hatta bir ara Hattat Tahsin Bey' in yerine resim derslerine girdi. Görev yaptığı okulun, resim sanatına ilgi duyan müdürü

(56)- Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 30.

Tevfik Fikret, resim öğretmenleri Şevket Dağ ve Viçen Arslanyan Efendi bu gencin resim yeteneğinin geliştirilmesi için yurt dışına gönderilmesi hususunda çok çalıştılar, fakat bu çabaları bir sonuca ulaşamadı. Feyhaman' ın kendisinin aynaya bakarak yaptığı portresini görüp çok beğenen bir Romanya' lı sanatsever de tüm uğraşlarına rağmen Avrupa' ya gönderme işini başaramadı. Paris' e gitmeyi bir tutku haline dönüştüren Feyhaman, en son çare olarak hamisi Maarif Nazırı Abdurrahman Şeref Bey' i araya sokarak, Sadrazam Halil Rıfat Paşa' nın oğlu, II. Abdülhamit' in yaveri Ahmet Bey kanalıyla İttihat Terakki Cemiyetine girip bu yolla gitmeyi denedi fakat bundan da bir sonuç alamadı. Nihayet bir tesadüf sonucu fotoğraftan kızının portresini yaptığı Prens Abbas Halim Paşa, yapılan bu resmi çok beğenince bir müddet sonra Feyhaman' ı Paris' e kendi himayesinde gönderdi. Sanatçı orada iki yıl kaldı. Önce Jean Paul Laurens' in Academia Julian' ına girdi. Burada bir yıl kaldı ve çok güçlü bir desene sahip olan Chomel' den dersler aldı. Bir gün okulda yapılan yarışmada "Şarabı Çok İçen Şişman Adam" isimli bir füzen çalışmasıyla 60 kişi arasından birinci geldi. Burada kaldığı süre içinde resim sanatının kurallarını öğrendi. Belli kurallara uyarak resim yapmak sanatçı için yeni bir olaydı. Diğer bir faydası da iyi bir ressam için gerekli olan anatomi bilgisini, çıplak modellerden çalışarak geliştirmek oldu. Atölyesinde ders aldığı hocası Jean Paul Laurens; gerçekçi bir gözlemle işlediği dinsel ve tarihsel konulu resimler yanında natürmort ve portre resmi konusunda da Fransa' nın önde gelen akademik ressamlarından birisiydi.

"Sanatçının, portre türüne olan ilgisinin artarak sürmesinde, Jean - Paul Laurens' in portreye önem veren bir ressam oluşunun etkisi, gözden kaçmayacak değerde bir olgudur. Jean - Paul Laurens' in katı akademik kurallar içinde ayrıntılı işlenmiş portre çalışmalarındaki üstün tekniği öğrenme olanağı bulan Feyhaman, bu görgü ve bilgiyi kendi yeteneği, üslubu ve keskin görüşü ile birleştirerek sanatını geliştirdi (57).

(57)- a. g. e., s. 48.

Feyhaman Duran, daha sonra Ecole des Beaux - Arts yarışmasını kazanarak Cormon' un atölyesinde çalışmaya başlar. Okulda açılan bir yarışmada 30 kişi içinden ikinci gelir. Burada bir yıl kalarak Laurens' ten aldığı eğitimin devamını alır. Hocası Cormon, tarihi konuları resmeden akademik bir ressamdı ve öğrencilerini bu kurallar içinde yetiştiriyordu. Feyhaman Duran bu hocalardan aldığı bilgi ve görgüleri, kendi üslubu, yeteneği ve engin görüşüyle birleştirerek sanatını daha da geliştirdi, ama hiç bir zaman onların üsluplarına bağlı kalmadı. Bu arada boş zamanlarında gittiği, gezdiği müzeler ve galerilerde görüşünü arttırıp yaptığı kopya tablolar ile sanatını geliştirip ufkunu genişletiyordu. İyi bir gözlem gücü olan Feyhaman, Paris' te kaldığı bu süre içinde, yaşadıklarını, gördüklerini ressam ruhuyla özümsemi ve sanatçı kişiliğini olgunlaştırdı. Sonuçta onu en çok etkileyen akademik bir üslup haline gelen empresyonizm oldu.

Feyhaman Duran, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı' nın çıkmasıyla birlikte Rusya' ya altın götüren bir gemiyle yanında sanatçı Hikmet Onat ve Eşi olduğu halde çeşitli zorluklarla dolu bir seyahatten sonra İstanbul' a geldi. İstanbul' da sık sık gittiği Abbas Halim Paşa' nın evinde uzun süreli dost olacakları Dr. Akil Muhtar ile tanıştı.

Sanatçının, belli bir işi olmadığından kişilerin portrelerini yaparak geçimini sağlamaya çalışıyordu. Bu arada askere alınan Feyhaman Duran askerde rahatsızlanınca Dr. Akil Muhtar onu Gümüşsuyu Hastanesine yatırdı, girişimlerde bulunarak silahsız kısma ayırttırdı ve hastanenin sargı bölümünde yatan savaş yaralılarının resimlerini yapmakla görevlendirildi. Sanatçının yeteneğinin farkında olan Dr. Akil Muhtar, onu sık sık Büyükada ve Türbe' de ki evlerine davet ediyor ve ona yardımcı oluyordu. Üniversite' de girdiği Farmakodinami derslerinde öğrencilere göstermek üzere çeşitli tıbbi bitkilerin

resimlerini Feyhaman Duran' a yaptırtıyordu. Feyhaman Duran' da Dr. Akil Muhtar' ın aile bireylerinin resimlerini yapıyor ve bunlardan para almıyordu.

Hasta olmasına karşın, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin hazırladığı sergilere katılmayı da ihmal etmiyor, batılı anlamda resim tarzının ve özellikle portre türü resimlerin topluma benimsetilmesi için elinden gelen tüm çabayı harcıyordu. Ressamlar Cemiyeti dışındaki arkadaş guruplarına pek katılmıyor, içkili meclisleri ise hiç sevmiyordu. Katıldığı toplantılarda sanattan konu açıldığında çok hoş sohbet oluyordu. Sanatçı "çok çirkin bir insan bulup onun resmini yapmak istediğinden söz ederdi. Zaten portrelerinde modelin kusurlarını hiç bir zaman örtmez, hatta yer yer bunları vurgulardı. O devirde portre, resmin güç türlerinden biri olarak değil, "kişinin çehresini, pahalı ve gösterişli yoldan tuvale geçirme ve hatta olduğundan güzel göstererek yansıtmak,, şeklinde düşünüldüğünden, Feyhaman' ın bu tutumu zaman zaman yadırganıyordu" (58).

Feyhaman Duran, bir taraftan arkadaşları İbrahim Çallı ve Sami Yetik ile beraber Vezneciler' de ki Zuhul Kırtasiye mağazasındaki atölyede resim dersi veriyor, bir taraftan da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti aracılığı ile Çağdaş Türk Resmi geleneğini kurma çalışmalarına katılıyordu.

1919 yılında Avrupa' ya gönderilen İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğretmenini Mihri Müşfik Hanım, yerine Feyhaman Duran' ı önerdi Maarif Nazırı' da bunu olumlu bulunca 2 aralık 1919 da usul-ü tersim öğretmenliğine atandı. 1921 yılında ise Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, yeni bir tüzük hazırlayarak Türk Resamlar Cemiyeti adını alır, Feyhaman Duran' da bu Cemiyetin kurucuları arasında yer almaktaydı. Bir müddet sonra da bu Cemiyet' in Çemberlitaş' ta açtığı resim okulunda da görev alır. 25 ağustos 1922 yılında İnas Mektebi öğrencilerinden Güzin Hanım ile evlenir. Duran çifti, Galatasaray ve sonralarıda

(58)- a. g. e., s. 33.

Ankara sergilerine düzenli olarak katılırlar. Feyhaman Duran, Kız ve Erkek Sanayi-i Nefise Mektepleri birleştirilince, 1 Haziran 1927 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi usul-ü tersim öğretmenliğine getirilir; daha sonra Türk Ressamlar Cemiyeti' nin resim, heykel, tiyatro, musiki, edebiyat ve mimari şubelerinin de bulunduğu Türk Sanayi-i Nefise Birliği' ne dönüştüğü sırada bu birliğinde kurucuları arasında yer aldı ve ölümüne kadar bu cemiyetin yönetim kurulu üyeliğinde bulundu. Feyhaman Duran, ressamlığının yanında hat sanatıyla da yakından ilgilendi, çünkü kendisi böyle geleneksel bir sanatın içindeki aileden geliyordu.

1938 yılında, ressamların yurtiçi gezileri programı içinde Gaziantep' e resim yapmaya gönderildi. Eşi ile birlikte burada Gaziantep' in özelliklerini yansıtan on adet tablo yaptı.

1939 yılının Ocak ayında Maarif Vekilliği tarafından arkadaşı İbrahim Çallı ile birlikte İsmet İnönü' nün portrelerini yapmak üzere görevlendirildi, daha sonra kendilerine Ayetullah Sümer' de dahil edildi. Yapılan resimler Cumhurbaşkanı tarafından takdirle karşılandı. Çok yönlü bir sanatçı olan Feyhaman Duran, Sami Yetik' in yazmış olduğu “Ressamlarımız,, adlı kitabın kapak tasarımını da yapmıştır. 1951 yılına kadar Akademide ki görevini sürdüren Feyhaman Duran, öğrencilerine birşeyler öğretirken, onlardan da kendisinin bazı şeyler öğrenebileceğinin düşüncesiyle hareket ediyordu. Emekli olduktan sonra tamamen resim yapmaya yönelen sanatçı, bu dönemde portre çalışmalarını bırakarak peyzaj ve çiçekli natürmortlar yapmaya başladı ve 6 Mayıs 1970 yılında ise aramızdan ayrıldı.

2.2.2.1. Üslubu

Feyhaman Duran, sadece görüneni değil onun ardındaki büyüğü güzelliği ve anlamı kavrayıp aktarmaya çalışan bir sanatçıydı. Paletindeki renkler aydınlık ve çeşitliydi, kendini bir kaç renkle sınırlamayıp renkleri de fazlaca birbirleriyle karıştırmıyordu. Teknik olarak yağlıboyayı tercih etmiştir. Pastel çalışmaları az, fakat çok başarılı çalışmalardır. Bu arada alçı kabartma ile de ilgilenmiştir. Tabii ki konu yine portredir. Yağlıboya çalışmalarında ışık, ton ve modleyi gereğince kullanmıştır. Eserlerinin bir çoğu bitmemiş görünümündedir; aslında bunlar hızlı çalışılmış ve anlık izlenimleri aktarabilen bitirilmiş çalışmalardır. Yağlıboyaları en uçucu görüntüleri yakalayabilecek teknik bir düzeye ulaşmıştır.

Feyhaman resme başlamadan önce ön hazırlıklar, eskizler, taslaklar yapan bir ressamdı. Çok sayıdaki yağlıboya portre eskizleri ve poşadları bunu kanıtlamaktadır. Empresyonist duyarlılıkta bir sanatçı olması onun her eskizinin bitmiş bir tablo gibi durmasını sağlıyordu. Temelinde empresyonizm yatmasına rağmen fırça kullanımı kendine özgüdür. Kalın uçlu fırça kullanır, bu kalın uç bazen bir konturu oluşturur, bazende büyük saf renklerin yanyana gelmesiyle izlenimci görüntüler meydana getirir. Bu kalın uçlu fırça bazı tablolarında, geniş lekelerin yanında konturları oluşturmak için kullanılmıştır. Kalın ve aceleci fırça vuruşlarıyla açıkly koyulu lekelerden oluşan resimleri bol miktarda bulunmaktadır. Sanatçının üslup dönemlerinin çeşitliliğine göre fırça kullanımı da değişmekteydi. Gençlik ve yaşlılık dönemlerinde, Cézanne'ın gençlik ve yaşlılık dönemleri gibi ışıklı, cesur ve duygusal bir fırça kullanımı bulunmaktaydı. Bu fırça vuruşları bazen çok yönlü, aceleci ve karmaşık bir şekildeydi. Özellikle manzara resimlerinde, hissettiklerini, duygularını anlatabilmek için fırçasını çeşitli yönlerde çabuk çabuk vurarak bir an önce aktarmak kaygusundaydı. Çalışırken hiç konuşmaz, kendini sadece yapacağı tabloyla özdeşleştirirdi.

Feyhaman Duran' ın üslubunu iki ayrı kategoride incelemek gerekir.

1-) Portre ressamı olarak Feyhaman:

Okul çağlarında bile sağlam bir desen yeteneği ile gerçeğe uygun portreler yapmıştır. Zaten portre sanatının özü de budur. Sanatçı, bu yeteneğini salt fizyolojik benzetme değil, bir anlam aktarabilmek için kullanmıştır. Yaptığı portreler fotografik görüntünün dışında, kişinin fiziksel özelliklerini ve iç dünyasını da yansıtmıştır. Sanatçı hızlı çalışma yöntemiyle portre taslaklarını bir kaç seansta adeta bitmiş birer tablo haline getirebilmiştir.

Gençlik dönemi portrelerinde fiziksel görüntünün yanında, şapka, saç modeli gibi bazı ayrıntılara da dikkat etmiştir. Modelin giysi ve aksesuarları yüz hatlarıyla aynı değerde işlenmiştir, daha sonra gelen dönemlerinde ise bu tür ayrıntıları, portrenin özünün ön plana çıkmasını engelleyeceği düşüncesiyle yapmamıştır. Zaten çoğu portreleri büst portre şeklindedir; ellerin ve vücudun portreye bir katkısı yoktur. İzleyen kişinin tüm dikkati yüzde ve başta toplanmaktadır.

Resmi giyimli kişilerin portrelerinde ise, modelin mesleğini ve sosyal yapısını belirtebilmek için kıyafet ve kullanılan aksesuarları, abartmadan yeterince kullanmıştır. Böylece genel ifadenin ayrıntılarla boğulmamasına çalışmıştır. Bu tür, kişinin iç dünyasını yansıtan portrelerinin dışında, sırf sipariş üzerine yaptığı portreleri de vardır. Bu resimlerinde, kişileri yeterince tanımadığı için bazen tutuk ve onların kişiliklerini tam yansıtamadığı görülmektedir. Özellikle bir ara İstanbul Üniversitesi öğretim üyelerinin portrelerini yapması bu tür resimlerin ortaya çıkmasının başlıca sebebidir. (Bkz. Resim 35 - Resim 48)

2-) Portre sanatı dışında Feyhaman:

Doğaya karşı bitmez tükenmez bir sevgisi olan sanatçı, ta başından beri doğaya aşıktır. Bu coşkulu ve şiirsel kişiliği özellikle peyzaj resimlerine yansımıştır. Atölye ressamı olarak atölyeye kapanıp kalmamıştır. Her fırsatta doğaya çıkıp onu gözlemlemiş ve izlenimlerini saptamaya çalışmıştır. Erken dönem peyzajlarında bazen Avni Lifij tarzı bir empresyonizme yönelmiştir. Gençlik döneminde, Monet' nin olgunluk dönemi tarzı resimler yapmıştır. Enli fırça vuruşlarıyla yaptığı resimlerde renk lekeleri birbiri içinde erimiştir. Olgunluk döneminde ise, sabırlı, dengeli ve sade bir anlatımla resimler yapmıştır.

Feyhaman Duran' ın peyzajlarında konu, sanatçının üslubunu belirlemiştir. Anadolu' ya çıkıp yaptığı resimlerinde konu, yaşantı ve görünüm değişince üslubu da değişmiştir. Figürlü resimleri çok azdır. Bu tür örneklerinde figür, konuyu ve kompozisyonu tamamlayıcı bir eleman olarak kullanılmıştır. Fotoğraftan bakarak yaptığı tarihi konulu portreleri, sanatçının portre sanatı içinde sözü edilmeye değmeyen, sırf kendi hevesini tatmin etmek için yaptığı çalışmalardır.

2.2.2.2 Portreleri

Desenin sağlamlığı, empresyonizmi andıran ılık ve gölge uyumu, fotoğrafi benzeyiş ve valör doğruluğu ile Akil Muhtar portresi, sanatçının teknik yönden manifestosu sayılabilecek düzeyde bir eserdir. (Resim 33) Kerime Salahor (Resim 34) ve Dr. Mustafa Şekip' in (Resim 35) portreleride aynı kalitede yapılmış resimlerdir. Dr Celal Muhtar' ın portresi (Resim 36). Bu portrede Hilal-i Ahmer' in kurucularından Celal Muhtar canlı gibi, aslına çok benzer biçimde resmedilmiştir. Yüzündeki ılık gölge oyunları yine

sanatçının empresyonist yönünü ortaya koymaktadır. Sanatçı Dostlar (Resim 37) adlı tablosu Türk Ressamlar Cemiyeti kurucularından Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ ve Hikmet Onat' ı bir arada gösteren grup portrelerindendir. Şerif Muhittin Targan portresi' nde duygusallık ve iç dünyanın yansımaları görmektediriz. Şerif Muhittin Targan, ekspresyonist diyebileceğimiz bir üslupla ud çalarken resmedilmiştir. (Resim 38) Çok sevdiği eşi Güzin Duran portrelerinde kişileri etkileyen bir canlılık yayılmaktadır. (Resim 39), (Resim 40), (Resim 41).

Sanatçının fotoğraftan bakarak yaptığı portrelere örnek olarak hamisi Abbas Halim Paşa' nın kızlarının portreleri gösterilebilir. (Resim 42), (Resim 43), (Resim 44) Abbas Halim Paşa' nın ve eşi prenses Hatice Abbas Halim' in portrelerinde de o kişilerin iç dünyalarını ve bulundukları mevkinin izlerini görmektediriz (Resim 45), (Resim 46). Feyhaman Duran, Atatürk ile hiç karşılaşmamış olmasına rağmen, fotoğraftan bakarak Atatürk portreleri yapmıştır (Resim 47). Bu portrelerinde Türk ulusunun önderini fotoğrafik benzeyişin yanında, kendi duygu ve düşüncelerindeki Atatürk imajını da yansıtmıştır.

Feyhaman Duran, Ruşen Eşref Ünaydın' ın çabalarıyla Dil-Tarih çalışmalarına gözlemci olarak katılınca Atatürk' ü izleme olanağını bulur. Bu gözlem ve incelemeler sonucu şimdi müze olan Eski Meclis binasında ki büyük boyutlu, kalpaklı Atatürk portresini yapar (Resim 79). Topkapı Sarayı' ndaki küçük boyutlu tablosunda da Atatürk' ü papyon kravatlı olarak resmetmiştir (Resim 80). 1936 yılında yaptığı karakalem Atatürk portresi ise Beşiktaş Deniz Müzesi'nde bulunmaktadır (59).

İstanbul Üniversitesi öğretim üyelerinden Prof. Dr. Süheyl Ünver' in portresi (Resim 48), dönemin ses sanatçılarından Safiye Ayla portresi (Resim 49) , Çangırı' lı Abdullah (Resim 50), portresi, babası Şair Süleyman Hayri

(59)- Gültekin Elibal, a. g. e., s. 104-105.

Bey in portresi (Resim 51) ve Kadın portresi (Resim 52) sanatçının üslubunu ve portre konusundaki başarısını ortaya koyan eserlerinden bazılarıdır.

Feyhaman Duran' ın gençlik ve yaşlılık dönemlerinde yaptığı otoportrelerinde sanatçının üslup değişimini ve iç dünyanın yansıtılmasında ki başarısını görmekteyiz (Resim 53), (Resim 54).

2.2.3. Hüseyin Avni Lifij

Avni Lifij, Samsun' un Ladik ilçesine bağlı Karaaptalsultan köyünde 1886 yılında doğdu. Babası Galata köprüsü tahsildarlığından ve daha sonra da baş memurluktan emekli olmuş Abdullah Efendi' dir. Avni Lifij, öğretmenlik yaptığı okulda bir başka Hüseyin Avni adındaki öğretmenle adının karışmaması için soyadını bağlı bulunduğu Çerkez soyunun bir kolu olan ve "beyaz tenli" anlamına gelen Lifij olarak koymuştur.

Avni Lifij henüz çok küçükken ailesi İstanbul' a göç edip Rumelihisarı' na yerleşti. İlköğrenimini Fatih' te Aşıkpaşa mahallesi okulunda, ortaöğrenimini ise Şehzadebaşı' nda ki Numune-i Terakki Mektebi' nde yapmıştır. Lifij henüz 15 yaşındayken Bayındırlık Bakanlığına bağlı Demiryolları müdürlüğünde işe başladı, bu arada özel Fransızca dersleri alırken; anatomi bilgisi almak için Mülkiye Tıbbiyesi' ne; boya tekniklerini öğrenmek için de Eczacı Mektebi' nin kimya ve fizik derslerine dinleyici olarak katılıyordu.

Sanatçı 1906 yılında dost olduğu İskender Ferit ve Henri Prost' un önerileriyle yaptığı resimlerini müze müdürü Osman Hamdi Bey' e götürmeye karar verdi. 1906 yılında kendi doğal yeteneği ile yaptığı ünlü "Pipolu-Kadehli Otoportre" sini yaşı çok genç olduğu için tarihini 1908 olarak değiştirerek Osman Hamdi Bey' e sundu. Osman Hamdi Bey tabloyu çok beğenerek

Osman Hamdi Bey' e sundu. Osman Hamdi Bey, tabloyu çok beğenerek sanatçıyı Veliaht Abdülmecit Efendi' ye tavsiye eder. Bunun üzerine Abdülmecit Efendi de Lifij' i resim tahsili yapmak üzere Paris' e gönderir. Sanatçı 11 ocak 1909 yılında Fransa' ya gitti. 26 şubatta Paris' te ki l' Ecole des Beaux Arts' ta kurları izlemeye başladı. Daha sonra Cormon' un atölyelerinde çalışmalara devam etti. 1909 ve 1912 yılları arasında Ressam Andre Lecomte Du Noüy ve Guillemet ile dost olarak onların atölyelerine gitmeye başladı.

Avni Lifij, Türkiye' ye döndüğünde şimdiki adı İstanbul Erkek Lisesi olan İstanbul Sultanisi' nde resim öğretmenliğine başladı. Daha sonra Kandilli İnas Sultanisi' nde Fransızca öğretmenliğine atandı (1915). Bu arada 1. Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi' ne "Kalkınma-Belediye Faaliyetleri" adlı büyük boy bir yapıtıyla (172 x 505 cm.) katıldı. 1917 yılında da "Savaş Resimleri ve Diğerleri" sergisine 20 tablosu ile katıldı. 1918 yılının şubat ve mart aylarında Orient Littéraire' in yönetim bölümünde ilk kişisel sergisini açtı. Aynı yıl Viyana' da açılan Savaş Resimleri ve Diğerleri sergisine 18 eseriyle katıldı. 1919' daki 3. Galatasaray Resim Sergisi' ne bir; 1922' de ki 4. Galatasaray' lılar sergisine de üç resim ile katıldı 1921 yılında devlet tarafından satın alınan beş resimde Resim Tabloları (Elvah-ı Nakşiye) koleksiyonuna dahil edildi. 1922 yılında Mustafa Kemal' in davetlisi olarak dört ay boyunca Erkân-ı Harbiye Umumiye (Genelkurmay Başkanlığı)' de kaldı. Bu zaman zarfında Mareşal Fevzi Çakmak portresini yaptı (Resim 77). Ankara dönüşünde hemen "Karagün", "Akgün" adlı tablolarını yapmaya koyuldu ve 1923 yılında tamamladı. Yine bu yılda Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Tezyini Sanatlar (Dekoratif Sanatlar) bölümünde hocalığa başladı. Bu görevini, 1927 yılında geçirdiği kalp krizi sonucu ölümüne kadar sürdürdü (60).

Avni Lifij, Türkiye' de uygulamalı güzel sanatlar eğitiminin başlaması ve yaygınlaştırılması için büyük mücadele veren ve bu konuda birçok makaleler

yazan, araştırmalar yapan ilk sanatçılardandır. Ressam arkadaşı Sami Yetik' e göre Avni Lifij melankolik, sürekli dalgın ve devamlı düşünen bir kişiiliğe sahipti.

2.2.3.1. slubu

Avni Lifij' in eserlerindeki temanın odak noktasını insan figürü teşkil etmektedir. Özellikle otoportreleri, portreleri ve figürlü kompozisyonları ayrı bir önem taşımaktadırlar. Figürlü çalışmalarının içinde mitolojik, fantastik ve alegorik çalışmalar dikkate değer niteliktedir.

"Avni Lifij, gerek desen, gerekse yağlı boyalarında bütünüyle kendine özgü kişiisel bir duyarlılık geliştirmiştir. Çeşitli İstanbul semt ve sokaklarını konu alan poşad ve bitmiş resimlerinde Puvis de Chavannes, Maurice Denis gibi sembolistleri anımsatan renkiliğiyle bütünleşen, alabildiğine serbest fırça işçiliği biraz da buruk ya da melankolik olarak tanımlanabilecek lirizminin en etkili biçimsel araçlarıdır" (61).

Sanatçının peyzaj çalışmalarında ise sadece doğa görüntüsü aktarılmamıştır. Bize bu resimlerinde kendine has duygu dünyasından birşeyler sunmuştur. Derin bir duygu, düşünce ve hayal gücüyle oluşturduğu kompozisyonlarındaki ögeleri, sağlam bir desen ve kompozisyon anlayışı ile aktarmış, doğru resmetmeyi ilke edinmiştir.

"Batıdan yurda dönen Lifij, çalışmalarında yöntem olarak çizimine katkı getiren Karta-Tinta' yı seçmiştir. XV. yüzyıla kadar inen bu tekniğin adı, boyalı zemin anlamına geliyordu. Batılı sanatçı boyadığı kağıt zemin üzerine siyah ve beyaz kalemle desen izmekteydi. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda çok geçerli olan bu teknik iki kalemle desen ve üç kalemle desen gibi adlarla gri ya da renkli bir zeminin üstüne yapılan deseni açıklıyor. İşte, Avni Lifij renkli

(61)- Kemal İşkender, a. g. e., s. 18.

kağıt fonları bu teknik gereği seçerek, üzerine çizeceği deseni siyah ya da kömür kalemle oluşturuyor, gerekli gördüğü ışıklı bölgeleri ya da volümün en şişkin yerini beyaz kalemle Röoesse ediyor, yani abartıyordu. Bu yöntem keskin ve çizgisel dilin ayrıntılarına kadar inmesine olanak tanıdığı gibi, daha serbest çalışmaya da fırsat vermekteydi" (62).

Lifij' e göre sanat emir komuta altında olmamalı, sanatçı kafeslerde yaşayan değerli bir kuş olamaz, daima özgür olmalı ve dilediği gibi çalışmalıydı. Avni Lifij, Türk sanatçıları içinde dekoratif amaçlı resim yapanlar arasında ilk sırada olan bir sanatçıdır. Buna örnek olarak, Kadıköy eski belediye binasını uzun süre süsleyen "Kalkınma - Belediye Faaliyetleri" tablosu ve daha sonraları Bağlarbaşı Abdülmecit Köşkü' nde yapmış olduğu "Çeşme Başı" adlı duvar resmini gösterebiliriz.

Sanatçının çalışmalarında empresyonizmden ekspresyonizme, romantizmden sembolizme kadar uzanan çok çeşitli akımların izlerini görmekteyiz. Avni Lifij ayrıca fotoğraf sanatı ile de yakından ilgilenmiştir. İstanbul' un bir çok yerlerinin görüntülendiği çok sayıda cam negatifleri bulunmaktadır.

2.2.3.2. Portreleri

Kadehli - Pipolu Otoportre: 1906 tarihli bu çalışması çok genç yaşta tamamen kendi üstün yeteneği sayesinde yaptığı bir resimdir. Burada sanatçının akademik bir anlayışa sezgisel olarak ulaştığı görülmektedir. (Resim 55) Paris' ten yurda döndükten sonra yaptığı "Purolu Otoportre" ilk yaptığı otoportreye göre değişiklikler göstermektedir (Resim 56). Elinde kırmızı kapaklı bir kitap, başında şapkası ile bizlere alaycı bir gülüşle bakan otoportresi ise sanatçının neden portre türünü daha çok sevdiğini bize anlatıyor gibi (Resim

(62)- Adnan Çoker, *Avni Lifij, Poşadlar*, Aksoy Matbaacılık, İstanbul, 1984, s. 25.

57). 1916' da gerçekleştirdiği portre deseni (Resim 58)siluetin hakim olduğu duygusal ve boyasal özelliklerini ortaya koyan bir desen çalışmasıdır. Babası Abdullah Efendi' nin portresi (Resim 59), eşi Harika Lifij portresi (Resim 60) ekspresyonist tarzda yapılmış resimleridir. Şapkalı Genç Kadın Portresi (Resim 61) ve Genç Kadın Portresi (Resim 62) sanatçının empresyonist yönünü ortaya koyan eserleridir.

2.2.4. Namık İsmail

İsmail Zühtü Bey' in oğlu olan Namık İsmail, 1890 yılında Samsun' da dünyaya geldi. Hüsnü ve Ulviye adında iki kardeşi daha bulunmaktaydı. Babalarının hattat olmasından dolayı, üç kardeşte küçük yaşlardan itibaren sanata ilgi duymuşlardır. İlk öğrenimine Kabataş' ta ki Şemsülmekâtip Okulu' nda başlamış, daha sonra Beşiktaş' ta ki Hamidiye Mektebi' ne gitmiştir. Ortaöğrenimini Ste. Pulcherie, St. Benoit ve Mekteb-i Sultani' de (Galatasaray Lisesi) tamamlamıştır. Hamidiye Mektebi' ndeki resim öğretmeni Arslanyan Efendi idi. Bu dönemde daha çok sahile demirlemiş vapurların resimlerini yapmaktan hoşlanırdı. St. Benoit' da ki resim öğretmeni Andres oldu. Bu okulda da füzen ve karakalem ile kartpostallardan çalışmalar yapmıştır. Galatasaray Lisesi' nde ise Şevket Bey' den ders almış, ayrıca okul müdürü olan Tevfik Fikret' in açtığı atölyelerde çalışmalarını sürdürmüştür. Burada son sınıfa geldiğinde Arapça sınavını veremediği için ailesi tarafından resim öğrenimi için Paris' e gönderilmiştir. Namık İsmail, 1911 yılında Paris' e gidince Julian Akademi' sine devam etti. Kısa bir süre sonra Çallı İbrahim' in yönlendirmesiyle Cormon atölyesine geçti (1912). Burada çalışmalarına iki yıl boyunca devam etti. 1914 yılında tatil için İstanbul' a giden Namık İsmail, Birinci Dünya Savaşı' nın çıkması üzerine Paris' e dönemedi ve bir müddet sonra askere alınarak Kafkas cephesine gönderilmiştir. Burada tifüse yakalanınca

1917 yılında İstanbul' a geri gönderilmiştir. Harbiye nazırı Enver Paşa Namık İsmail' i Şişli' de kurulan atölyede, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Ruhi Arel, Hüseyin Avni Lifij ve Sami Yetik ile beraber çeşitli, model askerlerden ve silahlardan yaralanarak savaş resimleri yapmakla görevlendirmiştir. Bu resimler Galatasaray sergilerinde gösterildikten sonra, sergilenmek üzere Viyana' ya gönderildi, katalog çalışmaları için Namık İsmail' de gönderilen heyet arasındaydı. Savaş sona erince Namık İsmail İstanbul' a dönmedi. Resim çalışmalarına devam etmek için Lovis Corinth ve Max Liebermann' ın atölyelerinde çalışmaya başlamıştır.

1919 yılında İstanbul' a dönünce Gazi Osman Paşa Mektebi' nde resim öğretmenliğine başlamıştır. Bir yıl sonra Molla Şakir' in kızı Mediha Hanım ile evlenip İtalya' ya gitmek için izin istedi. İstedığı izni alamayınca bu görevinden istifa ederek İtalya' ya gitmiştir. Burada bir yıl kaldıktan sonra tekrar İstanbul' a gelerek *İleri* gazetesinde ressam ve yazı işleri müdürü olarak göreve başlamış, bu arada Sanay-i Nefise Mekteb-i Âli' sine müdür yardımcısı olarak tayin edilmiştir. Bu görevinde de bir yıl çalıştıktan sonra 1922 yılında istifa ederek Paris' e gitmiştir. Burada bulunduğu sürede katıldığı bir yarışmayı kazanarak Pierre Loti' nin Les Désenchantées adlı eserini resimleyerek 11.000 frank ödül kazanmıştır. 1926 yılında Paris dönüşünde önce, resim eğitimini denetlemekle görevli müfettişliğe, bir yıl sonrada 1927' de Sanay-i Nefise Mektebi Âli müdürlüğüne atanmıştır. Bu görevini ölüm tarihi olan 1935 yılına kadar sürdürmüştür.

Tüm hayatı boyunca sakin ve ağırbaşlı olan sanatçı, disiplinli olduğu kadar da hoşgörülüydü. Namık İsmail çok hızlı bir tempoyla çalışıp, tüm enerjisini yaptığı resmi bitirmek için tüketen bir kişiliğe sahipti.

Namık İsmail, Akademi' yi göçebelikten kurtarıp Fındıklı' da ki Adile

Sultan Sarayı' na yerleştirmeyi başaran bir kişidir. Akademi' ye resim, mimari ve heykel atölyelerinin yanında dekoratif sanatlar, fresk, marangozhaneler, laboratuvarlar ve döküm atölyeleri gibi bazı bölümleri de ilave eden kişi yine Namık İsmail' dir. Bunun yanında ikinci iş olarak buradaki eğitimi ele alarak yeni düzenlemelere gitmiştir. 1927 yılında Dekoratif Sanatlar Bölümü' nü yeniden düzenleyerek 1929 yılında Avusturya' lı Philip Ginther' i bölüm başkanı olarak getirtmiştir; çinçilik ve grafik atölyelerine ek olarak iç mimarlık atölyesini açmıştır. Bir müddet sonra öğrencilere halı, kilim ve kumaş desenlerini öğretmek üzere umumi tezyinat adıyla yeni bir atölye daha açmıştır.

Namık İsmail, "Mimarlık Şubesi' nde 1934' te yaptığı yönetmelik değişikliğinde ise 1930' da Bayındırlık Bakanlığı tarafından İsviçre' den çağrılan mimar Ernst Egli' nin önemli katkıları vardır. Namık İsmail bu yönetmeliği hazırlarken 1926 Uluslararası Mimari Kongresi' nde benimsenen eğitim biçimini kabul etmiş, resim ve heykel bölümlerini de Paris Güzel Sanatlar Akademisi' nde uygulanan program doğrultusunda düzenlemiştir. Öğrencilerin bir arada, çıplak modelden çalışabilmeleri için bir gece atölyesi açmış ve mimarlık öğrencilerinin de bu atölyeye devamını zorunlu kılmıştır. Bunun dışında bir de fresk atölyesi açmıştır" (63).

2.2.4.1. Üslubu

Namık İsmail' in sanat hayatı iki döneme ayrılmaktadır. Birincisi 1914 Paris dönüşü. Bu dönemdeki resimlerinde duygusallık ön plandadır. Teknik ikinci planda kalmıştır, yapıtlarında düş gücü ve şiirsellik hakimdir. Bu yıllar gençlik yıllarına rastladığı için daha çok alıcılık yapmış ve bunu uygulamaya dönüştüremediği için de tekniğini geliştirememiştir. İkincisi, 1919 Almanya dönüşü. Lovis Corinth ve Max Liebermann ile çalıştığı yıllarda resimden başka hiçbir işle uğraşmamıştır. Gündüzleri bu atölyelerde ve Kaiser Friedrich

(63). Zeynep Rona, *Namık İsmail*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 32.

müzesinde, akşamlarıda gece atölyelerinde çalışarak tekniğini geliştirmiştir. Sanatçının Berlin' de bulunduğu dönemde Almanya' da Dadaizm etkindi. Ancak Max Lieberman ve Lovis Corinth geniş ve hareketli fırça darbeleri ve cesur renk kullanımlarıyla izlenimciliğin sınırlarını aşmış,ekspresyonist anlatıma yaklaşan bir üslup geliştirmişlerdi. Bu yüzden Namık İsmail 1914 kuşağının izlenimci özelliklerini tam olarak benimsiyememiştir ve çok kısa bir sürede ekspresyonist bir renk ve fırça vuruş tekniğini kendisine daha yakın bulmuştur. Sanatçının teknik ve anlatım çeşitliliği incelendiğinde bu çeşitliliğin gelişigüzel olmadığını, sürekli bir evrim içinde olduğunu, belli konular üzerinde yoğunlaşıp bu konuları ışık ve hareket gibi plastik değerleri denemek ve geliştirmek için kullandığı görülmektedir.

Namık İsmail fırçasıyla, Türk resmine henüz girmiş olan figürü üstün bir anlatım diline ulaştırmıştır. Güçlü figür anlayışını, sağlam bir anatomi bilgisi üzerine oturtmuştur. Figürleri çoğu zaman yarım ya da dörtte üç portre türündedir. Portrelerinde modelin kişisel benzerliklerinin ötesinde, psikolojik durumlarını da yansıtmıştır. Bu özellikleri sanatçının fırça vuruşlarında desteklemiştir. Portrelerinde, belirgin bir arka plan yerine nötr bir fon kullanmasıyla dikkatleri portre üzerinde toplamayı bilmiştir. Sanatçının portrelerinde gerçekçi bir yaklaşım olmasına karşın, çıplak figürlerinde yüzü okumak olanaksızdır. Daha büyük boyutlu çıplaklarında ise daha denetimli bir fırça vuruşlarına rastlanır. Sanatçının tüm bu eserlerinde ki ortak özelliği ışık ve harekettir. Modeli en zor pozlarda fakat doğal bir duruşta, düzgün renk alanlarına ve ayrıntı işçiliğine kaçmadan ince fırça vuruşlarıyla resmetmiştir. Portrelerinde görülen dinginlik, figürlerinde gerilim duygusuyla yer değiştirmiştir. Portrelerinde, yer yer düzgün renk alanlarına ve detay işçiliğini anımsatmayan ince fırça vuruşlarına da rastlanmaktadır.

Hareket ve ışık, sanatçının resimlerinin en önemli özellikleridir.

Kompozisyonlarında asıl konu üzerinde yoğunlaşan ışık, cansız elemanları bile harekete geçirir niteliktedir. Işığın kullanış tarzıyla portrede dinginlik, çıplaklarında ise hareketlilik sezilmektedir.

Sanatçının 1920 öncesi ve başlarında yaptığı resimlerinde izlenimcilerin renk ve ışık kullanımlarına yakın bir üslup görülmektedir. Bu resimlerinde uyumlu tonlar ve açık renklerden faydalandığı gözlemlenmektedir. Venedik'te 1921 yılında bulunduğu sıralarda yaptığı resimlerde ise tamamen izlenimcilere has kırık fırça vuruşları görülmektedir. "Bu tarihten hemen sonra Namık İsmail'in belirgin özelliği olan yoğun boya hamuru, geniş renk lekeleri ve hareketli fırça vuruşları kendini göstermeye başlar. 1920'lerin ortalarında başlayarak paletinde de bir değişme izlenir. Bu dönemlerde gerçekleştirdiği resimlerinde canlı karşıt renklere, özellikle de koyu yeşile yer verdiği ve imgeleri geniş fırça vuruşlarıyla oluşturduğu görülür" (64).

Namık İsmail hiç bir zaman durağanlığa düşmeden, sürekli çalışmayla üslubunu geliştirerek, tekniğini ve anlatım biçimini özgünleştiren, yaşadığı dönemdeki sanat akımlarına doğrudan katılmamış, fakat izlenimcilik etkisiyle başlayan sanat yaşamında Ekspresyonizm'den soyutlamacılığa kadar uzanan çeşitli yelpazelerde eserler üretmiştir.

"Namık İsmail yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda bir sanat düşünürü idi. Sanatçıya göre sanat toplum için yapılmalıydı, sanatçı da bir işçi idi. Sanatın eski çağlarda bir duvarı, bir tapınağı süsleme amacı ile yapıldığını, yani bir işlevi olduğunu, ancak 17. yüzyıldan sonra tuval resmine dönüldükten sonra artık resmin bir gereksinim olmaktan çıktığını, bu nedenle de ölmeye başladığını söylemektedir. "Resim, duvardan, kubbeden, binadan ayrıldığı gün dalından kopan bir yaprak gibi kurumaya başladı,.. Ancak toplumun işlevsel sanata büyük bir gereksinimi olduğunu savunan sanatçı, resmin, yapının

(64)- a. g. e., s. 29- 30.

(65)- a. g. e., s. 32.

bir parçası olmaktan çıkmasından sonra dekoratif ve uygulamalı sanat dallarının gelişmeye başladığını söylemektedir" (65).

Sanatçı, fotoğrafın resim sanatı için bir tehlike olduğunu , özellikle portre türü gibi bazı sanat dallarını öldürdüğünü savunuyordu.

2.2.4.2. Portreleri

Mahir Tomruk (Resim 63), Sanatçı Feyhaman Duran (Resim 64), Fahrünnisa Venç (Resim 65), Mediha Hanım (Resim 66) portrelerinde fotoğrafik benzeyişin ve özelliklerin dışında kişilerin psikolojik durumları da çok ustaca yansıtılmıştır, bu anlatımı fırça vuruşları da desteklemektedir. Gerçekçi bir anlatımla yapılan bu resimlerde ışık öyle güzel bir şekilde kullanılmıştır ki kişiler sanki boşlukta duruyorlarmış gibi gözükmektedir. Dekolte Elbiseli Kadın (Resim 67) ekspresyonist bir tarzda resmedilmiştir. Sanatçı için çok önemli olan ışık ve renk olgusu bu resimde açıkça görülmektedir. Hüsnü Yeğenoğlu Portesi (Resim 68) gerçekçi bir tarzda, profilden ve yarım büst şeklinde yapılmış bir resimdir. Münevver Ayaşlı Portresi (Resim 69) karakalem teknikle profilden yapılmış büst portre şeklindedir.

Sanatçının kendi gençlik Otoportresi (Resim 70), yazar Ahmet Haşim (Resim 71), Alice Tör (Resim 72), Mavi Gözlü Kadın Portrelerinde (Resim 73) izlenimciliğin etkileri açıkça görülmektedir. Bu resimlerinde de yine kişilerin psikolojik yapılarının anlatımı ışık ve hareketli fırça vuruşlarıyla desteklenmiştir.

Namık İsmail' in üslubunu sürekli geliştirdiğini, anlatım tarz ve tekniğini yetkinleştirdiğini Yelpazeli Kadın Portresi' nde (Resim 74) ve Yaşlı Kadın Portresi' nde (Resim 75) açıkça görmekteyiz. Sanatçı kendi çağdaşı olan diğer

sanatçı arkadaşları gibi Atatürk portresi de çalışmıştır. Fotoğraftan bakarak yaptığı Atatürk Portresi yine ışık ögesinin ön plana çıktığı dörtte üç portre tarzında bir eserdir (Resim 76).

Son yapıtları arasında bulunan ve 1935 yılında yapılan fraklı ve yarım portre şeklindeki eserinde Atatürk sağa bakarken cepheden resimlenmiş vaziyettedir (Resim 81). Moda Deniz Kulübü' nde bulunan bu resimde etkinin fazlalaştırılması için Atatürk' ün kaşları abartılarak yapılmıştır. Sanatçının bir diğer yapıtı da Ankara Türk Ocağı' nda bulunan, paltolu, başı açık ve dizlere kadar resmedilen bu portrede Atatürk elleri ceplerinde bir an durmuş ve sanki yürüyecekmiş gibi betimlenmiştir (Resim 82) (66).

(66)- Gültekin Elibal, a. g. e., s. 106- 107.

SONUÇ

Batılı anlamda ilk Türk resim sanatı ürünlerinin ağırlığını 1910 yılına kadar çoğu asker kökenli ve askeri amaçlarla yurtdışına eğitime gönderilenlerin çalışmaları oluşturmuştur. Paris' te 15 yıl kalarak Gerôme ve Boulanger' in atölyelerinde çalışmış olan Ressam Osman Hamdi Bey' in yurda dönerek Sanayi-i Nefise Mektebi' ni kurmasından sonra asker ressamların yerlerini bu okuldan yetişen sivil sanatçılar alır (67). Sanayi-i Nefise Mektebi' nden mezun olup, yurtdışı eğitim sınavını kazanarak veya başka yollarla eğitim için Batı' ya giden sanatçılar Birinci Dünya Savaşı' nın çıkmasıyla birlikte yurda dönmeye başlarlar. Bu sanatçılar içinde araştırma konumuz olan portre çalışan sanatçılardan İbrahim Çallı, Avni Lifij, Feyhaman Duran ve Namık İsmail yurtdışındayken 1910 - 1914 yılları arasında Avrupa' da bitmiş, akademikleşmiş bir üslup haline gelmiş olan izlenimci resmi Türkiye' ye bir yenilik olarak getirdiler. İzlenimciler, tek tek fırça vuruşları ve güneş ışığının prizmadan geçerken ayrıldığı yedi rengi kullanıp, ışığın etkisini yakalayarak bunu canlı renklerle o andaki gördüklerini doğaya yakınlıkla tuvallerine yansıtmayı amaçlıyorlardı (68). Türkiye' de ilk izlenimci ressamlar daha çok optik görüntüyü renkçi bir anlayışla eserlerine aksettiriyorlardı. Yani Fransız izlenimcilerinin ışığın fiziksel özelliklerine ve saf renklerin küçük tuşlar halinde yan yana kullanılmasıyla göz yanılsamasına dayanan temel görüşleri Türk sanatçılar tarafından ele alınmamıştı. Buradan da anlaşılıyor ki izlenimci üslup Türk sanatçısına bilimsel özellikleriyle yansımamıştı. Fakat yine de bu izlenimci ilk ressamlar resim sanatını sevdirmek ve yaymak için büyük çabalar harcadılar (69).

1914 Çallı Kuşağı sanatçıları 1916 yılından itibaren düzenli olarak her yıl Ağustos aylarında Galatasaray Lisesi' nde resim sergileri düzenlediler. Bu

(67)- Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 666-667.

(68)- Maurice Sérullaz, *Empesyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 7.

sergilerde İbrahim Çallı, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail gibi sanatçılar daha çok figürlü kompozisyonlar ve portre resim ile yer alarak Türk resminde figürün ve portrenin yerleşmesine büyük katkıda bulundular. Bu sanatçılar aynı zamanda şimdiye kadar gösterilmemiş bir cesaretle çıplak resimler de sergilemeye başladılar. Çıplak tasvirler o güne kadar sadece minyatür resimlerde görülmekteydi o da canlı bir modele bakılmaksızın, klişeleşmiş bir esasa göre yapılan tasvirlerdi. İşte bu sanatçılar kendi anlayış ve görüşlerine göre yepyeni bir çıplak ortaya koyarak bir tabuyu daha yıkıp Türk resim sanatını çağdaşlaşma yolunda bir adım daha ileriye götürmüşlerdir.

1914 Çallı Kuşağı Türk resim sanatında bir dönüm noktası oluştururken, Türk edebiyatının ünlü yazar ve şairlerinin, bilim adamlarının da resim sanatıyla yakından ilgilenmelerini sağlamıştır.

Çallı Kuşağı sanatçıları, Türk ulusunu esaretten kurtaran ve genç Türkiye Cumhuriyeti' nin kurucusu olan Atatürk' ün bu çabalarını ve mücadelelerini anlatabilmek, onu yüceltmek için resimlerini yapmaya başladılar. Bu kuşağa adını veren İbrahim Çallı; desen çalışmalarının ardından yağlıboya Atatürk resimleri yapmaya başlar. Çallı doğrudan Atatürk portreleri yapan sanatçıların başında gelmektedir. Hatta Atatürk ile en çok beraber olabilmiş sanatçımızdır. Atatürk Çallı' ya poz vermekten başka ona poz vermedende resim yapılabilceği konusunda uyarılarda bulunmuştur. Kısa süreli poz vermeler dahi olsa Çallı bunlardan yeteri kadar yararlanarak en güzel Atatürk portrelerini meydana getirmiştir. Şişli İnkılap Müzesi' nde bulunan sivil giysili ve bir koltukta oturur vaziyette yapılan yağlıboya tablonun sol alt köşesinde sanatçının imzası ve 1937 tarihi görülmektedir (Resim 27). Çallı' nın en başarılı tablolarından biri de 1935 tarihli ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi' nde bulunan yine sivil giysili ve koltukta oturur vaziyette yapılan Atatürk portresidir (Resim 78). Bu tablonun diğerinden farkı tablonun fonu, öbür portrede bulunan madalya ve

mendil ile yeğinin düğmeleridir. Çallı' nın Cumhuriyet gazetesi koleksiyonunda bulunan 1937 tarihli, fraklı, sağ eli göbeği üstünde, sol eli cebinde, başı açık ve istiklal madalyalı Atatürk portreside yine başarılı portre çalışmalarından birisidir.

Çallı Kuşağı içinde yalnızca İbrahim Çallı Atatürk portreleri üretmemiştir. O' nunla yüzyüze gelmemiş olsalar bile Feyhaman Duran ve Namık İsmail gibi sanatçılarda ya fotoğraftan ya da kendi sanatçı duyuş ve görüşlerinin sayesinde Atatürk portreleri yapmışlardır.

Feyhaman Duran' ın Eski Meclis binasında ki büyük boyutlu, kalpaklı Atatürk portresi ile, Topkapı Sarayı' nda bulunan küçük boyutlu papyon kravatlı portresi (Resim 80) ve Beşiktaş Deniz Müzesi' ndeki karakalem Atatürk portresinden ve yine Namık İsmail' in 1935 tarihli kaşları oldukça abartılmış, fraklı yarım boy portresi (Resim 81) ile Ankara Türk Ocağı' nda bulunan paltolu, başı açık ve dizlerine kadar gösterilmiş portresinden de (Resim 82) araştırmamızın içinde bahsedilmektedir.

Sonuç olarak, Türk resmine Avrupa izlenimciliğini kendilerine göre yorumlayıp yepyeni bir tarz getiren 1914 Çallı Kuşağı, Atatürk portreleri üretmek konusunda da yine öncü olmuş, bu üretkenlik kendilerinden sonra gelen diğer kuşak sanatçıları tarafından da devam ettirilmiştir.



Resim 1. Fatih' in Çentile Bellini tarafından yapılan portresi, Londra National Gallery.

G



Resim 2. Mimozalı Kadın (Hamdi Bey' in Karısı Naile Hanım), 1906
93 x 130 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 3. Hamdi Bey' in Kızı Nazlı, 31 x 49 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 4. Hamdi Bey' in oğlu Edhem, 13 x 20 cm, 1907. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 5. Hamdi Bey' in Yeğeni Tevfik, 1904, 31 x 45 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 6. Kurdelalı Kız, Hamdi Bey' in Torunu Nimet, 12 x 15 cm, Cenân Sarc Koleksiyonu.



Resim 7. Kokona Despina, 1906, 29 x 37 cm, Cenân Sarc Koleksiyonu.



Resim 8. Balıkçı İsmail Ağa, 1905, 41 x 48 cm, Mehmet Nuri Çolakoğlu Koleksiyonu.



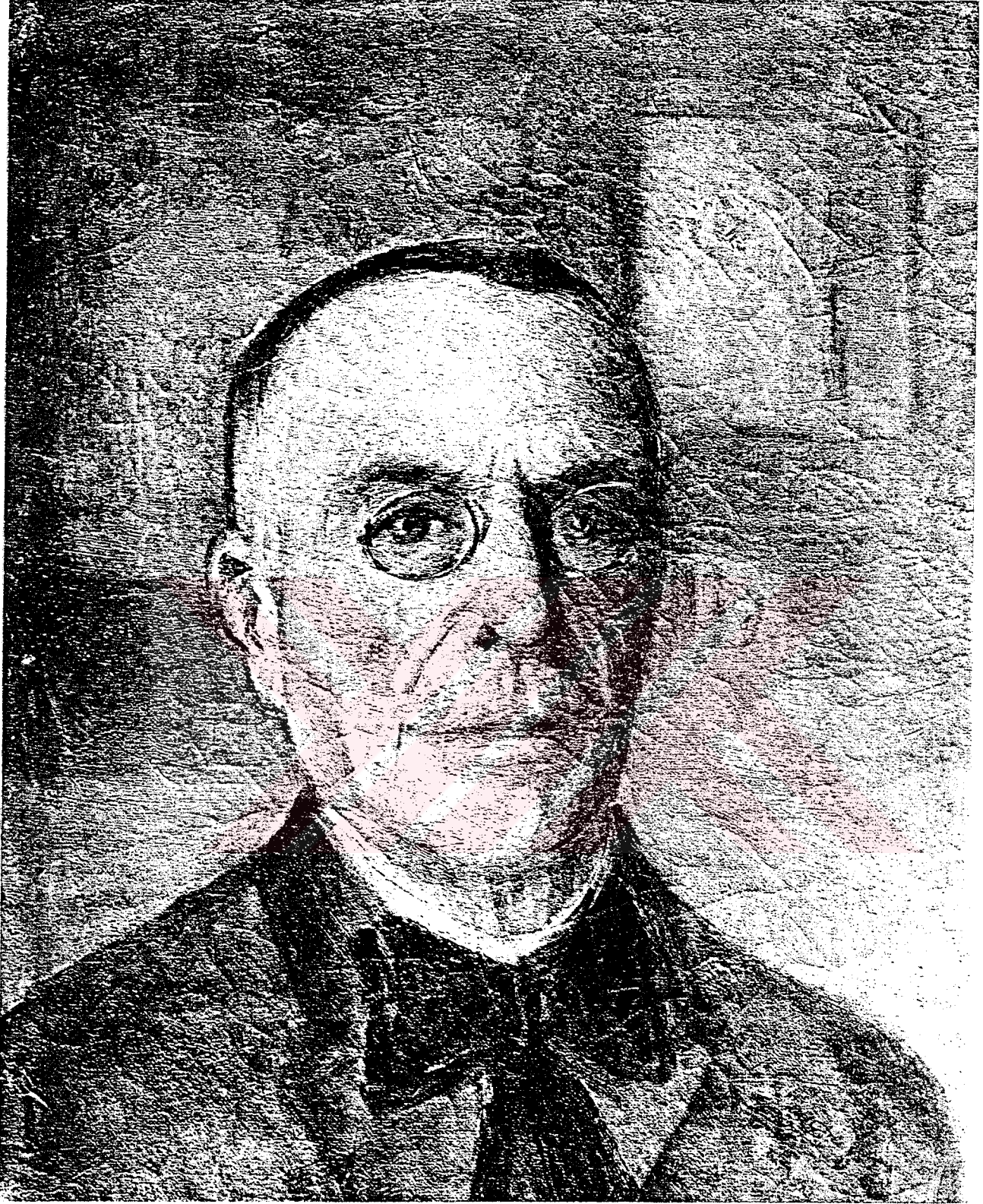
Resim 9. Enver Paşa Portresi, 1908, 70 x 120 cm, Mahpeyker Enver Koleksiyonu.



Resim 10. 1889 Madam X. portre. 70 x 100 cm., karton üzerine pastel, Özel Koleksiyon.



Resim 11. Uzanan Kadın, 57 x 40 cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 12. Otoportre, 32 x 42 cm., tuval üzerine yağılıboya, Necmiye Sözel Koleksiyonu.



Resim 13. Kadın Portresi, 15 x 27 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 14. Gül Koklayan Kadın, tuval üzerine yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu



Resim 15. Yeşil Elbiseli Kadın, 146 x 116 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 16. Kızı Belma Çallı' nın Portresi, 100 x 50 cm.,
duralit üzerine yağlıboya, Ahmet Biçener Koleksiyonu



Resim 17. Portre, 64 x 50 cm, tuval üzerine yağılıboya, Antik A.Ş. Müzayede Arşivi.



Resim 18. Fatma Barşal Portresi, 100 x 90 cm., tuval üzerine yağlıboya, Fatma Barşal Koleksiyonu



Resim 19. Ahmet Refik Portresi, 1932. 40 x 33 cm, duralit üzerine yağıboya, Naci Terzioğlu Koleksiyonu.



Resim 20. Yahya Kemal Portresi, 61 x 47 cm., tuval üzerine yağıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 21. Osman Hamdi Bey Portresi, 66 x 87 cm., tuval üzerine yağılıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 22. Heykeltraş İhsan Bey' in Portresi, 15 x 27 cm., mukavva üzerine yağıboya, Gülseren Kazgan Koleksiyonu



Resim 23. Hüseyin Rahmi Portresi, 27 x 21 cm., tuval üzerineyağlıboya, Rasih Nuri İleri Koleksiyonu



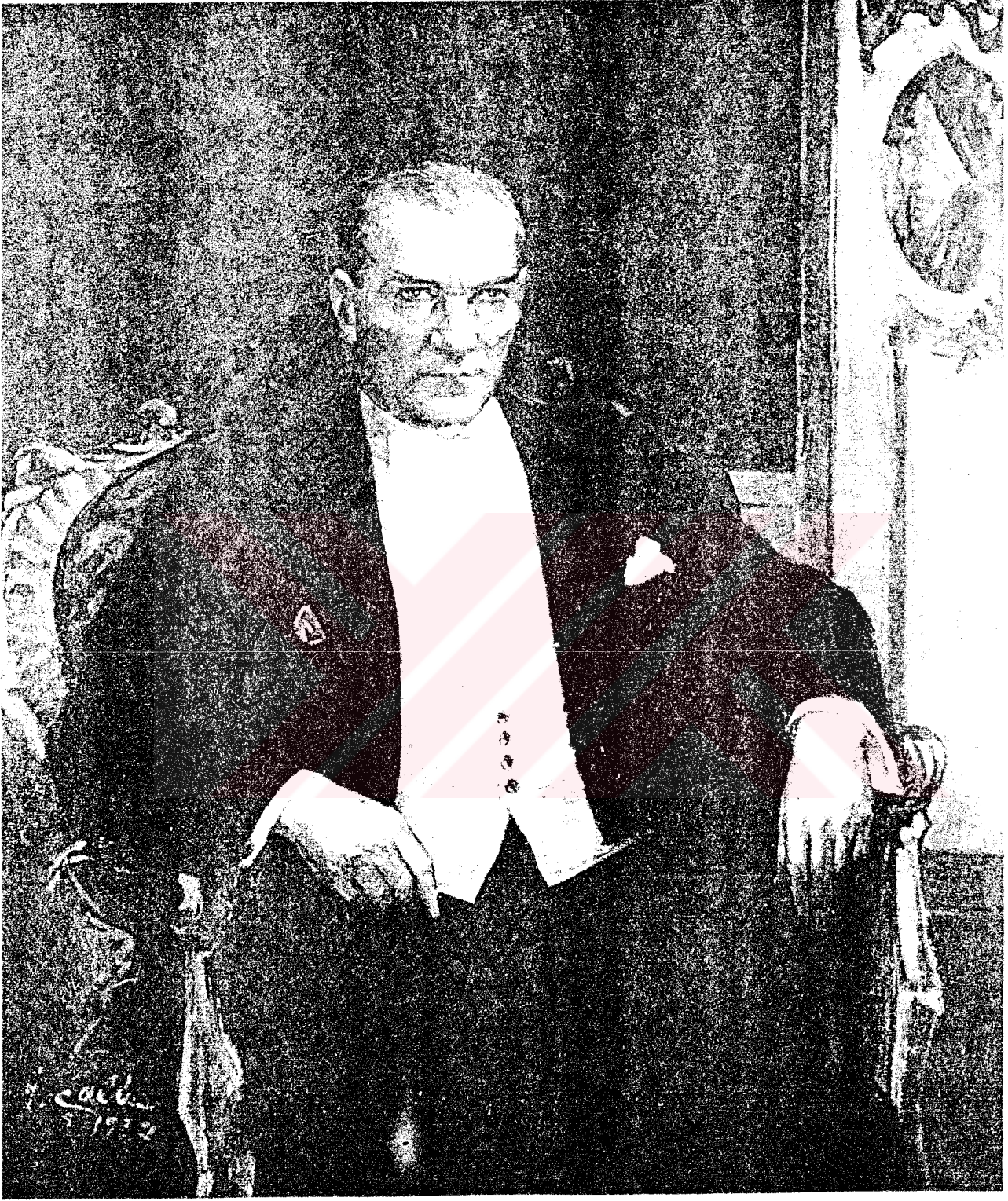
Resim 24. Aliye Moralı Portresi, 119 x 79 cm., tuval üzerine yağılıboya, Ankara Resim ve Heykel Müzesi



Resim 25. Rasim Hayri Cingi Portresi, 65 x 55 cm., tuval üzerine yağılıboya, Afife Cingi Koleksiyonu



Resim 26. Atatürk Portresi, 48 x 38 cm., tuval üzerine yağılıboya, Erol Abiral Koleksiyonu



Resim 27. Atatürk Portresi, 1937., tuval üzerine yağlıboya,İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müzesi



Resim 28. İnönü Portresi, 100 x 27 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 29. Celal Bayar Portresi, tuval üzerine yağılıboya



Resim 30. Cevriye Meray Portresi 1936, 90 x 65 cm., Emin Bursalı Koleksiyonu



Resim 31, Tefli Kadın Portresi, 100 x 73cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 32. Neyzen, kontrplak üzerine yağılıboya



Resim 33. Dr. Akil Muhtar' ın Portresi 1916, 92 x 73 cm., tuval üzerine yağılıboya, 1916
İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Koleksiyonu



Resim 34. Kerime Salâhî'nin Portresi, 116 x 96 cm., tuval üzerine yağıboya, 1340. Sanatçının Koleksiyonu



Resim 35. Prof. Dr. Mustafa Şekip Tunç' un Portresi 1943,
41 x 33 cm, duralit üzerine yağlıboya, 1943. Sanatçının Koleksiyonu



Resim 36. Dr. Celal Muhtar' ın Portresi, 126 x 88 cm.
tuval üzerine yağıboya, 1921.
İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü Koleksiyonu.



m 37. Sanatkar Dostlar , 130 x 160 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1921. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 38. Şerif Muhittin Targan' ın Portresi, 33 x 41 cm, tuval üzerine yağlıboya, tarihsiz. Sanatçının Koleksiyonu.



sim 39. Güzin Duran' ın Portresi. 39 x 32 cm., duralit üzerine yağlıboya, 1941. Sanatçının Koleksiyonu



140. Çıplak: Güzin Duran , 53 x 48 cm., duralit üzerine pastel, tarihsiz. Sanatçının Koleksiyonu.



Resim 41. Güzin Duran Portresi, 107 x 87 cm, tuval üzerine pastel, 1921. Sanatçının Koleksiyonu.



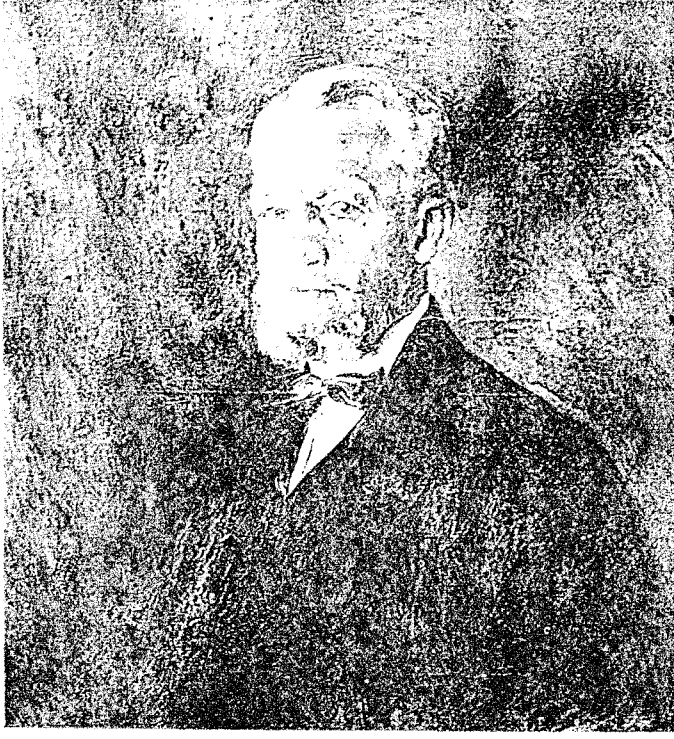
Resim 42. Prenses Kerime' nin Portresi
73 x 61 cm., tuval üzerine yağılıboya, 1919.
Özel Koleksiyon



Resim 43. Prenses Tefika Hamide' nin
Portresi 73 x 61 cm. tuval üzerine yağılıboya, 1919.
Özel Koleksiyon



Resim 44. Prenses Zeynep Halim' inPortresi
73 x 59 cm. tuval üzerine yağılıboya, 1920.
Özel Koleksiyon



Resim 45. Abbas Halim Paşa' nın Portresi
72 x 66 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1914,
Özel Koleksiyon.



Resim 46. Abbas Halim Paşa' nın eşi Prensess
Hatice Abbas Halim' in Portresi, 73 x 61 cm,
tuval üzerine yağlıboya, 1919. Özel Koleksiyon.



Sim 47. Atatürk Portresi, 83 x 64 cm., tuval üzerine yağılıboya, 1937. İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü Koleksiyonu



Resim 48. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver' in Portresi,
54 x 44 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1957.
Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Koleksiyonu.



Resim 49. Safiye Ayla Portresi, 38 x 30 cm, tuval üzerine yağılıboya, 1950.
Sanatçının Koleksiyonu.



Resim 50. Çangır'lı Abdullah Portresi, 41 x 34.5 cm., mukavva üzerine yağlıboya, 1946.
Sanatçının Koleksiyonu.



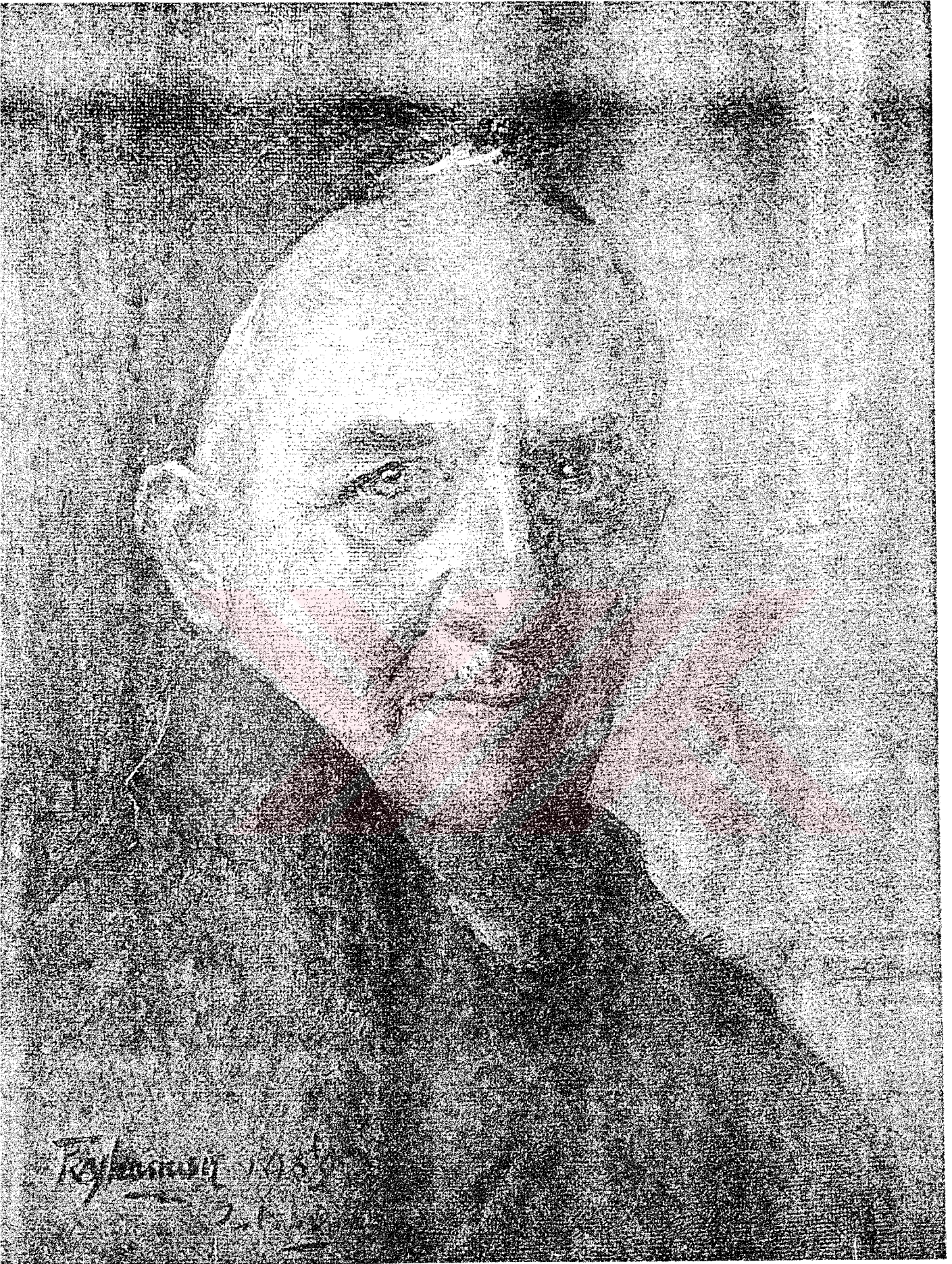
Resim 51. Babası Şair Süleyman Hayri Bey' in Portresi
30 x 21 cm., mukavva üzerine yağlıboya, 1950. Sanatçının Koleksiyonu.



Resim 52. Kadın Portresi, 84 x 49 cm., tuval üzerine yağıboya, 1937. Sanatçının Koleksiyonu.



Resim 53. Sanatçının Kendi Portresi, 46 x 37 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1911.
Sanatçının Koleksiyonu.



Resim 54. Sanatçının Kendi Portresi, 52 x 40 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1959. Sanatçının Koleksiyonu.



Resim 55. Otoportre, 1908 - 1909, 64 x 46 cm., tuval üzerine yağılıboya



Resim 56. Otoportre, 41 x 30.5 cm., tuval zerene yağlıboya



Resim 57. Kitaplı Otoportre, 64 x 45 cm., tuval üzerine yağlıboya, Belkıs Aksoy Koleksiyonu.



Resim 58. Otoportre. 24 x 16 cm., kağıt üzerine karakalem



Resim 59. Babası Abdullah Efendi' nin Portresi, 39.5 x 32.5 cm., tuval üzerine yağlıboya



Resim 60, Eşi Harika Lifi' in Portresi, 32 x 23 cm., karton üzerine yağlıboya



Resim 61, Şapkalı Genç Kadın Portresi 46 x 37.5 cm., tuval üzerine yağlıboya



Resim 62, Genç Kadın Portresi, 28 x 18.5 cm., karton üzerine yağlıboya



Resim 63. Mahir Tomruk Portresi, 1930, 100 x 80 cm., MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 64. Feyhaman Duran, 57 x 47 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 65. Fahrünisa Veng, 1922, 45.5 x 62 cm,  zel Koleksiyon.

T.C. YÜKSEK  K L  ZET Y Y  ZET Y Y
 ZET Y Y  ZET Y Y  ZET Y Y



Resim 66. Mediha Hanım, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi



Resim 67. Dekolte Elbiseli Kadın, 25 x 35.3 cm., Bülent Barım Koleksiyonu



Resim 68. Hüsni Yeğenoğlu Portresi, 1925, 16 x 22 cm., Selim Küsefoğlu Koleksiyonu



Resim 69. Münevver Ayaşlı Portresi, 1927, 28.5 x 36.5 cm., Karakalem, Münevver Ayaşlı Koleksiyonu



Resim 70. Gençlik Portresi, 41 x 51.5 cm., Keskin Koleksiyonu



Resim 71. Ahmet Haşim, 50 x 70 cm., Keskin Koleksiyonu



Resim 72. Alice Tör, 1931 44 x 53.5 cm. (çap), Alice-Vedat Nedim Tör Koleksiyonu



Resim 73. Mavi Gözlü Kadın, 32 x 42 cm., Emine Keskin Koleksiyonu



Resim 74. Yelpazeli Kadın, 49 x 70 cm., Canan Barım Alioğlu Koleksiyonu



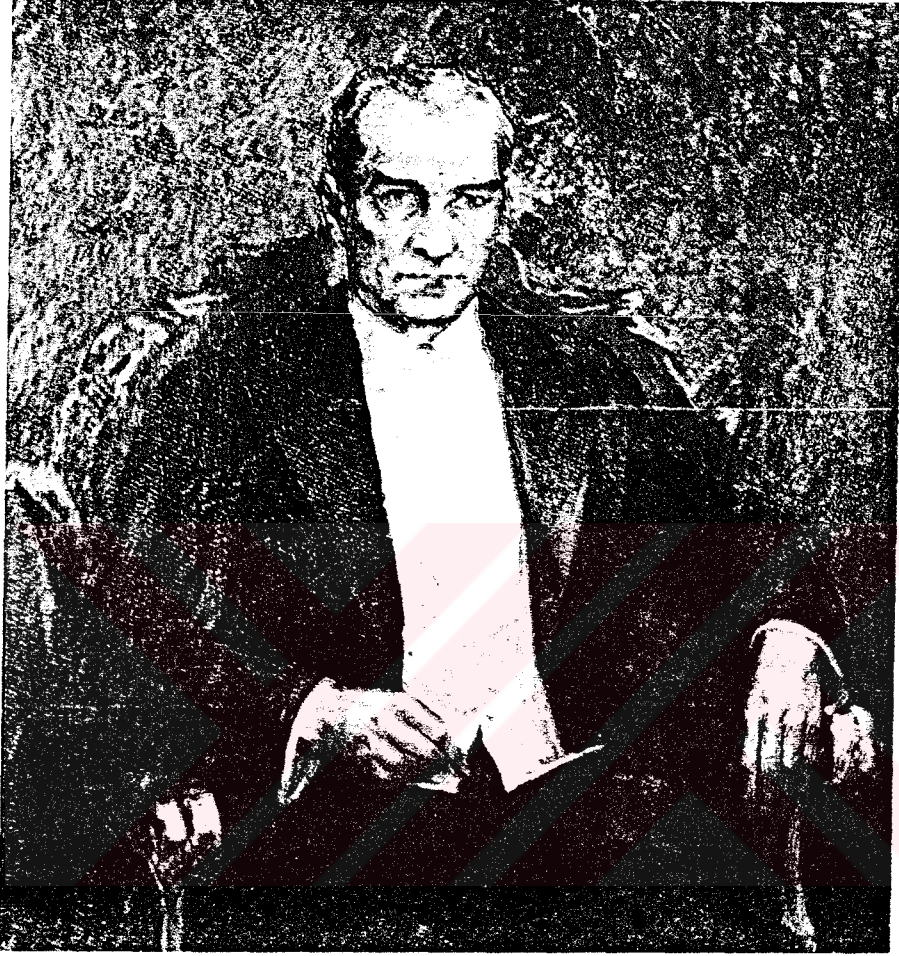
Resim 75. Yaşlı Kadın Portresi (Bavyeralı Kadın), 1923, 49 x 70 cm., Özel Koleksiyon



Resim 76. Atatürk, 114 x 169 cm., MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 77. Mareşal Fevzi Çakmak' ın Portresi. 1923, 166 x 131 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



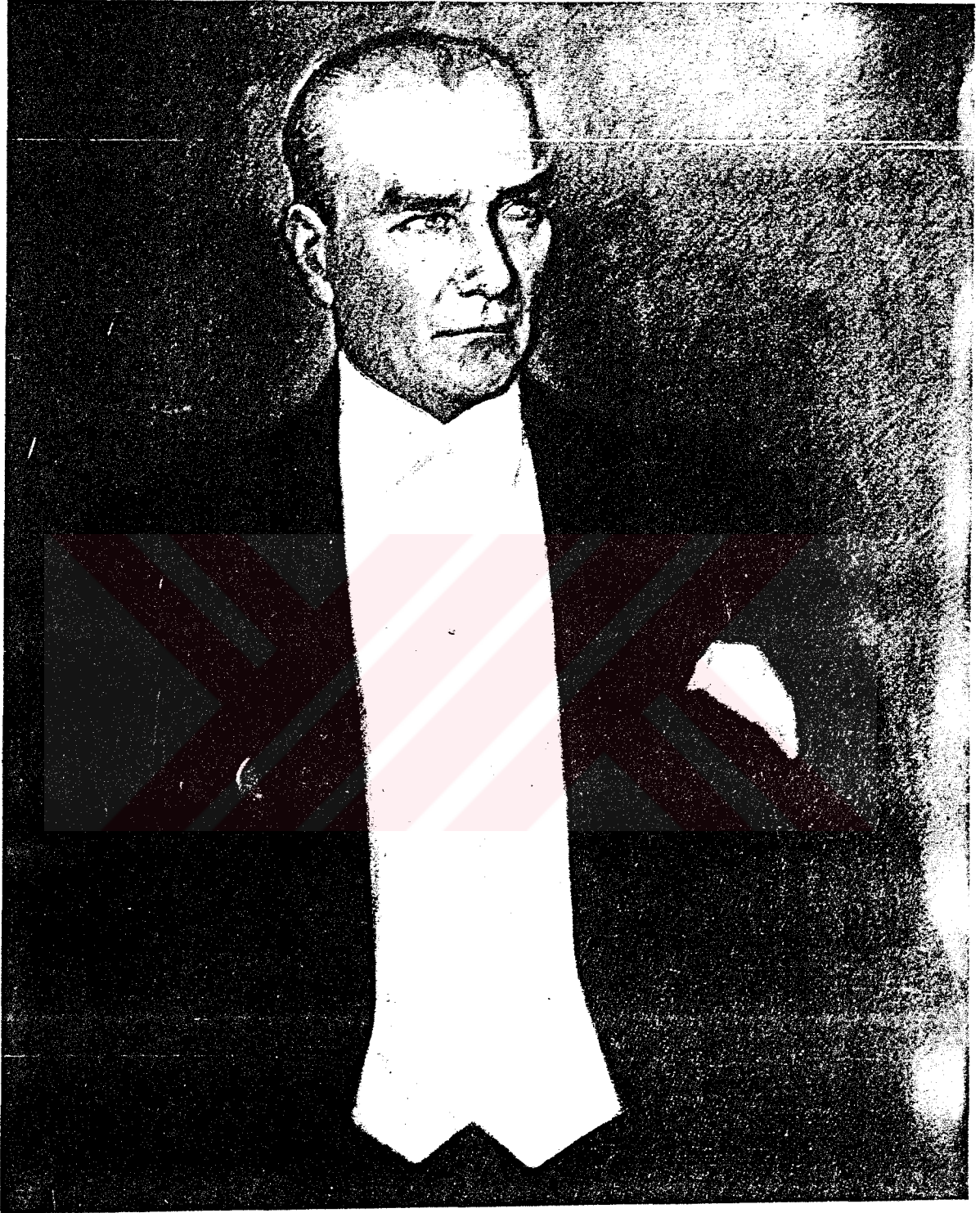
Resim 78. İbrahim Çallı, "Atatürk Portresi" 143 x 121cm, 1935, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.



Resim 79. Feyhaman Duran, "Gazi" İş Bankası Koleksiyonu.



Resim 80. Feyhaman Duran, "Atatürk", 1959, Topkapı Sarayı.



Resim 81. Namık İsmail, "Atatürk", 1935, Moda Deniz Kulübü.



Resim 82. Namık İsmail, "Atatürk". Ankara Türk Ocağı Koleksiyonu.

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Gentile Bellini, Fatih portresi, Londra National Gallery.

Resim 2. Osman Hamdi Bey, Mimozalı Kadın, (1906), 93x130 cm., İstanbul resim ve Heykel Müzesi.

Resim 3. Osman Hamdi Bey, Kızı Nazlı Hanım, 31x49 cm., İstanbul Resim ve heykel Müzesi.

Resim 4. Osman Hamdi Bey, Oğlu Edhem, 13x20 cm., İstanbul resim ve Heykel Müzesi.

Resim 5. Osman Hamdi Bey, Yeğeni Tevfik, (1904), 31x45 cm., İstanbul Resim ve heykel Müzesi.

Resim 6. Osman Hamdi Bey, Kurdelalı Kız, torunu Nimet, 12x15 cm., Cenan Sarc Koleksiyonu.

Resim 7. Osman Hamdi Bey, Kokona Despina, (1906), 29x37 cm., Cenan Sarc Koleksiyonu.

Resim 8. Osman Hamdi Bey, Balıkçı İsmail Ağa, (1905), 41x48 cm., Mehmet Nuri Çolakoğlu Koleksiyonu.

Resim 9. Osman Hamdi Bey, Enver Paşa, (1908), 70x120 cm., Mahpeyker Enver Koleksiyonu.

Resim 10. Halil Paşa, Madam X, (1889), 70x100 cm., karton üzerine pastel, Özel Koleksiyon.

Resim 11. Halil Paşa, Uzanan Kadın, 40x57 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 12. Halil Paşa, Otoportre, 32x42 cm., tuval üzerine yağlıboya, Necmiye Sözel Koleksiyonu.

Resim 13. İbrahim Çalı, Kadın Portresi, 15x27 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 14. İbrahim Çallı, Gül Koklayan Kadın, tuval üzerine yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.

Resim15. İbrahim Çallı, Yeşil Elbiseli Kadın, 146x116 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

- Resim 16. İbrahim Çallı, Kızı Belma Çallı, 100x50 cm., duralit üzerine yağlıboya, Ahmet Biçener Koleksiyonu.
- Resim 17. İbrahim Çallı, Portre, 64x50 cm., tuval üzerine yağlıboya, Antik A.Ş. Müzayede Arşivi.
- Resim 18. İbrahim Çallı, Fatma Barşal Portresi, 100x90 cm., tuval üzerine yağlıboya, Fatma Barşal Koleksiyonu.
- Resim 19. İbrahim Çallı, Ahmet Refik Portresi, (1932), 40x33 cm., duralit üzerine yağlıboya, Naci Terzioğlu Koleksiyonu.
- Resim 20. İbrahim Çallı, Yahya Kemal Portresi, 61x47 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
- Resim 21. İbrahim Çallı, Osman Hamdi Bey Portresi, 66x87 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
- Resim 22. İbrahim çallı, Heykeltraş İhsan Bey' in Portresi, 15x27 cm., mukavva üzerine yağlıboya, Gülseren Kazgan Koleksiyonu.
- Resim 23. İbrahim Çallı, Hüseyin Rahmi Portresi, 27x21 cm., tuval üzerine yağlıboya, Rasih Nuri İleri Koleksiyonu.
- Resim 24. İbrahim Çallı, Aliye Moralı Portresi, 19x79 cm., tuval üzerine yağlıboya, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.
- Resim 25. İbrahim Çallı, Rasim Hayri Cingi Portresi, 65x55 cm., tuval üzerine yağlıboya, Afife Cingi Koleksiyonu.
- Resim 26. İbrahim Çallı, Atatürk Portresi, 48x38 cm., tuval üzerine yağlıboya, Erol Abiral koleksiyonu.
- Resim 27. İbrahim Çallı, Atatürk Portresi, 1937, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müzesi.
- Resim 28. İbrahim Çallı, İnönü Portresi, 100x27 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
- Resim 29. İbrahim Çallı, Celal Bayar Portresi, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 30. İbrahim Çallı, Cevriye Meray Portresi (1936), 90x65 cm., Emin Bursalı Koleksiyonu.
- Resim 31. İbrahim çallı, Tefli Kadın Portresi, 100x73 cm., tuval üzerine

yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 32. İbrahim Çallı, Neyzen, kontrplak üzerine yağlıboya,

Resim 33. Feyhaman Duran, Dr. Akil Muhtar'ın Portresi (1916), 92x73 cm.,
tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi
Koleksiyonu.

Resim 34. Feyhaman Duran, Kerime Salahor Portresi, 116x96 cm., tuval
üzerine yağlıboya, 1340. Sanatçının Koleksiyonu.

Resim 35. Feyhaman Duran, Prof. Dr. Mustafa Şekip Tunç Portresi, 1943,
41x33 cm., duralit üzerine yağlıboya, Sanatçının Koleksiyonu.

Resim 36. Feyhaman Duran, Dr. Celal Muhtar'ın Portresi (1921), 126x88 cm.,
tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü
Koleksiyonu.

Resim 37. Feyhaman Duran, Sanatçı Dostlar, 130x160 cm., tuval üzerine
yağlıboya, 1921. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Resim 38. Feyhaman Duran, Şerif Muhittin Targan Portresi, 41x33 cm., tuval
üzerine yağlıboya, Sanatçının Koleksiyonu.

Resim 39. Feyhaman Duran, Güzin Duran Portresi (1941), 39x32 cm., tuval
üzerine yağlıboya, Sanatçının Koleksiyonu.

Resim 40. Feyhaman Duran, Çıplak: Güzin Duran, 53x48 cm., duralit üzerine
pastel, Sanatçının Koleksiyonu.

Resim 41. Feyhaman Duran, Güzin Duran Portresi, 1921, 107x87 cm., tuval
üzerine pastel, Sanatçının Koleksiyonu.

Resim 42. Feyhaman Duran, Prenses Kerime' nin Portresi (1919), 73x61 cm.,
tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Resim 43. Feyhaman Duran, Prenses Tefrika Hamide' nin Portresi, 73x61 cm.,
tuval üzerine yağlıboya, 1919. Özel Koleksiyon.

Resim 44. Feyhaman Duran, Prenses Zeynep Halim' in Portresi, 1920, 41x33
cm., tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Resim 45. Feyhaman Duran, Abbas Halim Paşa' nın Portresi (1914), 72x66
cm., tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

- Resim 46. Feyhaman Duran, Abbas Halim Paşa' nın eşi Prenses Hatice Abbas Halim' in Portresi, 73x61 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1919. Özel Koleksiyon.
- Resim 47. Feyhaman Duran, Atatürk Portresi, 1937, 83x64 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü Koleksiyonu.
- Resim 48. Feyhaman Duran, Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Portresi (1957), 54x44 cm., tuval üzerine yağlıboya, Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Koleksiyonu
- Resim 49. Feyhaman Duran, Safiye Ayla Portresi, 38x30 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1950. Sanatçının Koleksiyonu.
- Resim 50. Feyhaman Duran, Çangırı' lı Abdullah Portresi, 1946, 41x33 cm., mukavva üzerine yağlıboya, Sanatçının Koleksiyonu.
- Resim 51. Feyhaman Duran, Babası Şair Süleyman Hayri Bey' in Portresi (1950), 30x21 cm., mukavval üzerine yağlıboya, Sanatçının Koleksiyonu.
- Resim 52. Feyhaman Duran, Kadın Portresi, 84x49 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1937. Sanatçının Koleksiyonu.
- Resim 53. Feyhaman Duran, Sanatçının Kendi Portresi, 1911, 46x37 cm., tuval üzerine yağlıboya, Sanatçının Koleksiyonu.
- Resim 54. Feyhaman Duran, Sanatçının Kendi Portresi, 1959, 52x40 cm., tuval üzerine yağlıboya, Sanatçının Koleksiyonu.
- Resim 55. Avni Lifij, Otoportre, 1908 - 1909, 64x46 cm., tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 56. Avni Lifij, Otoportre, 41x30.5 cm., tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 57. Avni Lifij, Kitaplı Otoportre, 64x45 cm., tuval üzerine yağlıboya. Belkıs Aksoy Koleksiyonu.
- Resim 58. Avni Lifij, Otoportre, 24x16 cm., kağıt üzerine karakalem
- Resim 59. Avni Lifij, Babası Abdullah Efendi' nin Portresi, 39.5x32.5 cm., tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 60. Avni Lifij, Eşi Harika Lifij' in Portresi, 32x23 cm., karton üzerine yağlıboya.

Resim 61. Avni Lifij, Şapkalı Genç Kadın Portresi, 46x37.5 cm., tuval üzerine yağlıboya.

Resim 62. Avni Lifij, Genç Kadın Portresi, 28x18.5 cm., tuval üzerine yağlıboya.

Resim 63. Namık İsmail, Mahir Tomruk Portresi, 1930, 100x80 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 64. Namık İsmail, Feyhaman Duran Portresi, 57x47 cm., Özel Koleksiyon.

Resim 65. Namık İsmail, Fahrünisa Venç, 1922, 45.5x62 cm., Özel Koleksiyon.

Resim 66. Namık İsmail, Mediha Hanım Portresi, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 67. Namık İsmail, Dekolte Elbiseli Kadın, 25x35.3 cm., Bülent Barım Koleksiyonu.

Resim 68. Namık İsmail, Hüsnü Yeğenoğlu Portresi, 1925, 16x22.5 cm., Selim Küsefoğlu Koleksiyonu.

Resim 69. Namık İsmail, Münevver Ayaşlı Portresi, 1927, 28.5x36.5 cm., Karakalem, Münevver Ayaşlı Koleksiyonu.

Resim 70. Namık İsmail, Gençlik Portresi, 41x51.5 cm., Keskin Koleksiyonu.

Resim 71. Namık İsmail, Ahmet Haşım, 50.5x70 cm., Keskin Koleksiyonu.

Resim 72. Namık İsmail, Alice Tör, 1931, 44x53.5 cm., (çap), Alice - Vedat Nedim Tör Koleksiyonu.

Resim 73. Namık İsmail, Mavi Gözlü Kadın, 32x42 cm., Emine Keskin Koleksiyonu.

Resim 74. Namık İsmail, Yelpazeli Kadın, 49x70 cm., Canan Barım Alioğlu Koleksiyonu.

Resim 75. Namık İsmail, Yaşlı Kadın Portresi (Bavyeralı Kadın), 1923, 49x70 cm., Özel Koleksiyon.

Resim 76. Namık İsmail, Atatürk, 114x169 cm., MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 77. Avni Lifij, Mareşal Fevzi Çakmak, 1923, 166x131 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 78. İbrahim Çallı, Atatürk Portresi, 143x121 cm., 1935, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.

Resim 79. Feyhaman Duran, Gazi, İş Bankası Koleksiyonu.

Resim 80. Feyhaman Duran, Atatürk, 1959, Topkapı Sarayı.

Resim 81. Namık İsmail, Atatürk, 1935, Moda Deniz Kulübü.

Resim 82. Namık İsmail, Atatürk, Ankara Türk Ocağı Koleksiyonu.



KAYNAKLAR

ATASOY Nurhan, "Nakkaş Osman' ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz*, sayı: 6 (6 Şubat 1972), s. 2-14.

BERK Nurullah - ÖZSEZGİN Kaya, *Cumhuriyet Devri Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983.

BERK Nurullah - TURANİ Adnan, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 2, Tıglat Yayınevi, İstanbul, 1981.

CEZAR Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1971.

ÇAĞMAN Filiz - TANINDI Zeren, *Padişah Portreleri*, Yapı Kredi Bankası Kültür Sanat Hizmetleri, İstanbul, 1984.

ÇOKER Adnan, *Avni Lifij Poşadlar*, Aksoy Matbaacılık, İstanbul, 1998.

ELİBAL Gültekin, *Atatürk ve Resim - Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973

GİRAY Kıymet, *Çallı ve Atölyesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1997.

GOMBRICH E. H., *Sanatın Öyküsü*, Çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.

GÖREN Ahmet Kamil, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Bankası Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1997.

GÖREN Ahmet Kamil, "Türk Resim Sanatında Figür Sorununun Evreleri", *Sanat Çevresi*, Ağustos, Eylül 1994, sayı 190-191, s. 12-14

İREPOĞLU Gül, "Kitaptan Tuvale Padişah Portreciliği", *Antik ve Dekor*, sayı 38, 1997, s. 82-88.

İREPOĞLU Gül, *Feyhaman*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul, 1986.

İSKENDER Kemal, "Türk Resminin Dünyası, Bugünü ve Geleceği", *Gergedan Dergisi*, no 19, Eylül, 1988, s. 16-18.

ÖNER Sema, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu' ndaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecit Efendi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, Sempozyum, 17-18 Aralık 1992, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, s. 83-97.

ÖZSEZGİN Kaya, *İbrahim Çallı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.

RONA Zeynep, *Namık İsmail*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.

Sergi Kataloğu, *Namık İsmail*, Reklamevi, İstanbul, 1981.

SÉRULLAZ Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

TANSUĞ Sezer, *Halil Paşa*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.

TURANİ Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.