

## **Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları**

Seyfi BAŞKAN\*

### **ÖZET**

*Bu incelemede, Türk Minyatürünün 'tarih'i konu alan zengin birikimi ve geleneğinin ardından, 'tarih' in kavramsal olarak da yeniden değerlendirildiği 19. - 20 yüzyıllarda, Osmanlı ve Cumhuriyet ressamlarının tarihe yaklaşımları yani tarihi çağdaş Türk resmi diliyle yorumlamaları ele alınacaktır. 19.yüzyıl, Osmanlı yenileşmesinin/batılılaşmasının kapalı devre bir değişim geçirme sürecinden çıkılıp, yenilik cereyanlarının geniş toplum katlarına ulaştığı bir yüzyıl olmuştur. Ancak bu yenileşme çabaları bütün yüzyıl boyunca aynı yoğunlukta sürmemiş, Osmanlı toplumunun farklı kesimlerini deaynu şekilde etkilememiştir. Özellikle Tanzimat'ın ilanından sonra Osmanlı toplumu içinde, en çok etkilenen kesim, doğal olarak Osmanlı entellektüelleri ve dönemin Türk düşünce dünyası olmuştur. Pek çok kavram ve olgunun tartışıldığı ve Türk kültürüne kazandırıldığı bu sıralarda, 'tarih' hakkında da yeni yaklaşımlar tartışılıyordu. Özellikle edebiyat alanı öncülüğünde dönemin Osmanlı-Türk entelijansiyasında millet, hürriyet, milli devlet, milli tarih gibi kavramlar önemle yer etmeye başlamıştı. Örneğin, Ahmet Vefik (1823-1891) ve Ahmet Cevdet (1822-1895) Paşalar gibi Sadrazamlığa kadar yükselen, edebiyat, düşünce ve devlet adamları da bu konularda eserler üretmişlerdi. Tarihi eser bilinci ve tarihi eser koleksiyonu yapma isteklerinin de ilk olarak ortaya çıktığı 19.yüzyılın ortalarından başlayarak Asker ressamların bir kısmının da bu ortamdan etkilenecek tarihi konularda resimler yapmışlardır. Ardından Türk resmi gelişim süreci içinde ortaya çıkan, daha çok meslek birliği ve profesyonelleşme arzuları taşıyan bazı sanatçılar, konusunu doğrudan tarihten alan resimler yaptıkları gibi, tarihi nitelik taşıyan obje, mekan ya da binalarla kurguladıkları tarih esinli resimler de yapmışlardır.*

**Anahtar Kelimeler:** Türk Resmi, Tarih, Tarihselcilik, Osmanlı, Cumhuriyet

---

\* Yrd .Doç.Dr., Gazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi

Çağdaş Türk resminin diyalektik gelişim süreci içinde ortaya çıkan, daha çok meslek birliği ve profesyonelleşme arzusu taşıyan bazı ortak sanatçı tavırları veya ‘*gruplaşmalar*’ Türk resmini beklenenden çok daha sınırlı alanda etkilemiş; üslup birlikteliği yaratmaya sebep olacak bir renklilik ve çeşitlilik getirmemiştir. İlk asker-sivil ressamın resim alanında bazı öge ve figür ayıklama örnekleri dışında hiç bir müdahale kaygısı taşımadan yaptıkları resimlerle başlayan bu süreçte, ancak Türk kültürünün Batılı projeksiyona uygun kültürlenme sürecinin önemli köşebaşı olan çok partili hayata geçişle birlikte içerik değişikliğine de uğrayarak çok renkli, çok soluklu, sanatçının özgür ifadesinin konunun altında ezilmediği, yorum çabalarına olanak tanıyan aşamaya gelmiştir. Zaten köklü bir geleneği olmayan pentürün, yani Batılı anlamdaki Türk Resminin örnek aldığı gelenekleri taklit etmekle başlayan ve yüzyıl kadar süren tedirgin üretim sürecinden sonra da yeni içerik ve konu arayışlarına yönelmesi de doğaldır.

15. yüzyıldan başlayarak ‘*tarih*’ i bir konu olarak kullanmaya başlayan Türk ressamının, bu konuda uzunca bir tecrübe döneminin ardından geleneksel tasvir sanatı minyatürü bırakarak Pentürü, yani Batılı anlamdaki resim dilini tercih ettiği 19.yüzyılda ‘*tarih*’ i konu alan ve ya bu konuda bir duyarlık yansıtan ilk örnekler “**asker ressamlar**” olarak bilinen Osmanlı sanatçıların eserlerinde görülür.<sup>1</sup> Asker ressamlar içinde ilk öncüler Osman Nuri Paşa ile Hüseyin Zekai Paşa gibi isimlerdir. Askeri okul çıkışlı diğer ressamlar da, bazen tarihi bir konu olarak resimlerinde kullansalar da daha çok, figüratif resme kontrollü yaklaşmış, naturalist eğilimleri nedeniyle genellikle manzara resmi ve natüremorta ağırlık vermişlerdir. Tarihi konuları eserlerinde değerlendiren, tarihi kişilikleri resmeden tüm bu konular üzerinde hassas bir duyarlık gösterenler 19.yüzyılın ikinci yarısının ortalarında doğan sanatçılar olmuşlardır. Çoğu 1870’li yıllarda doğan Üsküdarlı Cevat, Diyarbakırlı

<sup>1</sup> Bkz..Seyfi BAŞKAN., “Batı Dünyasında ve Ülkemizde Ressamın ‘Tarih’i Keşfi” **Art Decor** S.75 Haziran 1999 s.,122-126 ;Seyfi BAŞKAN., “Bazı Örneklerle Osmanlı-Türk ressamının Tarihi Çevre ve Tarihe Tanıklık Kaygısı” **Türkiye’de Sanat** No.74 Mayıs-Ağustos 2006 s.,24-31;Seyfi BAŞKAN., Minyatürden Pentüre Türk Resminde Tarih Duyarlılığı” **İlgi** S.95 Kış 1998 s.,21-28; Seyfi BAŞKAN., “Son Dönem Osmanlı Kültür ve Sanat Dünyasında Tarih Duyarlılığı” **Osmanlı Ansiklopedisi C.VII** 2000 s.,457-463 ;Seyfi BAŞKAN., **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları/Contemporary Turkish Painters** Kültür Bakanlığı Yayınları : 1321 Sanat Eserleri Dizisi: 14 1991 Ankara; Seyfi BAŞKAN., **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti** Çardaş Yayıncılık, 1994 Ankara; Seyfi BAŞKAN., **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim** Kültür Bakanlığı Yayınları:1990 Yayınlar Dairesi Başvuru Eserleri Dizisi:150 Ankara 1997/1998

Tahsin, Mehmet Ali Laga ve Sami Yetik gibi bu sanatçılar tarihe karşı duyarlı veya doğrudan tarihi bir konuyu ele aldıkları eserlerini 20.yüzyılın başlarında ortaya koymuşlardır. Hasan Rıza, Bahriyeli İsmail Hakkı, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar'ın da dâhil olduğu Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-i Bahriye çıkışlı bu sanatçılar en güzel eserlerini Balkan Harbi (1915) sırasında ve I.Dünya Savaşı (1914 – 1918) yıllarında yapmışlardır. Özellikle “**Şişli Atelyesi**” ortamında gerçekleştirdikleri tarihi konulu veya ileride tarih olacak olayları konu alan resimleri bu alandaki özel bir kronolojiyi belirler. Bu yıllarda eş zamanlı olarak Anakronizmi bir üslup olarak kabul eden Osman Hamdi Bey de, bu anlayışın en seçkin örneklerini yapmıştır. Farklı dönemlere ait eşya ve figürleri tarihi mekânlarda bir araya getiren sanatçı belki de Türk resminde bu tür bir ele alışın en güzel örneklerini gerçekleştirmiştir. Bu alanda hemen takip eden, ressamların tarihe karşı duyarlı oldukları dönem, Kurtuluş Savaşının ardından yeni Türk devletinin kurulduğu ilk yıllardır. Özellikle 1930'ların başlarında düzenlenen “**İnkılâp Resimleri Sergisi**” genç Cumhuriyetin kuruluş dinamiklerini, bu arada da tarih duyarlılığını öne çıkaran resimlerin yoğunlukla yapılmasını sağlamıştır. Özellikle Osmanlı temalarına karşı duyulan soğukluk ve isteksizlik yanı sıra tarih bilincinin milliyetçilik temelinde bir coşku olarak değerlendirildiği 1930'lu yıllar, bu eğilimin tüm plastik sanatlara yansımaları sonucunu da doğurmuştur. Daha sonraki yıllarda görülen tarihi duyarlılık yansıtan veya bu yoldaki sanatçı yorumları genellikle sanatçıların bireysel istek ve arzuları çerçevelerinde gerçekleşmiştir. Zaten yukarıda da belirtildiği gibi Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden başlayarak, günümüzün telif ya da taklit üslup birliktelikleri ile sanatçı gruplaşmaları da bu konuda belirleyici bir rol oynamamıştır.

1940'ların ortalarından sonra Türk pentürünün girdiği süreç, sanatçıları tür, teknik, içerik ve konu sınırlamalarıyla kısıtlamayan, bu bakımdan da sanatçıların geçmişten daha zengin anlatım biçimlerini deneyebileceği bir dönemin kapısını açmıştır. Bu dönemle birlikte, figüre kontrollü yaklaşan hatta bazen göz ardı eden Naturalist manzaracı yaklaşım, yerini, sanatçının yorumunu öne alan içeriği de yorumlayan yeni eğilimlere bırakmıştır. Bu diyalektik gelişim Türk sanatçısının öteden beri önemseydiği tarihi konulu resimler yapma tercihinde de yeni bir yaklaşım biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Tarihin artık sanatçının özgün üslubuyla yorumlandığı, yeni ‘*tarihi yansıtmaya*’ tavrında, konu kadar biçim, içerik ve arka plan değerleri de ayrı bir önem kazanmıştır. Bu ‘*yansıma*’ veya bu ‘*yeni eğilim*’, bazı sanatçıların tablolarında minyatür izlenimi veren bir ‘*şekilde*’, bazı sanatçıların da resimlerinde ‘*tarihi eşya veya tarihi anıtların resmedilmesi*’ şeklinde ya da tarihi, geleneksel sanat türlerinin veya malzemenin tuvale ‘*yansıması*’ biçiminde görülmüştür.

Gerçekçi gözleme dayanan tarihi yorum çabalarında, bazen bu tür bir ele alıştan vazgeçilerek konunun yalnızca tarihi mesaj veya anlatımına önem verildiği de olmuştur. Çünkü artık bu tür bir ele alışı benimseyen sanatçıya göre, tarihin resme yansımada; “... sorun, bir gözlemin doğru olup olmaması değil, geçmişin ya da gelenekselin bugünle ilişkisinin gerçek boyutunu ortaya koymaktır. Bu da ancak daha dinamik bir tarih yorumuna dayanabilir. Böyle bir yorumda fiziksel çevre ile birlikte, yorumlar ( Mesajlar da. S.B) da değişir. Değişmeyen (ler), insan ve toplum yaşamının zamansal gözlem sınırları dışında kalan (...) doğa insan ilişkileridir “<sup>2</sup>.

Bu çerçeveden bakıldığında, gelenekseli yalnızca bir değişim sürecinin bakış düzeyinin altında ya da toplumsal hafızanın geçmişinde kalan tecrübeler değil, yaşanan sürecin altyapısı olarak gören önemli sayıda sanatçının bu konudaki yorumundan oluşan ‘*tarih yansımaları*’ Çağdaş Türk resmi için önemlice bir repertuvar oluşturur.

Tarihi bir konuyu ele almakla birlikte tablonun içeriğine alegorik yorumunu da katan ressam Avni Lifij, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’ndeki “**Karagün**” adlı tablosunda Kurtuluş savaşında düşmanın yakıp, yıktığı bir köy kalıntıları kenarında giysileri parçalanarak tecavüz edilmiş yarı çıplak bir kadını resmetmiştir. 93 x 118 cm. boyutlarındaki tabloda arka planda görülen yakılıp yıkılmış köy görüntüleri, asıl anlatılmak istenen ön plandaki konunun dekoru şeklindedir. Öyle ki yıkık ev kalıntısı içinde sadece ayakları görülen bir figür de bu amaçla küçük bir ayrıntı şeklinde yapılmıştır. Kadının üzerinde olduğu kilimler, beşik, siyah kartal ve kendisi tablonun konusunun arka plan öğeleridir ve sanatçı tarafından alegorik anlamlar yüklenmiştir. Aile, namus ve varlık değerlerini yitiren bir insanın anlatıldığı konunun içeriği, sanatçının sembolist hermetizmini de açıklamaktadır. Mitolojik konulara da yakın olan sanatçı, bu yönüyle eşi ressam Harika Lifij’i de etkilemiş hatta Harika Lifij Yunan mitolojisinden seçtiği bir konuyu anlatan resmiyle “**Şişli Atelyesi**” ressamlarının resimlerinin gönderildiği ünlü Viyana sergisine katılmıştı.

Tarihin konu olarak iki farklı anlayışla yansıdığı bu iki örnekten sonra üçüncü resimde de, tarih, Cevat Dereli’nin (1900 – 1989), harf devriminden yıllar sonra yaptığı, “**Derya Kuzuları**” adlı tablosunda resmettiği balıkçı tezgâhının arkasındaki levhada tabloya da adını veren yazının Osmanlıca olarak yazılmasıyla konu edilmiştir. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nde bulunan 106 x 81 cm. boyutlarındaki tabloda konstrüktivist üslupla yaptığı bir balıkçı tezgâhı ve alışveriş için

<sup>2</sup> Doğan KUBAN., “Kuramsal Yaklaşımda Geleneğin Dinamik Yorumu” **Yeni Boyut** S.18 Aralık 1983 s.,32

balıkçı ile konuşan bir kadın ve çocuk figürü ile balıklara bakan kedi figürü resmedilmiştir. Oldukça sert ve katı bir geometrikleşmeyi ortaya koyan resim, eski yazı gibi geleneksel bir temanın yer alışı bakımından ilginç bir örnektir.

Bazı sanatçılar, geleneksellik adına geleneksel sanatlar repertuarından seçtikleri bir öge veya öğeleri hatta konuları üslup ilişkileri çerçevesinde resimlerinde kullanarak geleneksellikten yararlanmışlardır. Örneğin, yöresel konulara eğilen ve resimlerinde yerel renkleri, geleneksel ve folklorik değerleri ön plana çıkarırken, yöntem olarak da yine geleneksel bir sanat olan minyatür sanatıyla yakın ilişki kurulabilecek resmetme üslupları kullanmışlardır.

Bu tür ele alış biçimine ilk örnek, köy hayatını minyatür esinleriyle yorumlamayı tercih eden Turgut Zaim (1906 - 1974)'dir. Resimlerindeki kompozisyon düzeni, perspektif anlayışı ve figürel yorumlarda sanatçının minyatürle kurduğu ilişki açıkça görülür. Ancak minyatürden farklı olarak o, anıtsal boyutlu figürleriyle ve otantik konularıyla değişik konulara yönelmiştir. Sanatçının halk sanatına duyduğu yakın ilginin ürünleri, kendine özgü bir yorumla tuvaline aktardığı göçerlerin ve köylülerin yaşam kesitleridir. Turgut Zaim'in resimlerinden seçtiğimiz "**Yörük Köyü**" adlı örnek de bu genel espriyi sürdürür. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ndeki 60 x 51 cm. boyutlarındaki eserde, ön planda tablonun sağ ve sol kenarını kaplayan iki yüksekçe ev önünde, bir kadın ve bir çocuk ile çeşme başında iki kadın figürü görülmektedir. Ayrıca sağ kenardaki yüksek evin yan yüzünde bir bakkal ile satıcısı da konunun önemli öğeleridir. Arka planda, kubbeli tek minareli caminin gerisinde, büyükçe bir mahvel ile bir tepe üzerinde Ankara kalesini hatırlatan bir kale görülmektedir. Ön plandaki kompozisyon içinde, iki tane de üzerlerinde heybeleri asılı eşek motifi gözden kaçmaz. Ayrıntılardan arınmış, yalın bir anlatım diline sahip olan resimde, sanatçı minyatür tekniği ile ilişki kurulabilecek bir yöntemle kendine özgü kişilikli ve başarılı bir pentür üslubu ortaya koymuştur.

Latince "**Nativus**" sözcüğünden gelen Naif (*naive*) kavramı doğal, saf, yapmacıksız anlamına gelir. Bu kavram uzunca bir süre yine Latince '*Primitivus*' sözcüğünden gelen primitif kavramı ile karıştırılmıştır. Hatta foto-gerçekçi resimlere naif dendiği de olmuştur. Gerçekte, bu iki kavram arasında ilişki olmakla birlikte, aralarındaki fark, naiflerin kendi görüş, tecrübe ve dünyaları dışında herhangi bir etkene kesin biçimde yer vermemeleri, doğal saflığı kendi içlerinde aramalarıdır. Primitiflerin ise tarihsel sanat gelişimi içinde belirli bir misyona sahip olmaları, fakat kendilerinden öncekiler ve sonrakilerle teknik ve estetik bir ilişkiyi yansıtmalarıdır. Her ikisinde de ortak olan saflık öğesi, aslında iki ayrı dünya görüşünün, hayat tarzının ve duyuş biçiminin yankılarını

taşır. Biçime ve renge mal olan nitelikleri oldukça değişiktir. Ancak naif bir sanatçının eseri incelendiğinde bu sanatçının halk resminden geniş ölçüde yararlandığı düşüncesi de uyanır. Aslında bu saptama gerçektir de. Kurumsal bir aidiyet veya eğitimden geçmediğinden, doğal olarak da naif sanatçılar halkın saf yaratma bilincini içlerinde taşırlar. Tüm bu özellikleri taşıması bakımından Türk resminin en karakteristik naif sanatçılarından birisi olan Cihat Burak'ın resimlerindeki yergi ve mizahla karışık acemice (!) üslup bir yandan halk esprisiyle açıklanması mümkün bir bağ kurarken, öte yandan da naif özelliklere tümüyle açıktır.

Turgut Zaim gibi herhangi bir sanat hareketi içinde yer almamış, daha çok kendine özgü ilke ve kavramları yine kendine özgü üslubu ile resmeden, Cihat Burak (1915 - 1994) birçok bakımdan özellikle de sanatsal üslubu ile individualist bir sanatçı olarak kabul edilebilir. **“Eleştirel gerçekçilik ince bir mizah yüküyle biçimlenerek onun resimlerinin vazgeçilmez ögesi olur. Birey olarak insan, bütün olarak toplumun çelişkilerle dolu hayatı, Burak'ın resimlerine, çarpıcı bir yalnızlıkla ve derin bir tebessümle yansır”**. Örneğin, onun resimleri içindeki en önemlilerinden birisi olan **“Dolmabahçe Sarayı Önünde Milli Mücadele Gazileri”** adlı tablosunda, Dolmabahçe Sarayı'nın görkemli kapısı önünde *'hatıra fotoğrafı çektirme'* yi eski askerlerle bütünleştiren Cihat Burak'ın resmi ister istemez bu ironik tasvirle insanı gülümsetirken, yozlaşan değerlerin de ince sızısını hissettirir. Resimde II. Mahmud, Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinin Hassa Mimarı Garabet Amira Balyan (1800 - 1866) tarafından yapılan Dolmabahçe Sarayı (1848 - 1856)'nın Kabataş Beşiktaş yönündeki caddeye açılan anıtsal girişi ile yukarıda belirtildiği gibi bu girişin önünde çizgisel bir üslupla *'hatıra fotoğrafı'* çektiren bir grup eski askeri kıyafetli figür yer almaktadır. Yapının geneline hâkim olan Barok, Rokoko ve Ampirik üslubun biçimsel anlayışını yansıtan, en az yapı kadar önemli bir plastik unsur olarak öne çıkan bu girişin önünde nöbet tutan çağdaş asker imgeleriyle eski askerleri bir araya getiren nedenler, kanımca sanatçının tarihi imge, eşya ve kavramlara karşı belki de eleştirel bir yaklaşımı olmalıdır. Sanatçının, 1967 yılında yaptığı 175 x 85 cm. boyutlarındaki bu resimde, detayları pek öne çıkmayan ancak çizginin ağırlığını hissettiren özgün üslubu çok belirgindir.

Cihat Burak'ın **“Mahya”** adını taşıyan bir başka tablosu belki konumuz açısından daha denk düşen bir örnektir. 49 x 49 cm. ölçülerindeki bu gravür, baskı resimde sanatçının tarihi ve artistik kaygılarının ilginç bir yorumuyla karşılaşılıyor. Bu resim buraya kadar verdiğimiz örneklerden teknik olarak da farklı olmakla birlikte belki bu teknik tercih, sanatçıya seçtiği konuyu yağlıboya resme göre daha kolay yorumlayabilme imkânı sağlamıştır. Tabloda sanatçının mimar oluşunun sağladığı mimari teknik ayrıntı ustalığı ile yaptığı mimari detaylar

tablonun grafik yapısının daha öne çıkmasını sağlamıştır. Resim, üç büyük mimari yapıyı bir araya getirmiştir. Daha çok afiş düzenini akla getiren grafik kurguda tablonun alt kısmında Ayasofya'nın üst galerilerinden ve galerileri kuşatan sütunların arasından kubbenin bir kısmı ile harim kısmı görülmektedir. Üstte solda ise belki Birgi Çakırağa konağı belki de anonim bir Türk evinin strüktürel ve süsleme detayları yer almaktadır. Sağ üst köşede ise minarelerinde **“Divanelerin hem demi Divane gerektir”** yazan bir mahya olan Sultan Ahmet Camii tasvir edilmiştir. Sanatçı alttaki Ayasofya çizimi ile üstteki cami ve ev çizimini Ayasofya galerilerindeki sütunların üzerinde yer alan mozaik bir bordürle birbirinden ayırmıştır. Tarihi sanat gelenekleri ve tarihi yapıları bir arada özgün üslubu ile kullanan sanatçı İş Bankası koleksiyonunda bulunan bu eserle konunun işlenişindeki çizgi lirizmi ile mahyanın ifade ettiği anlamla da devreye ironi temasını sokmuştur.

Cihat Burak'dan seçtiğimiz **“Yunus Emre”** adlı son tablo da, yine ressamın seçtiği, konu ve objelerle tarihi resminde nasıl değerlendirdiğini ortaya koyan ilginç bir örnektir. 1962 yılında çinko üzerine renkli gravür tekniği ile çalıştığı 30 x 45 cm. boyutlarındaki tablosunda; Resim alanında sol yarıya bir figür, sağ yarıya da bir ağaç gibi de algılanabilecek olan şahide şeklinde mezar taşı yapmıştır. Sağ omzundan bir çanta sarkan ve başında şapka ile çelebi kavuğu arasında bir başlık olan uzun saçlı, göğsünde büyükçe bir madalyon olan bıyıklı bir erkek olan figür yine çizgici bir üslupla resmedilmiştir. Ayrıca karnının üstünde bir araya getirdiği ellerinin altında da uzun bir kaftan mı kanat mı olduğu pek seçilemeyen bir unsur görülmektedir. Sağ yanda ise figürle aynı boyutlarda içinde şahide görünümü, üst sivri kemerinin içinde karşılıklı iki kuş motifinin, altında da Yunus'un uzun bir şiiirinin yer aldığı mezar taşı veya ona benzer bir obje vardır. Cihat Burak özgün üslubu ile tarihi, konu ve obje olarak resmine yansıtan hatta belki de kendine özgü bir sembolizmle anlamı izleyiciye bırakan hermetik bir ifade tarzıyla, yöntem konusunda da, geçmişe öykünen bir tablo yapmıştır<sup>3</sup>.

Anadolu Türk minyatür sanatına, Doğu Türk resim okullarının yani Güney Azerbaycan veya İran'lı Türk sanatçıların 15. yüzyıldan başlayarak ciddi katkıları olmuştur. Hatta Şah Kulu gibi kimi sanatçılar Anadolu'ya gelip **“Nakkashane”** nin bile başına geçerek Anadolu minyatürünün biçimlenmesinde önemli rol almışlardır. Aslında aynı kültür dairesi içinde kalan İran ve Anadolu'nun, Türk kültür sürecinin

<sup>3</sup> Zeki ÇAKALOZ., “Tek Başına Bir Evren : Cihat Burak” **Sanat Çevresi** S.40 Şubat 1982 s., 14, 15 ; Sezer TANSUĞ., **Beş Gerçekçi Türk Ressamı** İstanbul 1976 ; Ece AYHAN., “Cihat Burak'la Bir Söyleşi” **Gergedan** S.11 Ocak 1988 s., 52-59

hemen hemen her dönemde belirli ölçülerde birbirlerini etkiledikleri görülür. İşte bu durumun çok sayıdaki örneğinden bir tanesi de Tebriz’li Hüseyin Tahirzade Behzad’dır. (1889 - 1963) Tiflis ve Tebriz’de başladığı eğitimini, 1918 yılında Sanayi-i Nefise’den de mezun olarak tamamlayan sanatçı, önce Hereke Halı fabrikasında başressam, Medreset’ül Hattatin’de halı deseni tezhip ve minyatür öğretmenlikleri yaparak; Daha sonra da uzun yıllar Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitimcilik yaparak Türk resim ve süsleme sanatlarına katkılarını sürdürmüştür. Tahirzade’nin, 29 Ağustos’taki büyük zaferden hemen sonra Atatürk’ü mareşal üniforması ve kalpağıyla tasvir ettiği **“Atatürk Portresi”** sadece Doğu - Batı Türk resim geleneklerinin bir yaklaşması değil, resimde ele aldığı teknik yaklaşım ve tür özellikleriyle de geleneksel öğeleri pentürle biraraya getirerek ilginç bir çalışma gerçekleştirmiştir. Tabloda, Atatürk’ün 3/4 profilden portresini genişçe tezhipli bir süsleme kuşağı çevirmektedir. Portrenin altında bir hilal, onun da altında solda bir daire içinde zafer, sağda ise sulh yazılmıştır. Ayrıca dıştaki tezhipli kuşakla içteki dikdörtgeni birbirinden ayıran ince bir bordürün sağ ve sol alt köşelerine de 1923 Miladi ve 1339 Rumi yazıları yazılmıştır. Hilal’in içinde de son derece güzel bir sülüs hatla **“Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri”** yazmaktadır. Pentür ile geleneksel süsleme türleri olan hat ve tezhibi bir araya getiren sanatçı daha da önemlisi minyatürü de unutmamıştır. Atatürk’ün portresinin üzerinde sağ ve solda simetrik olarak iki Türk Bayrağı tutan melekler resmedilmiştir. 16. yüzyıl minyatürlerinden çıkmışçasına özgün, bu bayrak tutan minyatür esinli melek figürlerinin tuttuğu bayrakların üzerinde de, güneş ışınları olan bir ay yıldız motifi çizilmiştir. Hemen hemen geleneksel tüm süsleme sanatlarını bu çağdaş portre ile birleştiren sanatçı tür ve teknik açıdan tarihi ya da geleneksel olan sanatları da resminde bir araya getirmiştir<sup>4</sup>.

Mimarlığının resimlerindeki öge düzenini ve şematizasyon anlayışını etkilediği bilinen Cihat Burak gibi mimar olan Nuri Abaç (1926)’ın resimlerinde de benzer kurgucu yaklaşım beklenirse de onun resimlerinde bu tür bir eğilim görülmez. **“Nuh’un Gemisi”**, **“Hitit’li Balıkçılar”** ve **“Köyde 23 Nisan”** adlı tablolarını değerlendireceğimiz sanatçı, 1950 yılında Akademi mezun olduktan sonra bir süre gerçeküstücü bir anlatım dilini kullanmıştır. Daha sonra Antik Anadolu kültürlerinden, özellikle de Hititlerden başlayarak Anadolu kültürlerinden esinlendiği tablolarında kendine özgü teknik üslubuyla zengin ve renkli

<sup>4</sup> Hamit KINAYTÜRK., “74 yıl önce yapılan bir Atatürk Portresi ve Atatürk’ün bir Portresi” **Kültür ve Sanat** S.33 Mart 1997 s., 7-11 ; Gültekin ELİBAL.,Atatürk Resim ve Heykel İşbankası Yayınları:121 İstanbul 1973 s.,182,183.



bir tarihi kolaj dünyası yaratmıştır. Abaş, geçmişin içinden süzülüp gelen konularını kendisine özgü desen ve renklendirmesiyle son derece ilginç örnekler ortaya koymuştur. 1970’li yılların ortalarından sonra da Türk folkloruna ilgi duyan sanatçı, özellikle Karagöz - Hacivat temalarını uzunca bir süre kendine özgü yorumlarla sunmuştur. Karagöz gibi gölge oyunu tiplerini pastel renkler ve üsluplaşmış biçimleri ile tuvaline aktaran Abaş daha sonra konu programını daha da zenginleştirerek, geniş bir konu yelpazesine sahip olan toplum yaşamı, çelişkileri ve geleneksel öğeleri anlatan resimlere yönelmiştir.

Sanatçının kendine özgü üsluplaşmış biçimler halinde sunduğu ilk resmi bir özel koleksiyonda olan “**Nuh’un Gemisi**” adlı tablodur. 110 x 85 cm. boyutlarındaki tabloda Doğu, Hint minyatürlerini hatırlatan izler bulmak mümkündür. Tabloda, bir kaç kat halinde yapılan ve içi hıncahınç insanlar, hayvanlar ve bitkilerle dolu olan bir gemi tasviri yapılmıştır. Minyatür desenlemesini de çağrıştıran çizgi düzeni ve resimdeki figürlerin resmedilişi sanatçının özgün üslubunu son derece iyi örneklemektedir. İkinci örneğimiz, sanatçının yukarıdaki resminden daha erken tarihli olan “**Hitit’li Balıklar**” adlı 81 x 118 cm. boyutlarındaki resmidir. Sanatçının 1950’li yıllarda bağlı olduğu ‘*gerçeküstücü*’ eğilimlerinin de sezildiği bu tabloda, oldukça deformasyona uğrayan iki figür ile önlerinde çizgileri yine oldukça bozulmuş balıklar görülmektedir. Figürlerin gözlerinin de balık şeklinde olduğu tablodaki Hititli - Balıkçı ilişkisini kurmak, sanatçının 1960’larda ilgi duyduğu Hitit kültürü ve plastiğine olan genel yaklaşımıyla ilgili olmalıdır.

Nuri Abaş’tan seçtiğimiz son örnek “**Köyde 23 Nisan**” adlı çok planlı, çok figürlü ulusallık temasını işleyen resmidir. 110 x 150 cm. boyutlarındaki tablonun üstünde ve altında aynı konuyu anlatan fakat farklı planda gelişen iki ayrı olay resmedilmiştir. Üstte, Atatürk’ün büstü önünde öğrenciler olduğu anlaşılabilir bayraklı bir grup ve onların arkasında küçüklü büyüklü töreni izleyen insanlar görülmektedir. Altta ise traktörlerin üzerinde ellerinde bayraklar olan ve yukarıda cereyan eden olayın heyecanını paylaşan insanlar görülmektedir. Sanatçının kendine özgü renk ve biçim duyarlılığı ile yapılan resimdeki naif kompozisyon ve figürler, biçimler bir ulusal günün anlatımında sanatçıya zorluk çıkarmadığı gibi, değişik biçimlendirme anlayışıyla konuya içerik farklılığı da katmıştır<sup>5</sup>.

Tarihi ve ya tarihten günümüze kalmış her türlü tarihsel mirası bir konu olarak tablolarına aktaran önemli sanatçılardan birisi de Mustafa Pilevneli’dir. Bir dönem, Anadolu’ nun Antik Çağları ile eski Türk

<sup>5</sup> O.Zeki ÇAKALOZ., **Eleştiriler** Urart Sanat Galerisi Yayınları Sanat ve Kültür Kitapları Dizisi : 1 İstanbul 1982 s., 15,17. ; Nüzhet İSLİMYELİ., **Türk Resim Sanatından Desenler** Ankara Sanat Dergisi Yayınları : 6 Ankara 1977 s., 137,140.

dönemlerinden günümüze kalmış soyut-somut kültür varlıklarını tablolarına konu olarak seçen Mustafa Plevneli' bu yönde ortaya koyduğu yağlıboya, suluboya, çok ve tek renkli baskı, hatta seramik çalışmalarında bazen Likya, Karya veya Roma tarihi mirasını bazen de Selçuklu Sanatı unsurlarını konu olarak eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının sanatsal gelişim sürecinde özellikle de Anadolu tarihinin, eserlerinde yer bulmasının temelinde Güzel Sanatlar Akademisi' deki hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun önemli etkisi olmuştur. 1960 ve 1970'li yıllarda yaptığı resim ve seramik çalışmalarında önce Kibele ve Artemis gibi Antik tanrıça ve tanrıları eserlerine konu alarak tarihi sanatına yansıtıran daha sonra konusunu değiştirerek Selçuklu sanatçılarının motif dağarcığından yararlanarak "**Adı Bilinmeyen Selçuklu Ustalarının Şanına**" diye bir dizi çalışma yapmıştır. Örneğimiz de bu seri içinde gerçekleştirilmiş 50 x 57 cm. boyutlarında "**Bilinmeyen Selçuklu Ustaların Şanına**" adlı 1973 tarihli bir baskı çalışmasıdır.

Sanatçı, tabloyu birbirinden aralıklı konturlarla ayrılan üç bölüm halinde hazırlamıştır. Sağ ve soldaki ince dikine dikdörtgen bölmelerdeki resimler küçük farklarla aynıdır. Ortada ise ilginç bir tasvir söz konusudur. Bu bölümde ortada genel çizgileri itibarıyla Konya İnce Minareli Medrese portalini yer almaktadır. Sağında ve solunda Selvi olduğu düşünülebilecek soyut iki ağaç motifi vardır. Portalin önünde ise kadın başlı bir sfenks görülmektedir. Zemin çizgilerle oluşturulmuştur. Sağ ve sol bölümlerde ise, altta biraz değiştirilmekle birlikte Erzurum Çifte Minareli Medrese portalinin sağ ve solundaki hayat ağacı motifi, onların üzerinde de yine kadın başlı birer siren motifi yapılmıştır. Sanatçının Anadolu Selçuklu sanatını hem form hem de süsleme boyutlarıyla değerlendirdiği resmi, konumuz açısından son derece ilginç bir örnektir<sup>6</sup>.

Yağlıboya, gravür veya ahşap üzerine ikon tekniğiyle geleneksel, hatta tarihi obje ve konuları çağdaş bir sunuşla bir araya getiren Ergin İnan, bu yanıyla resme yansıyan tarih için zengin bir repertuar oluşturan sanatçılardan birisidir. Doku ve ayrıntı titizliği ön planda olan yağlı boyalarında aplike edilen "**eller**", "**ayak izi**" gibi Anadolu kaynaklı motifler, tılsım şemaları, eski yazılı sayfalar, ince kaligrafik dokularla bir Doğu - Batı karışımı görüntü zenginliği ortaya koyar. Bazen, yağlıboyaya eklenmiş yıldız, soyut lekeler, saydam geçişler arasında prototip denilebilecek figür ve portreler, eski kaligrafik dokular, mühürler, fallar, tanımsız nesnelere gravürlerde daha belirgin olan bir ayrıntı ve doku titizliği konunun ifadesini daha anlatımcı kılar. Eserlerinde, sahaflardan aldığı el yazması metinleri aplikasyon yoluyla kullanarak kaligrafinin resimselliğinden faydalanması onda mistisizmi arayan bir araştırmanın

<sup>6</sup> Anonim., "Mustafa Plevneli ile Görüşme" **Yeni Boyut** S.8 Aralık 1982 s., 12,16

ipuçları olarak görülebilir. Zaten, Arap harflerinin hermetik albenisi, **“solmuş aherli kağıtlar, insanoğlunun gizini taşıyan figürlerle eski yazıtlar ya da mezartaşlarıyla çağrıştırdıkları uhrevi bir ortamda doku sorunu ile biçimlenmiş bir estetik olgusu”** Ergin İnan’ın resimlerine ister istemez mistik bir anlam katar. Ahmet Köksal’ın ifadesiyle, **“Titiz bir baskı işçiliği ve varoluşçu motiflerle gravürlerinde insan ile birlikte bir düşünceyi bir kavramda görselleştiren Ergin İnan, kültürel bir köken arayışı çabalarına da açıklık getirir”** <sup>7</sup>.

Ergin İnan’ın eserlerinden ilk örnek, **“Ressamın Öyküsü”** adlı portfolyosundan seçtiğimiz **“EI”** adlı çok renkli gravür baskısıdır. 27 x 39 cm. boyutlarındaki 1987 tarihli bu çalışmada, çizdiği bir el motifinin ortasına içinde her yönden çizilmiş bir portrenin olduğu madalyon ile geri kalan kısımlar çeşitli renklerde Arap harfleri ile yazılar, mühürler, küçük küçük böcek resimleri ile doldurulmuştur. Resim sanatının sözsüz bir ifade sanatı olduğunu en açık bir şekilde belgeleyen kompozisyon, izleyende eskilerin **“deruni”** yani ezoterik dedikleri bir takım ruhsal telkinlere benzeyen soyut kavramları anlatır.

Sanatçının, **“İsimsiz”** adlı 1989 yılında yaptığı renkli baskısında da yukarıdaki genel espri korunmuştur. 30 x 30 cm.’lik bir kare olan içine yerleştirdiği dairesel resim alanı, birbiri içine girmiş adeta uçuşan çizgilerden oluşmuş desen taslakları şeklindeki figürler ve eski harflerle yazılmış serbest ve yazı alanlarıyla sınırlanmış kaligrafik kolajlarla doldurulmuştur. Yanısıra zeminde daha küçük mühür vb. gerçeküstü anlamlar yüklenebilecek çeşitli motifler çizilmiştir<sup>8</sup>.

E. İnan’dan seçtiğimiz **“İsimsiz”** adlı daha erken tarihli, yani 1980 yılında, ahşap üzerine yağlıboya ve kolaj tekniği ile yaptığı 30 x 30 cm. boyutlarındaki bir başka tablosunda da resim alanının bir yanını küçük canlılar, diğer yanını da tezhipli bir yazma sayfasının kolajından oluşturduğu düzenleme ile imgelerle ifade edilebilecek bir görüntü ortaya koymuştur. Fantastik- gerçekçi bir üslubu yansıtan bu tür bir ele alış içindeki sanatçının, çoğunlukla herkes tarafından ortak sözcüklerle anlatılabilecek, edebiyat dilindeki sembolizmi çözmekten daha grift bir mistisizmi aradığı da söylenebilir<sup>9</sup>.

**“Batı düşünce ve sanat geleneklerini bütünüyle kendine maletmiş ve onları inanılır bir sentez içinde kendi yerli İslam mirasıyla bütünleştirmiştir”** sözleriyle, Erol Akyavaş’ı betimleyen Batılı sanat tarihçileri, fantastik, sofistike, kurgusal resimleriyle minyatür

<sup>7</sup> . Ahmet KÖKSAL., “Ergin İnan’ın Getirdiği” *Milliyet* 23.05.1988 s.,10

<sup>8</sup> Door Roel SLABBINCK., “Ergin İnan” *Arte, International Magazine of Graphic Art*, Nederland Juli/Augustus/September 1990 Nr.3 Vol.7 p., 16,21

<sup>9</sup> Jale N. ERZEN., “Ergin İnan Dönüşümler” *Yeni Boyut* S.6 Ekim 1982 s.,11,15; Kaya ÖZSEZGIN., “Ergin İnan : Zengin Bir Resim Dünyası” *Hürriyet* 15.03.1993

geçmişle bağlantı kuran Erol Akyavaş'ın vizyonunu son derece doğru bir şekilde değerlendirirler<sup>10</sup>. Zaten, kendi resimlerini niteleyen sanatçı da “**Resimlerin hepsinde Tasavvufa ilgili bir şey var. Tasavvuf benim özel alanım**” diyor. Bilindiği üzere, Çağdaş resim sanatında, eskiden kalma pentür alışkanlıklarının kırıldığı ve yüzyılın özgün bir düzen anlayışıyla yeni baştan organize edildiği evrensel üsluplar bir takım eğilim gruplarından oluşurlar. Bu bakımdan Erol Akyavaş'ın resimlerinin metafizik referansları nedeniyle gerçeküstü bir daire içinde değerlendirildiği de görülür. Gerçi bir yanıyla doğru gibi görülen bu ele alış biçimi yanısıra, sanatçının “**miraçnâme**” tasvirleriyle minyatür resminin biçimsel modernizasyonu şeklindeki geleneksel tavrı, onun daha çok bugünden geçmişe bakan çağdaş Türk sanatçısının içinde yer aldığı gelenekçilik kültür dairesi içinde yer almasını sağlar. Sanatçı “**Ordugâh**” adlı 56 x 76 cm. boyutlarındaki eserinde, 16. yüzyılın ünlü musavviri Matrakçı Nasuh'un “**Süleymannâme**” yazmasında yer alan ordugâh tasvirini bu anlayış çerçevesinde ancak çağdaş bir üslup anlayışıyla resmetmiştir.

Türk resminde mitolojinin ilk olarak ne zaman ve hangi sanatçının çalışmasıyla konu olarak repertuvara girdiğini bu aşamada belirlemek zor olmakla birlikte, Şehzade Abdülmecid'in “**Dilşad Hatun**” adlı Orta Asya Türk destanlarında yer alan bir Türk kadın savaşçısını resmettiği, günümüzde Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan tablosu ile Avni Lifij'in eşi ressam Harika Lifij'in eski Yunan mitolojisinden konulanan adı “**Savaş Levhaları**” olan ünlü Viyana sergisine katılan eseri ilk akla gelen örneklerdir. Bazen açıkça mitolojik bir konu olmasa da hatırlanacağı üzere daha önce sözünü ettiğimiz Arif Kaptan'ın “**Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii**” adlı tablosundaki Atatürk dışında kalan figürleri tasvir biçimleri, kılık kıyafetleri Yunan Mitolojisinin teatral bir havada tasviri örneğinde olduğu gibi mitoloji dolaylı bir şekilde de Türk sanatçıları tarafından kullanılmışlardır.

Tüm dönemlerine ve genel anlamda eserlerine hâkim bir anlayış olmasa da birer resimleriyle örneklediğimiz tarihi konu edinen veya yorumlayan son iki sanatçı, Cuma Ocaklı ve Zahit Büyükişleyen'dir. Daha çok iri renk lekeleriyle oluşturduğu figüratif resimleriyle tanınan Cuma Ocaklı (1947)'nin bu kez tersine bir tavırla, çağdaş, gündelik hayattan seçtiği, ancak renk ve biçimin aynı ölçüde anlatım için devrede olduğu üslubunun verdiği güç okunurlukla mitolojik bir resim jargonu kullandığı bazı resimleri bu noktada ilginç bir örnek olacaktır. Örneğin “**Yitik Troyahlar**” adlı resminde sanatçı, çıplak biri erkek, diğeri kadın

<sup>10</sup> . Buket ÖKTÜLMÜŞ., “Tasavvuf Özel Alanım” **Hürriyet** 5.5.1993 s., 17 ; Jale Necdet ERZEN., **Erol Akyavaş** Ankara 1995.

olduğu görülen iki figürü tablonun isminin sağladığı çağrışımın çok ötesinde bir şekilde resmederken bir imge olarak yararlandığı figürlerle soyut-somut ilişkisi temelinde Antik Anadolu mitolojisine gönderme yapmıştır.

Daha çok geometrik biçimlerin pentürel plastisite içinde eritilmesi anlayışına dayalı resimler yapan Zahit Büyükişleyen'in "**Höyük**" adlı tablosu, tarihi topoğrafyaya çağdaş bir sanatçının bakış ve değerlendirme örneği olarak ilginç bir resimdir. Sanatçının 1982 yılında yaptığı 40 x 60 cm. boyutlarındaki "**Höyük**" adlı eseri, iki resim alanı şeklinde, bir öge düzeninde hazırlanmıştır. Toprak derinliği olarak görülen tablonun alt yarısı içinde kat kat bir piramit kesiti şeklinde bir üçgen yapılmıştır. Üst bölüm ise gök mavisi ile yapılmış bir gökyüzü tasviridir. Toprak katının üzerinde kübik bir kütle vardır. Ve daha koyu bir renkle boyanmış bir kat da tablonun sağ kenarına doğru bir tepe eteği gibi yükselmektedir. Gökyüzünde de Prusya mavisi ile serbest tuşelerle buket olabilecek renk dalgalanmaları söz konusudur. Hem üstteki kübik kütlede hem de alttaki alanda üçgenin altında, renk skalası şeklinde belkide zamanı ve kronolojiyi yansıtan yan yana kare kutular yapılmıştır.

'Tarih'i bir 'konu' olarak değerlendirme hususunda hemen her zaman istekli davranan Türk ressamlarına, daha önce ifade edilen, geleneksel resim/ minyatür sürecinin bu konudaki deneyimlerinin katkısını belirlemek zor olmakla birlikte, Batı sanatındaki Romantizm'in, Neo-Klasisizm'in, ve ülkede yaşanan sosyo-kültürel, siyasal konjonktürün etkilerini belirlemek mümkündür. Çağdaş resmin temellerinin atıldığı 19. Yüzyılın başlarından itibaren bu çerçevede, Tiyatrodan, Düz yazıya, Şiirden, Mimariye kadar farklı sanat türlerine esin kaynağı olan '**tarih**' ilk kuşaktan itibaren Türk ressamlarınca en yoğun konulardan birisi olmuştur. "**Çallı ve Arkadaşları**"nın '*Türk İzlenimcilerinin*', "**Müstakiller**"in, '**D Grubu**'nun "**Yeniler**" ve ardılarının 1960'lı yıllar soyutlamacılığına kadar takip eden Türk sanatçıları da aynı neden ve benzer koşullar yüzünden farklı yorum ve ele alışlarla 'tarih'i resmetmeyi sürdürmüşlerdir. 1970'lerden sonra geleneksel konu, imge veya eşyaları pentür alanında değerlendirme çabası içinde görülen Turgut Zaim, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Süleyman Saim Tekcan, Cihat Burak, Balkan Naci İslimyeli, Mustafa Pilevneli, Burhan Doğançay ve daha pek çok sanatçının bu yöndeki çabasının temelinde, 20.yüzyılı hazırlayan Batıdan alınan veya yerli kültürel miras ve yanı sıra konjonktür olduğu kadar, sanatçıların bireysel istek ve arzularını körükleyen entellektüel misyonlarını da saymak gerekir. Özellikle 1980 sonrası Post-Modern tutum sanatçılara bu yolda yeni fırsatlar, tanımıştır. Örneğin Burhan Doğançay'ın kırılıp, eğilen, bükülen renkli yüzeylerle yapmaya çalıştığı post-modern kaligrafik, denemeleri ya

da Erol Akyavaş'ın minyatürü pentür diline aktarma çabaları son dönemin sanatçılarının post-modernizmin yaratma ve ifade etme olanaklarıyla tarihe yaklaşımlarını sergiler.

**ABSTRACT**

*In this analysis hereby, the Republican period and the last Ottoman period artists' approach to the history and their interpretation in the language of painture in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, when the 'History' was reformed as a concept and phenomenon after the rich tradition of the traditional Miniature art handling the history, will be dwelled upon.*

*It is observed that there occurred great changes on the 19<sup>th</sup> century Ottoman social structure and sensitivity to history after the proclamation of Tanzimat (the reorganization). Then, the concepts such as nation, liberty, national state and national history started to take considerable place in the Ottoman structure of social idea, especially in the field of literature. For instance, literature, men of thought and statesmen who rose to Sadrazamlık (the state of grand vizier) such as Ahmet Vefik (1823-1891) and Ahmet Cevdet (1822-1895) Pashas, produced works on this issue. (733). It is known that starting from the middle of 19<sup>th</sup> century when the awareness for the historical works and desire to make collections of historical works appeared, the some of the soldier artists drew pictures of historical issues by being affected from this environment. After that, some artists taking place in grouping activities and common artist behaviors with the desire of being professionals and forming a professional unity, appeared during the development period of Turkish art, drew pictures which are inspired by the history and they built with historical objects, places and constructions, apart from pictures directly handling the topic of history.*

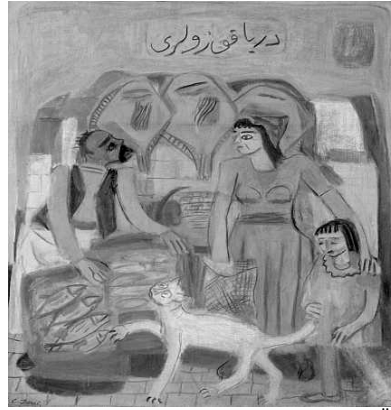
**Keywords:** *Turkish Art, History, Historianism, Ottoman, Republic*



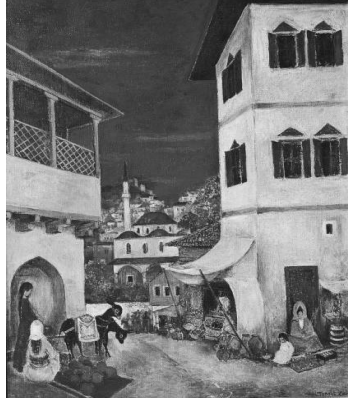
**Resim 1-**Mehmet Efendi,“ Lamya Muharebesi” ( 1897) T.Ü.Y.B.Harbiye Askeri Müzesi.



**Resim 2-**Avni Lifij, “ Karagüm” 93 x 118 T.Ü.Y.B. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi



**Resim 3-**Cevat Dereli, “ Derya Kuzuları” (1975) 100x 81 cm.T.Ü.Y.B. A.D.R.H.M.



**Resim4-** Turgut Zaim, “ Yörük Köyü” 60 x 51 cm. T.Ü.Y.B. A.D.R.H.M



**Resim 5-** Burak, “ Dolmabahçe Sarayı Önünde Milli Mücadele Gazileri” ( 1967 )



**Resim 6-**Cihat Burak, “ Mahya” 49 x 49 cm.Gravür Baskı İş Bankası Koleksiyonu





Resim 7-Cihat Burak, "Yunus Emre" (1962) 30 x 45 cm. Çinko Üzerine Renkli Gravür



Resim 8-Tahirzade Behzad, "Atatürk Portresi" (1923).



Resim 9-Nuri Abaç, "Nuh'un Gemisi" 110 x 85 cm. Özel Koleksiyon



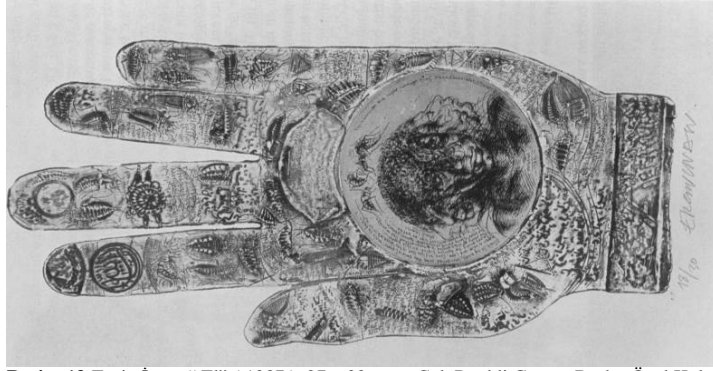
**Resim 10-**Nuri Abaç, “ Köyde 23 Nisan” 110 x 150 cm. T.Ü.Y.B



**Resim 11-**Nuri Abaç, “ Hititli Balıkçılar” 81 x 118 cm. T.Ü.Y.B. Ziraat Bankası Koleksiyonu.



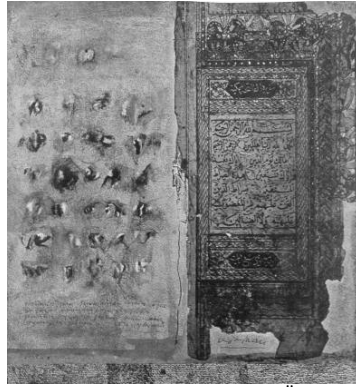
**Resim 12-** Mustafa Plevneli, “ Bilinmeyen Selçuklu Ustalarının Şanıma” 57 x 50 cm. ( 1973) Gravür Baskı.



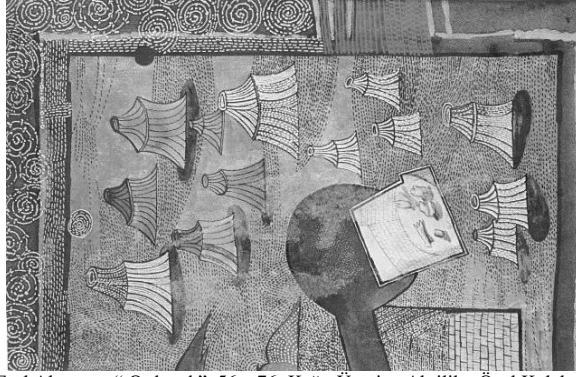
Resim 13-Ergin İnan, "El" ( 1987 ) 27 x 39 cm. Çok Renkli Gravür Baskı, Özel Koleksiyon



Resim 14-Ergin İnan, "İsimsiz" ( 1990 ) 30x 30 cm. Çok Renkli Gravür Baskı.Özel Koleksiyon.



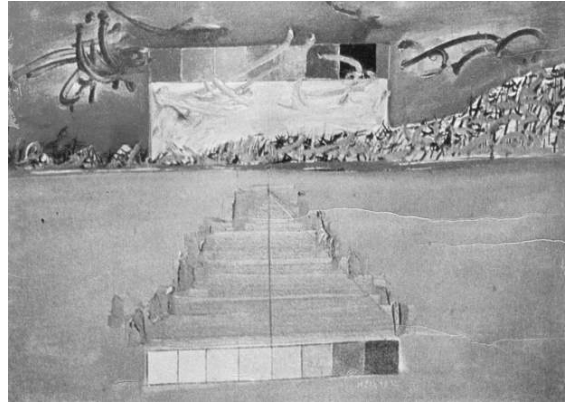
Resim 15- Ergin İnan, "İsimsiz" ( 1980 ) 30 x 30 cm. Ahşap Üzerine Yağlıboya ve Kolaj.



**Resim 16-** Erol Akyavaş, “Ordugah” 56 x 76 Kağıt Üzerine Akrilik Özel Koleksiyon



**Resim 17-** Cuma Ocaklı, “Yitik Troyahlar” T.Ü.Y.B. Özel Koleksiyon



**Resim 18-** Zahit Büyükişleyen, “Höyük” (1982) 60 x 40 cm.T.Ü.Y.B. Özel Koleksiyon