BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESSAM SAMİ LİM

(1905-1986)

Merve ÇAYLAK

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bursa 2026

T.C

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT BİLİM DALI

RESSAM SAMİ LİM

(1905-1986)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Merve ÇAYLAK

Danışman:

Prof. Dr. Elvan TOPALLI

BURSA – 2026

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Ressam Sami Lim (1905- 1986)” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Merve Çaylak

Öğrenci No: 702246005

Anabilim Dalı: Sanat Tarihi

Statüsü: Yüksek Lisans

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Merve ÇAYLAK

Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Anabilim Dalı : Sanat Tarihi

Bilim Dalı : Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat

Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi

Sayfa Sayısı : X-142

Mezuniyet Tarihi :

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Elvan TOPALLI

RESSAM SAMİ LİM (1905-1986)

Bu çalışma, 20. yüzyılın ortalarında Türk resim sanatında kendine özgü bir ifade dili oluşturan bir hattat torunu olan ressam Sami Lim'in yaşamını, sanatını ve sanata bakış açısını farklı açılardan değerlendirerek incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmalar sırasında Sami Lim'in geçmiş ile gelecek arasında bir köprü görevi gördüğü ve kültürel kazanımlar için çalıştığı anlaşılmış; Lim'in özden kopmadan yeniliği benimsemesi konusunda hassasiyetle yaptığı eserler ele alınmıştır. Bu noktada, katıldığı Yurt Gezileri Lim'in üslubunun gelişiminde etkili olmuştur. Lim'in duygusal birikimleri, eğitimi ve teori ile pratiği, eski ile yeniyi birleştirerek nasıl bir düşünce yapısı ile eserler ortaya koyduğu anlaşılmaya çalışılmıştır. Eserlerindeki kompozisyon bütünlüğü, renk, ışık ve açılar, mekanlar, figürler detaylı bir şekilde incelenerek yorumlanmıştır. Sami Lim'in duygusal dünyası, estetik anlayışı, kültürel birikimi ve bunların eserlerine yansıması analiz edilmeye çalışılmıştır. Tez kapsamında yer alan resimler, sanatçının günümüze dek ulaşılabilen eserleridir. Müze, dergi, kitap ve dijital kaynaklardan elde edilen bu eserler doğrultusunda bu çalışma yürütülmüştür. Tüm bu veriler göz önünde bulundurulduğunda burada, Sami Lim'in sanatçı kimliğinin açıklanması, toplum içindeki yeri ve öneminin belirlenmesi, Sami Lim'in pek bilinmeyen ya da unutulmaya yüz tutmuş yönlerinin ve eserlerinin açıklığa kavuşturularak sanatseverlere ve Türk resim sanatı literatürüne kazandırılması amaçlanmıştır. Böylelikle Sami Lim'in Cumhuriyet dönemindeki yeri ve önemi de ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sami Lim, Türk Resmi, Cumhuriyet, Yurt Gezileri, Manzara, Altın Oran

ABSTRACT

Full Name of the Author	**:** Merve ÇAYLAK
Name of the University	: Bursa Uludağ University
Graduate School	: Institute of Social Sciences
Department	**:** Department of Art History
Program/Field	: Western Art and Contemporary Art
Type of Thesis	: Master's Thesis (MA)
Number of Pages	: X-142
Date of Graduation	:
Supervisor	**:** Prof. Dr. Elvan TOPALLI

PAINTER SAMİ LİM (1905-1986)

This study aims to examine the life, art, and artistic perspective of Sami Lim — a painter who developed a distinctive visual language in Turkish painting in the mid-20th century and who descended from a family of calligraphers — through a multi-dimensional approach. The research indicates that Sami Lim served as a bridge between tradition and modernity, contributing to the preservation of cultural continuity while embracing innovation without abandoning essential values. In this respect, his works, shaped with great sensitivity, reflect his effort to adopt modern artistic approaches without losing connection to cultural origins. His participation in the *Yurt Gezileri* (Nationwide Art Tours) played a significant role in the formation and development of his artistic style.

The study seeks to understand how Lim's emotional experiences, education, and synthesis of theory and practice enabled him to produce works based on a mindset that unites tradition and modernity. The compositional structure of his paintings, including the use of color, light, perspective, spatial organization, and figural arrangements, is examined and interpreted in detail. Furthermore, the study analyzes how Sami Lim's emotional world, aesthetic sensibility, and cultural background are reflected in his artistic production.

The artworks examined within the scope of this thesis consist of those that have survived to the present day and were accessed through museums, journals, books, and digital archives. In light of these sources, the study aims to clarify Sami Lim's artistic identity, determine his place and significance within society, and bring his lesser-known or overlooked works and artistic contributions to the attention of art historians and the field of Turkish art history. In doing so, the

study seeks to present a scholarly evaluation of Sami Lim's position and importance within Republican-era Turkish painting.

Keywords: Sami Lim, Turkish Painting, Republic, Homeland Tours, Landscape, Golden Ratio

ÖNSÖZ

Ressam Sami Lim (1905–1986) adlı yüksek lisans tezimin konu olarak belirlenmesinde, araştırma ve yazım sürecinin her aşamasında bana yol gösteren, bilgi ve tecrübeleriyle çalışmama yön veren, büyük bir özveri ve sabırla destek olan saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. Elvan Topallı'ya en içten teşekkürlerimi ve saygılarımı arz ederim.

Tez çalışma sürecim boyunca ve öğrenim hayatımın her aşamasında bana karşı sabrını, yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen; her koşulda yanımda olan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu zorlu ancak bir o kadar da keyifli geçen süreçte her daim desteğini hissettiğim, çalışma koşullarımın oluşabilmesi adına büyük bir özveriyle yanımda olan yakınlarıma; her durumda bana destek olan ve beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan tüm sevdiklerime en derin teşekkürlerimi sunarım.

Merve Çaylak

Bursa – 2026

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATI

1.1. Kısa Bir Tarihçe 5

1.2. Yurt Gezileri 9

İKİNCİ BÖLÜM

SAMİ LİM

2.1.Hayatı ve Katıldığı Sergiler 14

2.2. Sanat Üslubu 21

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SAMİ LİM'İN RESİMLERİ

3.1. Türlerine Göre Resimler 26

3.1.1.Manzaralar 26

3.1.2. Natürmortlar 54

3.1.3.Portreler ve Diğer Resimler 60

3.2. Altın Oran ve Resim Örnekleri 67

KARŞILAŞTIRMA 74

SONUÇ 89

KAYNAKÇA 101

EKLER 108

EK-1. Sami Lim'in Yazıları 108

EK-2. Sami Lim'in sergilerine ve Yurt Gezilerine Dair Arşiv Belgeleri 110

Ek-3. Sami Lim'in, Andre Lhote ve Edouard Monet Herzen'in Fransızca yazdığı "Genel Morfoloji İlkeleri" adlı kitap (1927) için yaptığı çizimlerden örnekler 133

EK-4. Sami Lim ile Röportaj 136

EK-5 Ressam Sami Lim'in Katıldığı Sergi Broşürleri ve İçerikleri 140

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: CHP Ankara Halkevi Başkanlığı'nın Sami Lim'e gönderdiği davet yazısı

Görsel 2: Sami Lim, *Ardahan/ Ardahan'a Giriş*, tuval üzerine yağlıboya, Galeri Artist koleksiyonu

Görsel 3: Sami Lim'in Çocukluğuna Dair Çalışma Atölyesinde Çekilmiş Bir Fotoğrafı

Görsel 4: Sami Lim'in 1950 Yılına Ait Kızı Leyla Tarafından Çekilmiş Bir Fotoğrafı

Görsel 5: Sami Lim Açıkhavada Çalışırken, Ankara, 1950'li yıllar

Görsel 6: Sami Lim, *Heybeliada*, 1945, tuval üzerine yağlıboya

Görsel 7: Sami Lim, *Kavaklıdere'de Güz,* 1946, mukavva üzerine yağlı boya, 39 x 55 cm., Arkas Koleksiyonu

Görsel 8: Sami Lim, *Ardıçlı Yol*, 1946, ahşap panel üzerine yağlı boya, 32.5 x 44.5 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 9: Sami Lim, *Manzara*, 1947, karton üzerine yağlı boya, 34.5 x 49.5 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 10: Sami Lim, *Dereboyu*, 1947, sunta üzerine yağlı boya, 40 x 50 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 11: Sami Lim, *Demiryolu,* 1947, duralit üzerine yağlı boya, 46 x 61 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 12: Sami Lim, *Peyzaj,* 1948, tuval üzerine yağlı boya, 49.5 x 68 cm., Arkas Koleksiyonu

Görsel 13: Sami Lim, *Peyzaj, Yoldan Görünüm,* 1949, kâğıt üzerine yağlı boya, 36 x 51 cm., Arkas Koleksiyonu

Görsel 14: Sami Lim, *Kale,* 1949**,** kontraplak üzerine yağlı boya, 40 x 54 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 15: Sami Lim, *Manzara*, 1950, karton üzerine yağlı boya, 33 x 47 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 16: Sami Lim, *İstanbul,* 1951, karton üzerine yağlı boya, 40 x 55 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 17: Sami Lim, *Doğa*, 1951, Özel Koleksiyon

Görsel 18: Sami Lim, *İsimsiz*, 1951, karton üzerine yağlı boya, 55 x 34 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 19: Sami Lim, *İsimsiz*, 1951, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Görsel 20: Sami Lim, *Ankara,* 1952, tuval üzerine yağlı boya, 32.5 x 55 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 21: Sami Lim, *Ankara,* 1953, karton üzerine yağlı boya, 39 x 62 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 22: Sami Lim, *Ankara İncesu,* 1953, karton üzerine yağlı boya, 33 x 55 cm.

Görsel 23*:* Sami Lim, *Kurbağalıdere*, 1953, duralit üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Görsel 24: Sami Lim, *Sonbaharda İncesu,* 1954, karton üzerine yağlı boya, 35 x 59 cm.

Görsel 25: Sami Lim, *Sokak ve Cami,* 1940-1955, tuval üzerine yağlı boya, 38 x 60 cm.

Görsel 26: Sami Lim, *Eyüp'ten Haliç,* 1955, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Görsel 27: Sami Lim, *İsimsiz,* 1940-1955, duralit üzeri yağlı boya, 40 x 55 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 28*:* Sami Lim**,** *Çamlıca'dan İstanbul, 1956,* tuval üzerine yağlı boya, 36 x 53 cm., Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi

Görsel 29: Sami Lim, *İsimsiz*, 1956, karton üzerine yağlı boya, 38 x 54 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 30: Sami Lim, *İstanbul*, 1956, mukavva üzerine yağlı boya, 50 x 35 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 31: Sami Lim, *İsimsiz*, 1958, duralit üzerine yağlı boya, 34 x 30 cm., Özel koleksiyon

Görsel 32: Sami Lim, *Sonbahar,* 1958, Özel Koleksiyon

Görsel 33: Sami Lim, *İstanbul*, 1958, karton üzerine yağlı boya, 47 x 65 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 34: Sami Lim, *Pulcu Kulübesi'nden Küçük Çamlıca,* 1958, karton üzerine yağlı boya, 56 x 44 cm

Görsel 35: Sami Lim, *Kandilli'den,* 1959, karton üzerine yağlı boya, 36 x 58 cm.

Görsel 36: Sami Lim, *Kavaklıdere'de Sonbahar,* 1959, karton üzerine yağlı boya, 43 x 65 cm.

Görsel 37: Sami Lim, *Kanlıca'dan Boğaziçi,* 1959, karton üzerine yağlı boya, 36 x 48 cm.

Görsel 38: Sami Lim, *Kızkulesi*, 1960, karton üzerine yağlı boya. 33 x 53 cm

Görsel 39*:* Sami Lim, *Salacak'tan Üsküdar,* 1960, karton üzerine yağlı boya, 36 x 60 cm.

Görsel 40: Sami Lim, *Salacak'tan Boğaziçi,* 1960, karton üzerine yağlı boya, 60 x 45 cm.

Görsel 41: Sami Lim, *Kurbağalıdere,* 1960, karton üzerine yağlı boya, 43 x 62 cm.

Görsel 42: Sami Lim, *Şehri İstanbul,* 1960, yağlı boya, 38 x 55 cm., Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu
Görsel 43: Sami Lim*, Peyzaj,* 1960, yağlı boya

Görsel 44: Sami Lim, *Süleymaniye'den*, 1961, karton üzerine yağlı boya, 63.5 x 44 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 45: Sami Lim, *Doğancılar Parkı,* 1962, panel üzerinde yağlı boya, 37 x 60 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 46: Sami Lim, *Kız Kulesi*, 1962, mukavva üzeri yağlı boya, 30 x 42 cm., Özel Koleksiyon **Görsel 47:** Sami Lim, *Bağlarbaşı'ndan,* 1962, karton üzerine yağlı boya, 35 x 60 cm.
Görsel 48: Sami Lim, *Üsküdar'da Bir Sokak*, 1963, karton üzerine yağlı boya, 37 x 54 cm.
Görsel 49: Sami Lim, *Peyzaj,* 1967, karton üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Görsel 50: Sami Lim, *Peyzaj*, 1967, tuval üzerine yağlı boya, 52 x 40 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 51 Sami Lim, *Kanlıca'dan Rumelihisarı,* 1968, karton üzerine yağlı boya, 32 x 53 cm.

Görsel 52: Sami Lim*, Natürmort,* 1943, tuval üzerine yağlı boya, 40 x 55 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 53: Sami Lim, *Portakal ve Limonlar,* 1945, Özel Koleksiyon

Görsel 54: Sami Lim, *Natürmort*, 1957, karton üzerine yağlı boya, 34 x 50 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 55: Sami Lim, *Natürmort***,** 1957**,** tuval üzerine yağlı boya, 52 x 60 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 56: Sami Lim*, Natürmort,* 1958, karton üzerine yağlı boya, 38 x 55 cm, Özel Koleksiyon

Görsel 57: Sami Lim, *Natürmort,* 1958, tuval üzerine yağlı boya, 46 x 65 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 58: Sami Lim*, Vazoda Kasımpatılar,* 1958, karton üzerine yağlı boya

Görsel 59: Sami Lim*, Sarı Papatyalar,* 1967, karton üzerine yağlı boya, 34 x 47 cm.

Görsel 60: *Sami* Lim, *Kızının Portresi,* 1947, karton üzerine yağlı boya, 45 x 36 cm.

Görsel 61: Sami Lim, *Portre,* tuval üzerine yağlı boya, 23 x 31 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 62: Sami Lim, *Antik Heykelden Etüd,* kâğıt üzerine karakalem, 48 x 62 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 63: Sami Lim, *Antik Heykelden Etüd,* kâğıt üzerine karakalem*,* 62 x 47.5 cm., Özel koleksiyon

Görsel 64: Sami Lim, *Antik Heykelden Etüd*, kâğıt üzerine karakalem, 32.5 x 21 cm., Özel Koleksiyonu

Görsel 65: Sami Lim, *Ayakta Nü Erkek Figür*, kâğıt üzerine karakalem, 32.5 x 21 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 66: Sami Lim, *Şapkalı Adam*, kâğıt üzerine karakalem, 31 x 21 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 67: Sami Lim, *Önlü Arkalı Resim, Taburede Oturan Adam ve Kadın Portreleri*, kâğıt üzerine karakalem, 24 x 16 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 68: Sami Lim, *Önlü Arkalı resim; Fesli'ler*, kâğıt üzerine karakalem, 24 x 16 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 69: Sami Lim, *Önlü Arkalı Resim*; *Misket Oynayan (İkileme*), kâğıt üzerine karakalem, 24 x 16 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 70: Sami Lim, *Kardeşinin Portresi*, kâğıt üzerine karakalem, 32.5 x 23 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 71: Sami Lim, *Manzara* (Görsel 9)

Görsel 72: Sami Lim, *Dereboyu* (Görsel 10)

Görsel 73: Sami Lim, *Demiryolu* (Görsel 11)

Görsel 74: Sami Lim, *Kale* (Görsel 14)

Görsel 75: Sami Lim, *Kurbağalıdere* (Görsel 23)

Görsel 76: Sami Lim, *Kızkulesi* (Görsel 36)

Görsel 77: Sami Lim, *Kızının Portresi* (Görsel 60)

Görsel 78: Sami Lim, *Portre* (Görsel 61)

Görsel 79: Sami Lim, *Antik Heykelden Etüd* (Görsel 62)

Görsel 80: Hikmet Onat, *Fıstık Ağaçları*, 1959, tuval üzerine yağlı boya, 66 x 84 cm., Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi

Görsel 81: Hikmet Onat, *Küçüksu Çeşmesi*, 1960, tuval üzerine yağlı boya, 53 x 72 cm., Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi

Görsel 82: Hikmet Onat, *Hisar Tepelerinden Boğaz*, 1944, tuval üzerine yağlı boya, 33 x 47 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 83: İbrahim Çallı, *İstanbul*, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Görsel 84: İbrahim Çallı, *Büyükada*, kontrplak üzerine yağlı boya, 60 x 80 cm., Arkas Koleksiyonu

Görsel 85: İbrahim Çallı, *Ayçiçekleri*, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Görsel 86: Sami Yetik, *Köyde Yürüyüş*, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Görsel 87: Sami Yetik, *Vazoda Güller*, tuval üzerine yağlı boya, 53 x 37 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 88: Naci Kalmukoğlu, *Ressam Jale Yasan Portresi*, kâğıt üzerine pastel boya, 50 x 40 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 89: Naci Kalmukoğlu, *İstişare*, duralit üzerine karakalem, 30 x 33 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 90: Hasan Vecih Bereketoğlu, *Kurbağalıdere*, tuval üzerine yağlı boya, 55 x 81 cm., Sakıp Sabancı Müzesi

Görsel 91: Hasan Vecih Bereketoğlu, *Kurbağalıdere*, tuval üzerine yağlı boya, 46 x 65 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 92: Kartpostal: *Kurbağalıdere*, 1904, Seyhun Binzet Koleksiyonu

Görsel 93: Hoca Ali Rıza, *Salacak, Kızkulesi*, 1919, kâğıt üzerine sulu boya, 30 x 25 cm., Özel Koleksiyon

Görsel 94: Hoca Ali Rıza, *Sokak*, 1927, karton üzerine sulu boya, 47 x 32.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi

Görsel 95: Paul Cézanne, *Şişe ve Meyveler*, 1890, tuval üzerine yağlı boya, 48.2 x 72.2 cm., Barnes Vakfı, Pensilvanya

Görsel 96: Paul Cézanne, *Maincy Köprüsü*, 1879, tuval üzerine yağlı boya, 58.4 x 72.4 cm., Musee d'Orsay

Görsel 97: Paul Cézanne, *Bellevue'den Mont Sainte-Victoire* Görünümü, 1885-1887, tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm., Barnes Vakfı, Pensilvanya

Görsel 98: Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı*, 1490, kâğıt üzerine karışık teknik, 34.4 x 24.4 cm., Gallerie dell'Accademia, Venedik

Görsel 99: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1519, tuval üzerine yağlı boya, 77 x 53 cm., Louvre Müzesi

GİRİŞ

Türk resim ortamı 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde Avrupa'daki estetik yaklaşımlarla daha yoğun bir ilişkiye girerek hem teknik hem de ifade biçimi bakımından yeni bir yönelim kazanmıştır. Bu da resim sanatının Cumhuriyet'le birlikte farklı bir içerik ve biçim arayışına ulaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu değişim yalnızca sanat tekniklerinin yenilenmesiyle sınırlı kalmamış; toplumun kültürel hafızasının ve modern kimlik arayışının sanat üzerinden yeniden şekillenmesine de katkıda bulunmuştur. Öyle ki halkın değişen yaşam biçiminden resim sanatı da etkilenmiştir. Bu etkiler sanatçıları farklı arayışlara, farklı kültürleri tanımaya yönlendirmiş ve sonucunda 1882'de açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Osmanlı'da resim sanatı eğitimi için profesyonel bir ortam oluşmasına öncülük etmiştir. Böylece resim hem mesleki hem de estetik bir alan olarak resmi bir çerçeveye kavuşmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyet döneminde modern Türk resminin oluşmasında rol oynamıştır. Okul sadece resim değil, heykel, mimarlık ve hakkaklık alanında da eğitim vermiştir.

Sanat, bu süreçte yalnızca dış dünyayı betimleme işlevini değil, zamanla sanatçının içsel deneyimlerini görünür kılma rolünü de üstlenmiş ve kişisel ifade aracı hâline gelmiştir. Böylece ressamlar, kendilerini özgürce ve kendi üslupsal dillerine göre ifade etmişlerdir. Bu durum devlet yönetiminin ve halkın dikkatini çekmiş ve konu üzerine çalışmalar yapılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanat politikaları, hem modern devlet ideolojisinin geniş kitlelere aktarılmasını hem de sanatçılarla halk arasında daha yakın bir ilişkinin kurulmasını hedefleyen projelerle desteklenmiştir. Bu durum sonucunda, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde resim sanatı, devlet tarafından desteklenen "halk ile iç içe olma, halkı tanıma" politikaları ile yol almış ve sanatçıların, devlet eliyle düzenlenen Halkevi çalışmaları ile ve Yurt Gezileri ile Anadolu'yu tanımaları ve tanıtmaları amaçlanmıştır. Sanatçılar il il gezerek halkın yaşantısını ve yeni yönetim biçimine adaptasyon sürecini incelemiş, Cumhuriyet'i anlatmış ve gördüğü halk yaşamını resmetmiştir.

Sami Lim (1905–1986), bu faaliyetlerde boy göstermiş, incelenmesi ve anlaşılması gereken sanatçılarımızdan biridir. 1905 yılında İstanbul'da doğan Sami Lim, 1919–1923 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenim görmüş; burada

dönemin usta sanatçıları olan Hikmet Onat (1882-1977) ve İbrahim Çallı (1882-1960)'dan dersler almıştır. Sami Lim'in bu iki değerli hocası Türk resim sanatı için önemlidir, çünkü Türk resmine Empresyonizm akımını tanıtan ve öğreten ressamlardır. Onların öğrencileri de Empresyonist üslubu uygulamış veya etkisinde kalmıştır. Sami Lim de o ressamlardan biridir ama bunun yanı sıra Sami Lim'in çalışmalarında özellikle düzen, oran ve mekânsal uyum gibi ilkelerin özenle uygulandığı görülmektedir. Sanatçı, kompozisyonun dengeli kurulmasına ve geometrik ilişkilerin resmin temel yapısını belirlemesine özel önem vermiştir.

Sami Lim, akademik eğitimle edindiği teknik altyapıyı Empresyonist etkilerle yeniden yorumlayarak kendine özgü bir görsel dil geliştirmiştir. Işığın ve rengin duyusal etkisini temel alan bu yaklaşım, Lim'in çalışmalarına karakteristik bir yumuşaklık kazandırmıştır. Lim, fırça kullanımında daha yumuşak ve akıcı bir hareket tercih etmiş, yüzeyde sert geçişler yerine duyusal etkiyi artıran tonlamalara yönelmiştir. Bu yaklaşım, resimlerinde sakin ve dengeli bir atmosfer oluşmasına katkı sağlamıştır. Sami Lim'in resim üslubu genel olarak empresyonist akıma bağlı kalmıştır. Sami Lim kuralcı bir ressamdır. Resimlerinde ışık, renk, kompozisyon bütünlüğü, hendese, uyum gibi kavramlara önem göstererek çalışmalar oluşturmuştur. Türk resminde alışılmışın dışında bir kullanım olan "Altın Oran" a duyduğu ilgi, resimlerinde estetik, derinlik, denge ve uyumu oluşturmaktadır. Sanatçının figüre çok az yer verdiği ya da hiç figür çizmediği manzara kompozisyonlarında, renklerin ve ışığın uyumu ön plana çıkmakta; böylece bu eserlerde dinginlik hissi belirginleşmektedir. Sami Lim'in sanatı, duygularını ve iç dünyasını ifade etmesi, gözlem yeteneğini tuvale dökmesi yönünden güçlü bir anlatımdır.

Sami Lim'in sanat yaşamı hakkında kısıtlı bilgi var olsa da bilinenler ve bulunanlar ışığında sanatçının aktif bir ressam olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmalarını yaparken atölyeye bağlı kalmamış, gidip gördüğü yerleri "in situ" resmetmiştir.

Devlet destekli olarak 1938 yılında başlayan Yurt Gezileri, yeni kurulmuş olan Cumhuriyet'in tanıtılmasını, halkın gözlenmesini ve kültürel faaliyetlerin artırılmasını hedeflemektedir. Devlet tarafından görevlendirilen sanatçılar arasında Sami Lim de bulunmakta olup, sanatçı bu süreçte Anadolu'nun farklı bölgelerinde gözlem yapma ve

resim üretme fırsatı elde etmiştir. Sami Lim 1941 yılında bu geziler kapsamında Kars'a gitmiş; oradaki yaşamı ve manzaraları resmetmiştir. Bunlar belge niteliği taşımaktadır.

Sami Lim, aktif üretim hayatı boyunca Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Halkevi Sergileri ve Güzel Sanatlar Birliği gibi platformlarda yer almış, 1944'te Eskişehir Halkevi'nde 49 parçalık büyük bir sergi açmıştır.

Bu tez çalışması, Sami Lim'in kişiliğini, sanatını ve sanat anlayışını Türk resim sanatı tarihi içinde inceleyerek Türk sanatındaki yerini sanatseverlere detaylandırarak anlatmayı ve literatüre kazandırmayı amaçlamaktadır. Sami Lim Cumhuriyet'in ilk sanatçılarındandır. Düşünce yapısı, sanat ve estetik anlayışı, o dönemin sanat kimliğinin anlaşılmasına da yardımcı olacaktır.

Tezin birinci bölümünde, Türk resim sanatının kısa bir tarihçesi yazıldıktan sonra Yurt Gezileri programına yer verilmiştir. Tarihçe Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu sonrasındaki resim sanatındaki genel gelişmeleri, sanat gruplarını ve faaliyetlerini kısaca ele almaktadır. İkinci bölümde, ressam Sami Lim'in hayatı, katıldığı sergiler ve sanat üslubu anlatılmıştır. Burada Yurt Gezileri'ne biraz daha yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise Sami Lim'in resimleri, türlerine göre ayrılarak kronolojik olarak ele alınmaya çalışılmış; resimler tek tek analiz edilmiştir. Daha sonra bu resimlerden bazıları seçilerek Sami Lim'in, Altın Oran'ı bunlarda nasıl uyguladığı gösterilmiştir. Karşılaştırma bölümünde Sami Lim, Türk ressamlardan Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Naci Kalmukoğlu, Hasan Vecih Bereketoğlu, Hoca Ali Rıza; Batılı ressamlardan Paul Cézanne ve Leonardo da Vinci ile karşılaştırılmıştır.

Sonuç bölümünde de Sami Lim'in Türk resim sanatı içindeki yeri, resim sanatına dair fikirleri hem özel hem iş yaşamı boyunca resmin ona neler ifade ettiği ve sanata verdiği önem ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Lim'in sanat yazılarının içeriğinden, çevirisi yapılan kitaplardan ve bunlar için yaptığı çizimlerden bahsedilmiştir. Ekler bölümünde ise Sami Lim'in kaleme aldığı iki yazıya, Sami Lim'in sergilerine ve Yurt Gezisine dair arşiv belgelerine ve Andre Lhote ve Edouard Monet Herzen'in Fransızca yazdığı "*Genel Morfoloji İlkeleri*" adlı kitabı (1927) için yaptığı çizimlerden örneklere, Sami Lim ile yapılan röportaja yer verilmiştir. Sami Lim ile ilgili yazılı ve görsel kaynaklara, kütüphane, arşiv, internet ve sahaf kanalıyla ulaşılmıştır. Ulaşılabildiği ölçüde resimler

bir araya getirilmiş; bazılarının tam künyeleri elde edilememiştir. Resimlerin büyük bölümü, özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

Türk sanat tarihi literatürüne bakıldığında, Sami Lim ile ilgili akademik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Hakkında bulunabilen tek kaynak da bir sergi kitapçığı olmuştur; bunun içinde yer alan ve bir gazeteden alınan röportaj, Sami Lim'in kendi ağzından olması dolayısıyla önem kazanmaktadır. Kendi kaleme aldığı yazılar da sanat hakkında fikirlerini bizlere göstermekte; ama bu yazılar da ilk kez burada ortaya konmaktadır. Arşiv belgeleri ve bir Fransızca kitap için yaptığı çizimler de bir ilktir. Dolayısıyla bu tez, Sami Lim hakkında ulaşılabilen bilgilerin toplandığı ve ressamın, akademik düzeyde ele alındığı bir çalışma olmuştur. Bundan sonraki Sami Lim araştırmalarına yol açacağı ve sanat tarihi literatüründeki bir eksiği kapatacağı; Sami Lim ve onun gibi başka ressamların gün yüzüne çıkartılmasına vesile olacağı umudu ve inancındayız.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATI

1.1.Kısa Bir Tarihçe

Türk resim sanatının tarihsel gelişimi, Doğu'nun estetik mirası ile Batı'nın görsel kültürünü kendine özgü bir sentez içinde birleştiren, süreklilik ve dönüşüm gösteren çok katmanlı bir süreçtir. Bu gelişim çizgisi, Osmanlı minyatür geleneğiyle başlayan görsel anlatım biçimlerinin, 18. ve 19. yüzyıllarda Batılılaşma hareketleriyle dönüşmesi ve Cumhuriyet dönemiyle birlikte kurumsallaşmış bir sanat ortamına evrilmesiyle izlenebilmektedir. Resim sanatı bu süreç boyunca yalnızca estetik bir ifade alanı olarak değil; aynı zamanda toplumsal değişimin, modernleşme ideallerinin ve kültürel kimlik arayışının görsel bir taşıyıcısı olarak işlev görmüştür.

Osmanlı sanat ortamında uzun süre egemen olan minyatür geleneği, perspektif ve hacim anlayışından ziyade anlatı ve bezeme ağırlıklı bir görsel düzen sunmaktaydı. Ancak özellikle 18. yüzyıldan itibaren Batı ile kurulan diplomatik ve kültürel ilişkiler, Osmanlı görsel kültüründe yeni arayışların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Saraya davet edilen Avrupalı ressamlar ve Batı tarzı resim örnekleri, perspektif, ışık-gölge ve hacim gibi unsurların Osmanlı sanat ortamında tanınmasını sağlamıştır. Bu dönem, Batı resim tekniklerine yönelik ilginin arttığı ve öğrenme sürecinin taklit yoluyla başladığı bir geçiş evresi olarak değerlendirilebilir.

19. yüzyılda Sultan II. Mahmud (1785-1839) döneminde başlayan köklü reformlar, Osmanlı görsel kültüründe resmin önemini artırmış, bu süreçte Batılı anlamda resim eğitimi almış sanatçıların ortaya çıkmasına imkân sağlamıştır. Mühendishane-i Berrî-i Hümayun ve daha sonra kurulan diğer askeri okullarda Batılı anlamda perspektif, figür, hacim ve ışık–gölge dersleri müfredata girmiş; böylelikle resim, eğitim açısından kurumsal bir özellik kazanmıştır.

19. yüzyılda Osmanlı sanat ortamında resim eğitiminin kurumsallaşması, doğrudan Osman Hamdi Bey'in sanatsal ve kültürel vizyonu ile ilişkilidir. Paris'te aldığı akademik sanat eğitimi sırasında figür, anatomi ve kompozisyon disiplininin resim sanatındaki belirleyici rolünü kavrayan Osman Hamdi Bey, Osmanlı'daki resim

öğretiminin askerî okullarla sınırlı ve figürden yoksun yapısını aşmak gerektiğini savunmuştur (Çoker, 1983, s. 6–7). Bu anlayış, onun hem sanatçı kimliğini hem de eğitimci yaklaşımını belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur. Osman Hamdi Bey akademik üslubuyla ve de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu olarak Türk resminin tarihsel gelişiminde önemli bir aşamaya imza atmıştır. Alsaç'ın *Türk Resim ve Heykel Sanatı* adlı kitabında Osman Hamdi Bey'in sanatına ilişkin şu değerlendirme yer almaktadır: "*Osman Hamdi Bey, figürü akademik bir disiplin içinde ele alarak Türk resmine bilimsel bir anlatım kazandırmıştır*." (Alsaç, 2004, s. 112).

Bu doğrultuda 1883 yılında kurulan Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane, Türkiye'de Batı akademilerine benzer biçimde yapılandırılmış ilk sivil güzel sanatlar okulu olarak kabul edilmektedir. Okulun programında figür çizimi, yağlı boya, heykel ve mimarlık derslerinin yer alması, resim sanatının bilimsel ve disiplinli bir eğitim çerçevesine kavuşmasını sağlamıştır (Çoker, 1983, s. 10–11). Sanayi-i Nefise Mektebi, yalnızca bir eğitim kurumu değil; aynı zamanda Osmanlı sanat ortamında figürlü resmin meşruiyet kazandığı bir dönüm noktasıdır.

Osman Hamdi Bey'in figür konusundaki ısrarı, okulun pedagojik temelini oluşturmuştur. Askerî okullarda perspektif ve peyzaj ağırlıklı bir eğitim verilirken, insan figürünün sistemli biçimde ele alınması ilk kez bu kurumda mümkün olmuştur. Bu durum, Türk resminde figürlü kompozisyonun gelişmesinde belirleyici bir kırılma noktası yaratmış; resim sanatının anlatı olanaklarını genişletmiştir (Çoker, 1983, s. 11–12).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetişen ilk kuşak sanatçılar, Türk resim sanatının akademik temellerini atan isimler olmuştur. Muallim Şevket (1856-1893), Hüseyin Rıfat Çeteci (1861-1939), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938), İsmail Hakkı Altunbezer (1880-1946), Sami Yetik (1878-1945), Hikmet Onat (1882-1977) ve İbrahim Çallı (1882-1960) gibi sanatçılar, figür, oran, anatomi ve kompozisyon konularında aldıkları eğitimle Türk resminde yeni bir anlatım dili geliştirmişlerdir (Çoker, 1983, s. 33). Bu sanatçılar, Batı akademik disiplinini yerel konu ve mekânlarla birleştirerek özgün bir üslup oluşturmuşlardır. Bu kuşağın üretimleri, figürün artık resmin temel unsuru hâline geldiğini; peyzaj ve mimari öğelerin ise figürle bütünleşen bir kompozisyon anlayışı içinde ele alındığını göstermektedir. Böylece Osman Hamdi Bey'in eğitim anlayışı,

yalnızca teorik düzeyde kalmamış; öğrencilerin üretimlerinde somut karşılıklar bulmuştur.

1909-19 yılları arasında faal olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1911-1914 yılları arasında bir gazete çıkarmış; burada sanatçıların yazılarına ve çevirilerine yer verilmiştir. Resimlerle desteklenen yayın, dönemin sanat ortamının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adını alarak faaliyetini sürdürmüştür. Bu süreçte 1916 yılından itibaren Galatasaray Sergileri'nin düzenlenmeye başlaması ve sergiler hakkında yazılar yazılması, sanat hayatını ve sanat yazınını canlandıran gelişmelerdir. 1951'e kadar süren bu sergilerin yanı sıra 1917 yılında kurulan Şişli Atölyesi, aynı yıl Galatasaraylılar Yurdu'nda "Savaş Resimleri ve Diğerleri" diye ser açmıştır. Bu sergi daha sonra Viyana'ya götürülmüş ve yabancı basında yer almıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden yetişen Çallı Kuşağı/ 1914 Kuşağı ressamları, genel olarak Paris'te aldıkları eğitim sonrasında yurda döndüklerinde Türk resmine empresyonizmi getirmiştir. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran (1886-1970), Avni Lifij (1886-1927) ve Nazmi Ziya (1881-1937) gibi ressamlar, empresyonizmin ışık ve renk duyarlılığını resimlerinde uygulamıştır. Z. Rona'ya göre empresyonizm, Türk ressamlarının ışık, renk ve anlık izlenimlere yönelmesini sağlamış; akademik katılığı yumuşatarak daha özgür bir resim anlayışının gelişmesine zemin hazırlamıştır (Rona, 1997, s. 900). İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve Avni Lifij gibi sanatçılar, Paris'te edindikleri lekesel deneyimleri yerel konu ve mekânlarla birleştirerek Türk resminde özgün bir sentez oluşturmuştur. Örneğin Hikmet Onat'ın Boğaziçi peyzajlarında görülen "*ışığın mekânı belirleyen atmosferik etkisi*" (Uğurlu, 1992, s. 7), Cumhuriyet dönemindeki peyzaj resminin karakterini belirleyen bir yaklaşım hâline gelmiştir. Avni Lifij'in sembolik anlatımla birleşen dramatik renk kullanımı ise onu, dönemin diğer sanatçılarından farklı kılmaktadır.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte sanat politikaları büyük ölçüde modernleşme hedefleri doğrultusunda şekillenmiş; sanatçılar hem yurt içindeki kültürel çeşitliliği belgelemek hem de ulusal kimliği görsel sanatlar yoluyla kurmak için görevlendirilmiştir. Bu dönemin en önemli uygulamalarından biri, 1938–1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri'dir. Bu gezilerin amacı, "*sanatçının Anadolu'yu tanıması, Anadolu halkının*

ise sanatçıyla tanışmasıdır" ifadesiyle *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri* kitabında açıkça belirtilmiştir (Erol vd., 2002, s. 5). Ressamlar Anadolu'nun farklı şehirlerine gönderilmiş; yaptıkları resimlerde hem yerel kültürü hem coğrafi çeşitliliği hem de toplumsal dönüşümü belgeleyen görsel bir arşiv oluşturmuşlardır. Bu dönemdeki sanat üretimi, aynı zamanda modern ulus-devlet estetiğinin yerelle temas ettiği bir kırılma noktasıdır. Cumhuriyet dönemi sanat politikaları sanatçıyı toplumla buluşturmayı, ulusal bir görsel dil oluşturmayı ve sanatı eğitimle ilişkilendirmeyi hedeflemiştir (Düzce, 2015, s.418). Bu bağlamda devlet destekli uygulamalar, sanat ortamının kurumsallaşmasında belirleyici rol oynamıştır. Bu anlayışın en somut örneklerinden biri de Yurt Gezileri olmuştur. Devlet tarafından desteklenen bu geziler aracılığıyla sanatçılar Anadolu'ya gönderilmiş; yerel yaşam, üretim biçimleri ve coğrafi çeşitlilik resim yoluyla belgelenmiştir.

Diğer taraftan 1924 yılından itibaren düzenlenen Güzel Sanatlar Birliği Sergileri, 1933-1936 yılları arasında düzenlenen İnkılap Sergileri, 1939 yılından itibaren düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri, sanatçılar arasında estetik tartışmaların gelişmesine ve modern sanat akımlarının görünürlük kazanmasına katkı sağlamıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk resim sanatında gruplar da karşımıza çıkmaktadır. Çallı Kuşağı'nın akademide yetiştirmiş olduğu öğrencilerin oluşturduğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (1929) ve D Grubu (1933) ilk akla gelenlerdir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nde Mahmut Cuda (1904-1987), Muhittin Sebati (1901-1930), Hale Asaf (1906-1938), Repik Epikman 1902-1974), Cevat Dereli (1900-1989), Zeki Kocamemi (1900-1959), Ali Avni Çelebi (1904-1993), Şeref Akdik (1899-1972); D Grubu'nda Nurullah Berk (1906-1982), Elif Naci (1898-1987), Zeki Faik İzer (1905-1988), Cemal Tollu (1889-1968) gibi ressamlar yer almaktadır. İki grup da temelde, Türk resminde modernist ve biçimsel arayışların bilinçli biçimde ele alındığı bir dönemi temsil etmektedir. Kübizm ve konstrüktivizm gibi Batı kaynaklı akımları yerel bir yorumla ele almışlardır. Bununla birlikte büyük şehirlerde ve yurt genelinde sergiler açmaları, sanatı yayma, tanıtma, sevdirme anlamında Türk sanatı adına önemli gelişmelerdir.

1940 yılında kurulan Yeniler Grubu da, ilk önceleri belli konu çerçevesinde sergiler açarak Türk resmine farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Ele aldıkları konular bağlamında, daha sonra Türk resminde sosyal içerikli ve toplumsal gerçekçi anlayış

ağırlık kazanacak; bunda o dönemde toplumda yaşananlar da etkili olacaktır. Yeniler Grubu'nda Nuri İyem (1915-2005), Avni Arbaş (1919-2003), Mümtaz Yener (1918-2007) gibi ressamlar yer almıştır. Toplumsal gerçekçi anlamda çalışacak olan sonraki ressamlar arasında Neşet Günal (1923-2002), Nedim Günsür (1924-1994), Turan Erol (1927-2023), Neşe Erdok (1940-...) gibi ressamlar sayılabilir. Tüm bunların dışında kendine özgü üsluplarıyla karşımıza çıkan ressamlar ise Abidin Dino (1913-1993), Fikret Mualla (1903-1967), Malik Aksel (1901-1987), Turgut Zaim (1906-1974), Cihat Burak (1915-1994), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) olarak değerlendirilebilir. Zamanla soyut ve modern resim de Türk sanatında gelişme göstermiştir. Fahrelnisa Zeid (1901-1991), Sabri Berkel (1907-1993), Nejat Melih Devrim (1923-1995), Selim Turan (1915-1994), Adnan Turani (1925-2016) gibi isimler ilk akla gelenlerdir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Cumhuriyet dönemine uzanan Türk resim sanatı, figür sorunu etrafında şekillenen akademik bir başlangıçtan, izlenimci ve modernist arayışlara doğru evrilmiştir. Bu süreçte sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil; aynı zamanda toplumsal dönüşümün ve modernleşme ideolojisinin görsel bir yansıması olmuştur. Osman Hamdi Bey'in figür temelli eğitim anlayışıyla temelleri atılan bu gelişim çizgisi, Cumhuriyet döneminde devlet destekli politikalarla genişlemiş; D Grubu ve sonraki kuşaklarla birlikte çağdaş sanatın olanaklarına açılmıştır. Böylece Türk resim sanatı, gelenek ile modernite arasında kurduğu bu çok katmanlı ilişki sayesinde özgün ve süreklilik taşıyan bir kimlik kazanmıştır. Ressam, sanat tarihçisi Adnan Turani'nin belirttiği gibi, "*Türk resmi, geleneksel düşünce ile çağdaş ifade arasında sürekli bir etkileşim hâlinde gelişmiştir*" (Turani, 2010, s. 12). Bu etkileşim, bugünkü çağdaş Türk sanatını anlamak için de tarihsel bir zemin sunmaktadır. Günümüzde Türk resim sanatı, hem geleneksel motifleri çağdaş bir dil içinde yorumlayan hem de evrensel modern sanatın olanaklarını özgün biçimlerde kullanan sanatçıların katkılarıyla zenginleşmeye devam etmektedir.

1.2.Yurt Gezileri

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde yürütülen kültür ve sanat politikaları, toplumun modernleşme sürecine uyum sağlamasını hedefleyen kapsamlı bir dönüşüm

programının parçasıdır. Bu anlayış, kültürel yapının çağdaş bir devletin değerleri doğrultusunda yeniden düzenlenmesini amaçlamaktadır. Bu süreçte sanat, yeni ulusal kimliğin farklı coğrafyalarda görünür kılınması adına önemli bir araç olarak değerlendirilmiştir. 1938 ile 1943 yılları arasında uygulamaya konulan Yurt Gezileri, erken Cumhuriyet döneminin kültürel misyonunu geniş kitlelere ulaştırmayı hedefleyen başlıca sanat projelerinden biri olarak öne çıkmıştır. Bu proje, sanatçıların ülkenin farklı bölgelerini yerinde inceleyerek toplumsal yaşamı ve coğrafi çeşitliliği daha iyi kavramalarına olanak tanıyacak bir çalışma ortamı oluşturmayı amaçlamaktadır. Böylece hem sanatçılar deneyim kazanmakta hem de sanatın büyük şehirlerin dışındaki kitlelere ulaşması sağlanmaktadır. Bu geziler kapsamında 48 ressam Türkiye'nin çeşitli şehirlerine gönderilmiştir.

Bu genel çerçeve, Yurt Gezileri'nin yalnızca sanatsal bir etkinlik değil, aynı zamanda erken Cumhuriyet'in kültür politikalarıyla doğrudan ilişkili bir uygulama olduğunu göstermektedir. Yurt Gezileri'nin ortaya çıkışı, Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanat alanını doğrudan kültür politikalarının bir parçası olarak ele almasıyla ilişkilidir. Bengü Aydın Dikmen, 28 Temmuz 1938 tarihli *Ulus* gazetesinde yayımlanan bir habere dayanarak, CHP Genel Yönetim Kurulu'nun sanatçıların "memleket mevzuları" üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak amacıyla yurt içi sanat tetkik seyahatleri düzenleme kararı aldığını belirtmektedir (Dikmen, 2016, s. 196). Bu karar doğrultusunda gezilere katılacak ressamların Güzel Sanatlar Akademisi çevresinden seçildiği ve konaklama ile çalışma koşullarının yerel idareler ile Halkevleri tarafından sağlandığı ifade edilmektedir (Dikmen, 2016, s. 196).

Candaş Keskin, Yurt Gezileri'nin Köy Enstitüleri ve Halkevleri ile aynı ideolojik zeminde, özellikle "*kırsal alanda kültür politikasının uygulayıcı bir aracı*" olarak işlediğini belirtmektedir (Keskin, 2012, s. 141–142). Yurt Gezileri'nin ana hedeflerinden biri, sanatçılara ülkenin kültürel ve toplumsal çeşitliliğini gözlemleme ve bunu resim yoluyla belgeleme imkânı tanımasıdır. Keskin'e göre, şehir merkezlerindeki kültürel kurumlar aracılığıyla halka ulaşma fikri yeterince karşılık bulmayınca, bu kez sanatçıların köye gönderilmesi düşüncesi öne çıkmış; Yurt Gezileri böylece "*devletin halka doğru kültür hareketinin bir parçası*" hâline gelmiştir (Keskin, 2012, s. 142). Gezilerin önemli amacı, sanatçının "*memleketi gezip görerek, köylüyle temas eden ve devrimleri görsel olarak anlatan*" bir temsilciye dönüşmesidir (Keskin, 2012, s. 141–143). Maarif Vekâleti

tarafından belirlenen şehirlere gönderilen ressamların konaklama ve çalışma ortamları Halkevleri tarafından sağlanmıştır. Ressamlar gittikleri şehirlerde etüt ve resim yaparak halka yönelik etkinliklerde bulunmuştur. Ankara'ya döndüklerinde resimleri sergilenen ressamların bu eserleri devlet tarafından satın alınmış, böylece sanatçıya maddi ve manevi destek sağlanmıştır (Keskin, 2012, s. 143–145). II. Dünya Savaşı yıllarının ekonomik güçlüklerine rağmen gezilerin sürdürülmesi, projenin ideolojik önemini göstermektedir. Sanatçılar bu süreci "*Mektepten Memlekete Dönüş*" ifadesiyle tanımlamışlardır (Keskin, 2012, s. 146–147).

Bu ideolojik hedefler, Yurt Gezileri'nin uygulama sürecinde merkezî bir planlama ve denetim mekanizması çerçevesinde yapılandırıldığını göstermektedir. Gezilerin tüm masrafları devlet tarafından karşılanmış, üretilen eserler Ankara'da sergilenmiş ve beğenilen çalışmalar parti tarafından satın alınmıştır. Başlangıçta bir ay olarak planlanan gezi sürelerinin zamanla uzatılması, sanatçılardan daha kapsamlı gözlem ve üretim beklendiğini ortaya koymaktadır (Dikmen, 2016, s. 196–197). Program, 1938–1946 yılları arasında sekiz kez düzenlenmiş ve bu süreçte yaklaşık 710 resim üretilmiştir (Dikmen, 2016, s. 197).

Yurt Gezileri'nin arka planında Halkevleri bulunmaktadır. Mesut Erşan'ın aktardığı üzere Halkevleri, halk ile devlet arasında kültürel bir köprü işlevi görmüş; yayımlar, sergiler, konferanslar ve kurslar aracılığıyla Cumhuriyet ideolojisini halka taşımıştır (Erşan, 2010, s. 101–104). Halkevleri'nin Müze ve Sergi Şubesi, sanatçıların çalışmalarına uygun mekânlar sağlamış; bazı kentlerde Yurt Gezisi ressamlarının eserleri doğrudan Halkevi salonlarında sergilenmiştir. Eskişehir Halkevi kayıtlarında, 1944 yılında Sami Lim tarafından açılan "*49 eserden oluşan bir resim sergisi*"nden söz edilmesi (Eskişehir Halkevi, 1944, s. 21), sanatçının kurumla ilişkisini somut biçimde ortaya koymaktadır. Bu durum, Halkevleri'nin Yurt Gezileri kapsamında yalnızca destekleyici değil, aynı zamanda üretimin dolaşıma girmesini sağlayan işlevsel bir kurum olduğunu göstermektedir (Dikmen, 2016, s. 204–207).

Millî Reasürans Sanat Galerisi tarafından yayımlanan *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938–1943)* kitabı programın kapsamına ilişkin ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Bu kitapta gezilere katılan ressamların biyografileri, görev yerleri, ürettikleri eserlerin konuları ve sürecin arka planına ilişkin veriler yer almaktadır. Programın ilk gezilerinden itibaren Anadolu'nun coğrafi çeşitliliği, köy yaşamı, sosyal tipolojiler, mimari dokular ve

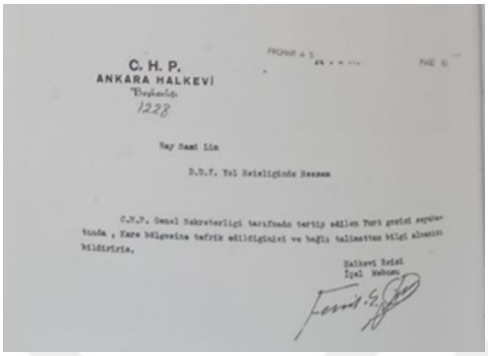
gündelik yaşam sahneleri resimsel temalara dönüşmüş; sanatçılar Anadolu'nun sert ışığını, bozkır tonlarını ve kırsal mekânlarını kendi eğilimleri doğrultusunda yorumlamışlardır.

Başak Katrancı, Yurt Gezileri'nin sanatçılar üzerindeki etkisini değerlendirirken, Anadolu'nun köy ve kasaba gerçekliğiyle doğrudan temas eden sanatçıların yaşam görüşlerinin ve sanat anlayışlarının derinden etkilendiğini belirtmektedir (Katrancı, 2006, s. 3). Bu doğrultuda Yurt Gezileri, yalnızca belgelendirici değil, aynı zamanda estetik açıdan dönüştürücü bir işlev de üstlenmiştir. Burcu Pelvanoğlu ise gezileri, kültürün merkezden çevreye taşınmasını hedefleyen bir hareketin parçası olarak değerlendirmekte ve bu projenin ulusal bir sanat dilinin oluşumunda belirleyici bir rol oynadığını vurgulamaktadır (Pelvanoğlu, 2006, s. 155–163). Bengü Aydın Dikmen de Yurt Gezileri'nin dönemin sanatçıları tarafından "millî bir vazife" olarak algılandığını belirtmekte; bu yaklaşımın sanatçının bireysel estetik arayışlarından çok Cumhuriyet'in kültürel inşa sürecine katkı sağlama sorumluluğunu öne çıkardığını ifade etmektedir (Dikmen, 2016, s. 217). Bu genel çerçeve, Yurt Gezileri'ne katılan sanatçıların bireysel deneyimlerini değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Yurt Gezileri süresince üretilen resim sayısı hakkında kaynaklarda farklı ifadeler yer alsa da Candaş Keskin yaklaşık 700 resim yapıldığını belirtmektedir (Keskin, 2012, s. 146). 1 Temmuz–30 Ağustos 1941 tarihleri arasında gerçekleştirilen IV. Yurt Gezisi'ne katılan ressamlar Kütahya, Çoruh, Elâzığ, Ordu, Tokat, Urfa, Kars, Muğla, Manisa ve Van şehirlerine gönderilmiştir. Sami Lim de bu gezide Kars'ta görevlendirilmiştir (Görsel 1). Lim'in Kars'a gönderilmesi, bölgenin sosyo-kültürel çeşitliliği ve coğrafi özellikleri bakımından Yurt Gezileri'nin belgeleyici ve sanatsal misyonuna uygun bir çalışma alanı sunmuştur. Sami Lim'in Kars'ta ürettiği peyzajlarda geniş ufuk çizgileri, sert ışık etkisi, taş dokunun öne çıktığı yapılar ve insan–doğa uyumunun sade bir anlatımla işlendiği figürlü kompozisyonlar görülmektedir. Bu bağlamda sanatçının çalışmaları, Yurt Gezileri'nin amaçladığı gözlemsel yaklaşım ile kişisel üslubunun birleşiminden oluşmaktadır.

Halkevleri'nin köprü rolü ve Yurt Gezileri'nin belgeleyici niteliği, Türkiye'nin modernleşme sürecini anlamak için detaylı incelemelere konu olmayı hak etmektedir. Bu bağlamda, kaybolan eserlerin yeniden keşfi ve arşiv belgelerinin analizi, Cumhuriyet'in kültürel politikalarının daha derinlemesine anlaşılmasını sağlayabilir. Sonuç olarak, Yurt

Gezileri, erken Cumhuriyet'in ulus inşası ve kültürel dönüşüm çabalarının zengin ve karmaşık bir yansıması olarak değerlendirilmelidir.

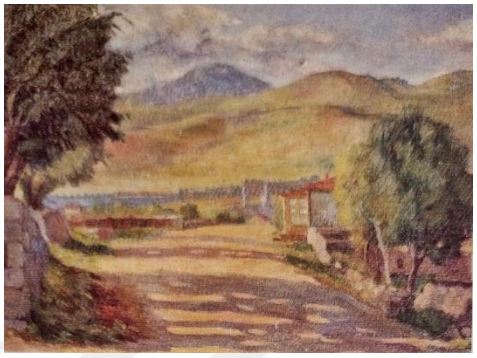

C. H. P.
ANKARA HALKEVİ
Başkanlığı
1228

Bay Sami Lim

D.D.Y. Yol Reisliğinde Ressam

C.H.P. Genel Sekreterliği tarafından tertip edilen Yurt gezisi sayılarında , Kars bölgesine tefrik edildiğinizi ve bağlı talimattan bilgi almanızı bildiririz.

Halkevi Reisi
İçel Nebusu



Görsel 1: CHP Ankara Halkevi Başkanlığı'nın Sami Lim'e gönderdiği davet yazısı

Kaynak: Erol, T., M.Ural, L.Çalıkoğlu, İ.Berk, F.Edgü (2002). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Millî Reasürans T.A.Ş. Sanat Galerisi, s.166.

Görsel 2: Sami Lim, *Ardahan/ Ardahan'a Giriş*, tuval üzerine yağlı boya, Galeri Artist koleksiyonu

Kaynak: https://onikibucuk.com/2023/02/12/turk-ressamlar-anadoluda-1938-1943/#jp-carousel-456 (Erişim: 12.02.2026)

Sami Lim'in Yurt Gezileri'ndeki yeri, dönemin sanatçılarının genel misyonuyla uyumludur; buradaki misyon, Cumhuriyet'in modernizasyon ve ulus birliği hedeflerini desteklemek için kırsal alanları görselleştirmektir. Lim, 1941'de Kars'ta geçirdiği süre boyunca bölgenin yaylalarını, tarihi yapılarını ve halkın günlük yaşamını konu alan eserler üretmiştir. Yurt Gezileri sırasında yapılan yaklaşık 700 resmin çoğunun kaybolması nedeniyle, Sami Lim'in bu geziden kalan eserlerinin sayısı hakkında kesin bilgi bulunamadığı gibi o resimlerin görselleri de bir resim örneği haricinde bulunamamıştır. Ama görsellerin isim listesinden Sami Lim'in, Kars'ın o dönemdeki kozmopolit yapısı ve doğal güzelliklerine yöneldiği anlaşılmaktadır. Lim, *Kars Kalesi, Kars Parkı, Taşbaşı (Kars)* gibi Kars manzaraların yanı sıra *Ardahan'a Giriş* (Görsel 2)*, Ardahan Köprüsü* gibi Ardahan manzaraları, *Lise Tepesi, Postane Arkası, Çataldere'ye Bakış* gibi Sarıkamış manzaraları, ayrıca *Soğuk Su'dan Allahuekber dağına bakış, Kümbet Camisi* gibi resimler yapmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

SAMİ LİM

2.1.Hayatı ve Katıldığı Sergiler

1905 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Sami Lim, kültürel açıdan zengin bir aile ortamında yetişmiş Cumhuriyet dönemi ressamıdır. Ailesi aslen Bulgaristan'ın Tırnova şehrindendir ve Sami Lim'in dedesi Hafız Ahmed Efendi hattat ve müzehhiptir. Bu durum, Sami Lim'in erken yaşlardan itibaren sanatla temas kurmasını sağlamış ve özellikle geleneksel süsleme, hat ve bezeme kültürüne duyduğu saygının temelini oluşturmuştur. *Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi* tarafından yayımlanan katalogda Sami Lim'in bu erken etkilenimine ilişkin olarak şu bilgi yer almaktadır: "*Sanatçı küçük yaşlarından itibaren dedesi Hafız Ahmed Efendi'nin titiz ve ölçülü sanat görüşüyle yoğrulmuştur*" (Uğurlu, 1992, s. 4). Bu bilgi, Sami Lim'in ileride kompozisyon düzeni, oran, ritim ve Altın Oran gibi kavramlara neden özel bir önem verdiğini anlamak açısından son derece belirleyicidir.

Sami Lim'in çocukluk yılları, İstanbul'un sakin semtlerinde geçen gözlemsel ve duyusal bir birikim dönemi olarak değerlendirilebilir. Boğaziçi kıyılarının yumuşak atmosferi, ahşap yalılar, kayıklar, minare siluetleri ve sokak dokusu onun görsel hafızasına güçlü bir şekilde yerleşmiştir. İlk ve orta öğrenimini Koca Mustafapaşa Numune Ortaokulu'nda tamamlayan Lim, çizime ve resme ilgisini bu yıllarda keşfetmiş ve geliştirmiştir. 1919 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) kabul edilmiştir.

Sanayi-i Nefise yılları, Sami Lim'in sanatçı kişiliğinin temellerinin atıldığı dönemdir. Burada aldığı eğitimin en belirgin yönü, ışık–renk ilişkisi, mekân atmosferi ve kompozisyon matematiği üzerine yoğunlaşmasıdır. Sami Lim'in hocaları olan Hikmet Onat ve İbrahim Çallı, Türk resim tarihinde empresyonist üslubun en önemli temsilcileri arasındadır. Onların sanat anlayışı, Sami Lim'in erken dönem çalışmalarında doğrudan hissedilmektedir. Onat'ın doğrudan gözleme dayalı, "*ışığın atmosferi kuran temel unsur*" olduğu yaklaşımı ve Çallı'nın ışıklı paleti, ritmik fırça darbeleri ve renk duyarlılığı, Sami Lim'in ilk peyzajlarında belirgin bir biçimde kendini göstermektedir. Lim, erken dönem eserlerinde ışık ve leke denge düzenini soluk renkler üzerinden verirken; daha sonraki eserlerinde renk yoğunluğunu ve ışık- gölge etkisini arttırmıştır.

Bu yıllarda Sami Lim'in özellikle ilgilendiği konu "*hendese*" yani geometrik düzen üzerine olmuştur. Sami Lim'in bu ilgisi ve Altın Oran'a yönelişi şöyle yorumlanmıştır: "*Altın kesim'in resim sanatındaki önemi ve değeri üzerinde durdu. Şekillerin karşılıklı ritmi ve kombinezonları... tablonun ilk amelenin nereden başlaması gerektiğine işaret eder*" (Uğurlu, 1992, s. 6). Bu alıntı, Sami Lim'in sanatının sadece gözlemci bir peyzaj ressamlığı değil; aynı zamanda matematiksel ve yapısal bir düzen arayışı olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

1923 yılında Sanayi-i Nefise'den mezun olan Lim, uzun bir süre bağımsız olarak çalışmış, daha sonra Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları'nda (TCDD) 31 yıl boyunca desinatör olarak görev yapmıştır. Sami Lim ne çalışma hayatını ne de meslek hayatını aksatmamış, önemle ve titizlikle iki işi de sürdürmeyi başarmıştır. Devlet Demiryolları için tanıtım resimleri ve afişler hazırlamıştır. Desinatörlük görevi, onun çizgi hâkimiyetini, kontur kullanımını ve sade form algısını güçlendirmiştir. Bu eserlerine çizgisel hakimiyeti ve kompozisyonun esas olması etkisini vermiştir.

1926 yılından itibaren Ankara Etnografya Müzesi ve Türkocağı'nda sergiler açmaya başlayan Sami Lim, 1941 Kars gezisinden üç yıl sonra Güzel Sanatlar Birliği'ne üye olmuş; ama 1946 yılında birlikten ayrılarak bağımsız olarak çalışmalarını sürdürmüştür. 1954'te Devlet Demiryolları'ndan emekli olmuş ve İstanbul'a yerleşmiştir.

Bu süreçte yani 1920'lerden 1950'lere Sami Lim'in katıldığı sergilere ve açtığı kişisel sergilere, bulunabilen veriler eşliğinde bakılması yararlı olacaktır. 25 Şubat 1940 Pazar günü Ankara Halkevi Ar şubesinin senelik resim ve heykel sergisinin beşincisi açılmış;15 gün açık kalan sergiye Sami Lim de katılmıştır.

30 Ekim-30 Kasım 1940 tarihleri arasında Ankara Sergievi'nde düzenlenen 2.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne Sami Lim, *Adana Stadyum, Ankara'da Bahar, Ankara Fidanlık, Heybeliada* adlı resimleriyle katılmıştır (Dolmacı, 2006, s.189).

23 Nisan 1941 tarihinde açılan Ankara Halkevi 6.Resim Sergisi'ne katılan Sami Lim'in bir Ankara manzarası, halkevleri tarafından 35 liraya satın alınmıştır (Doğan, 2009, s.145) (EK-2).

Sami Lim, aynı yıl 31 Ekim-30 Kasım 1941 tarihleri arasında Ankara Sergievi'nde düzenlenen 3.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne de *Orman Çiftliği, Portre, Peyzaj* adlı resimleriyle katılmıştır (Dolmacı, 2006, s.198, 344).

Tüm bu sergiler arasında Sami Lim'in sanatsal üretimini doğrudan etkileyen faaliyet, 1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisi tarafından başlatılan ve düzenlenen Yurt Gezileri programıdır. 1941 yılında Kars'a gönderilen Sami Lim, burada Anadolu coğrafyasını gözlemleme ve resmetme fırsatı bulmuş; Kars'ın özellikle sabah ve akşam ışığını inceleyen peyzajlar yapmıştır (Erol vd., 2002, s. 108).

27 Haziran 1941 tarihini taşıyan Cumhuriyet Halk Partisi tarafından gönderilen acele mektup zarfında Sami Lim, Devlet Demir Yolları Yol Reisliği resimhanesinde ressam ve Halkevi Güzel Sanatlar şubesi azası olarak nitelendirilmektedir. Mektupta, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen bu Dördüncü Yurt Gezisi'nde görevlendirilen on ressamdan birinin, Sami Lim'in kendisi olduğu ve Kars vilayetine gideceği; en geç 1 Temmuz 1941'de hareket etmesi gerektiği, orada iyi eserler üretmek için en az iki ay kalacağı, orada yaptığı eserlerden en az altı tanesinin 29 Ekim 1941 tarihinde Ankara'da açılacak sergide sergilenmek üzere en geç Eylül sonunda Halkevi Reisliği'ne teslim edilmesi gerektiği ve burada jürinin seçtiği eser sahiplerine para ödülü verileceği yazmaktadır. Yaptığı eserlerin konularında serbest bırakılsa da, gittiği vilayetin yöresel özelliklerini yansıtıyor olması tercih edilmektedir. Diğer taraftan yollarda harcadığı paraların karşılığı, gezi dönüşünde kendisine verilecek olmakla birlikte yola çıkarken de 300 lirayı Genel Sekreterlik Muhasebesi'nden alabilecektir. Kars'ta iken herhangi bir talebi olduğunda kendilerine bildirebileceği, hatta çalışmalarını kolaylaştırması açısından Kars valisinin, C.H.P. Vilayet İdare Heyeti ve Halkevi Reislikleri'nin haberdar edildiği belirtilmektedir (EK-2).

1941 yılında Yurt Gezisi sergisi yapılmamış, ama 1941 yılı Dördüncü Yurt Gezisi'ne katılan ressamlar, 1942 yılında bağımsız bir sergi düzenlemiştir (Dolmacı, 2006, s.349). Ankara Sergievi'nde açılan bu sergi, hem de halkevlerinin açılışının 10. Yıldönümü itibarıyla düzenlenmiştir (EK-2). Böylece Yurt Gezisi Sergisi, ilk defa Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden ayrı olarak gerçekleşmiş ve ilk kez katalog yayınlanmıştır (Dolmacı, 2006, s.351). 22 Şubat-22 Mart 1942 tarihleri arasında Ankara Sergievi'nde düzenlenen bu C.H.P. Yurt Gezisi Sergisi'ne Sami Lim, *Kadın portresi, Erkek portresi,*

Kars kalesi, Soğuksu'dan Allahüekber dağına bakış, Lise tepesi (Sarıkamış), Postahane arkası (Sarıkamış), Manzara (Çataldere'ye Bakış) Sarıkamış, Ardahan'a giriş, Ardahan köprüsü, Taşbaşı (Kars), Kars parkı, Kümbet Camii adlı eserleriyle katılmıştır (Erol, vd., 1988, s.166).

Diğer taraftan yukarıdaki görevlendirme mektubunda belirtildiği gibi, sergi sonrasında jüri, Dördüncü Yurt Gezisi'ne katılan ressamlardan ödül alanları ve tüm ressamlara ne kadar para ödülü verildiğini 3 Mart 1942 tarihinde açıklamıştır. Muğla'ya giden Selim Turan birinci, Kütahya'ya giden Hakkı Anlı ikinci, Van'a giden Kemal Zeren üçüncü olarak belirlenmiştir. Ressamlar, azami 400 ile asgari 150 lira olmak üzere para ödülüne layık görülmüştür. Sami Lim'e düşen miktar da 150 lira olmuştur (EK-2).

Aynı yıl 19 Mayıs 1942 tarihinde açılan Ankaralı Ressamlar Sergisi'ne katılan Sami Lim, aynı yıl 31 Ekim-30 Kasım 1942 tarihleri arasında Ankara Sergievi'nde düzenlenen 4.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne Sami Lim, *Ressamın yediği, Sefaretler arkası, Çankaya'ya Bakış, Sefarethane arkasından, Hüseyin Gazi dağı, Masanın üstü, Deliler tepesinden, Kavaklıdere'den* adlı resimleriyle katılmıştır (Dolmacı, 2006, s.208, 352).

5 Mart 1943 tarihinde Sami Lim, Ankara Kutlu Pasta Salonu'nda bir kişisel sergi açmıştır. Sergilediği 39 tablodan bazılarının isimleri şöyledir: *Hacettepe'den iniş, Kavaklıdere bağları, Fethi Bey Köşkü, Maltepe'de kar, Demirbahçe'den, İncesu köprüsü, İğde ağaçları, Çankaya'ya bakış, Hüseyin Gazi dağı, Kavaklıdere boyu, Deliler tepesinden, Fındıklı'da bahar, Sefaretler*, vb. (Dolmacı, 2006, s.363). Aynı yıl Sami Lim, 31 Ekim-30 Kasım 1943 tarihleri arasında Ankara Sergievi'nde düzenlenen 5.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne de *Buz fabrikasına giriş, Fidanlık, Ayrancı, Kulaksız'dan, Fidanlıkta bahar, Natürmort (Sardunya)* adlı eserleriyle katılmıştır (Dolmacı, 2006, s.218).

Bir müzayedede satışa sunulan sergi broşürü, Sami Lim'in, Ankara manzaralarından oluşan kişisel bir sergi açtığını bize göstermektedir (EK-5). Hatta broşür üzerinde "Ressam Sami Lim'in İkinci Ankara Peyzajları Sergisi" diye yazması, önceki yıl açtığı kişisel sergiden sonra geldiğini doğrulamakta, aynı zamanda ilk sergi içeriğinin de Ankara manzaraları olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. 12 Temmuz-23 Temmuz 1944 tarihlerindeki bu ikinci kişisel sergi, C.H.P. Eskişehir Halkevi'nde

gerçekleşmiş ve 49 tablo sanatseverlere sunulmuştur. Eskişehir Halkevi dergisinde yayınlanan yazıda, sergi açılışına az kişi katılmasından dolayı hissedilen burukluk yansıtılmakla birlikte zamanla sanatın ve sergilerin daha fazla ilgi göreceğine dair umut da dile getirilmiştir (Anonim, 1944, s.26). Sergide açılış konuşmasını Cemal Duru yapmış; kısaca sanat geçmişimizden bahsederek Sami Lim ve onun gibi yetişecek sanatçılardan umutlu olduğunu belirtmiştir (Duru, 1944, s.27). 12 Temmuz 1944 saat 18.00'de açılan sergiyi gezen ve eserleri dikkatle inceleyen ressam Hakkı Bediz, kaleme aldığı eleştiri yazısında Sami Lim'den övgüyle bahsetmekte; ama bir yönden Lim'i eleştirmektedir. Renk tonları ile ışık ilişkisine dem vurmakta, Lim'in daha ışıklı, dolayısıyla daha canlı renklerle çalışmasını önermekte; ondan daha orijinal eserler beklediğini de belirtmektedir (Bediz, 1944, s.27-28). Diğer taraftan anlaşılan o ki, sergilenen 49 eser, manzara, natürmort ve portrelerden oluşmaktadır. Tüm bunlar paralelinde, Sami Lim'in kariyerine yıl olarak bakıldığında, iki Galatasaray sergisi arasında kişisel bir sergi açtığı; ressam olarak faal olduğu anlaşılmaktadır.

31 Ekim-30 Kasım 1944 tarihleri arasında 6.Devlet Resim Heykel Sergisi, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde açılmış; Sami Lim, *Ankara sonbahar, Ankara fidanlıkta yaz, Ankara fidanlık bahar, Ankara Kavaklıdere'den, Ankara İncesu, Natürmort kahvaltı, Natürmort limonlar* adlı eserleriyle bu sergiye katılmıştır (Dolmacı, 2006, s.230).

25 Mayıs-25 Haziran 1945 tarihleri arasında düzenlenen Ankaralı Ressamlar Sergisi'ne üç manzara ve bir natürmort ile katılan Sami Lim (Dolmacı, 2006, s.386; Doğan, 2009, s.165) (EK-2), aşağı yukarı aynı zamanda, 6 Haziran-6 Temmuz 1945 tarihleri arasında Ankara Sergievi'nde düzenlenen Güzel Sanatlar Birliği 22.Ankara Sergisi'nde de karşımıza çıkmaktadır. Lim, burada beş manzara ve iki natürmort sergilemiştir (Dolmacı, 2006, s.388).

Yine aynı yıl 31 Ekim-30 Kasım 1945 tarihleri arasında Ankara Sergievi'nde düzenlenen 7.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne Sami Lim, *Mühürdar'dan, İncesu-Ankara, Meltem Heybeli'de, Malta köşkünden, Demirlibahçe'den, Saymakadın-Ankara, Parkta Kış* adlı resimleriyle katılmıştır (Dolmacı, 2006, s.246).

Sami Lim'in, 1943 ve 1945 yıllarında Galatasaray sergilerine katıldığı da görülmektedir. 1943 yılındaki sergiye, *Natürmort, Kavaklıdere (Ankara), İncesu'da*

Bahar (Ankara), Dilek Tepe'den İniş, Haliç adlı beş eserle katılan Lim, 1945 yılındaki sergiye de *Portakallar, Fidanlıkta kış (Ankara), Söğüt gölgesi, Kavaklıdere, İncesu'da Bahar* adlı beş eserle katılmıştır. Eser isimlerinden de anlaşılacağı üzere sergilenen resim türleri, iki natürmort ve sekiz manzara halindedir. Lim'in manzaraya ağırlık verdiği bir kez daha anlaşılmaktadır.

21 Mayıs-21 Haziran 1946 tarihleri arasında İller Bankası altındaki Resim ve Heykel Galerisi'nde düzenlenen Ankaralı Ressamlar Sergisi'ne de Sami Lim katılmıştır (Dolmacı, 2006, s.409).

2 Ocak-2 Şubat 1947 tarihleri arasında Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Sergi Salonu'nda düzenlenen 8. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne Sami Lim, *Haliç'te, Kavaklıdere'den, Fidanlık Yolu, Leylaklar* adlı resimleriyle katılmıştır (Dolmacı, 2006, s.259).

2 Ocak-2 Şubat1948 tarihleri arasında Ankara Halkevi'nde düzenlenen 9.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne Sami Lim, *Haliç'ten, Taksim'den* adlı resimleriyle katılmıştır (Dolmacı, 2006, s.273).

Sami Lim, hayatı boyunca aile yaşamı ile sanat pratiğini denge içinde sürdürmüş; sade, disiplinli ve düzenli karakteriyle tanınmıştır. Yoğun geçen kariyeri sırasında kendisine bir aile kurma fırsatı bulan Lim, üç çocuk sahibi olmuştur. Kızı Leyla tarafından 1950 yılında çekilmiş olan fotoğraf, Sami Lim'in atölyesindeki düzenli ve yalın ortamı ve onun çalışma disiplinini yansıtmaktadır. Ressam olarak yaşayıp ölmek isteğinde olan Sami Lim, 1986 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. Lim, her şeyden önce resme gönül vermiş bir sanatçıdır (Görsel 4) ve ardında zengin bir görsel miras bırakmıştır.



Görsel 3*:* Sami Lim'in Çocukluğuna Dair Çalışma Atölyesinde Çekilmiş Bir Fotoğrafı

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları- Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s.no.yok

Sami Lim, eserlerinde manzara çalışmalarına ağırlık vermiş; çeşitli şehirlerde gördüğü yerleri resme aktarmıştır. Sami Lim'in eserlerinin genel temasını şunlar oluşturmaktadır: İstanbul'un semtleri (Boğaziçi, Üsküdar, Kandilli gibi), Anadolu'daki kırsal bölgeler, dağlar, tepeler, ağaçlık alanlar (servi ağaçları, kavak ağaçları), parklar, dereler, deniz kenarı manzaraları, yalılar, kayıklar, gemiler, eski ahşap binalar, camiler, dar uzun yollar, yokuşlar, demiryolları, vb. Gördüklerini resme aktaran Lim, aynı zamanda o dönem toplumunu ve çevresini tanıtmada önemli rol oynamıştır. Bu resimlerde yer alan coğrafya ve çevre, o dönemde oraların nasıl olduğuna dair de fikir vermekte, böylelikle belge değeri taşımaktadır.



Görsel 4: Sami Lim'in 1950 Yılına Ait Kızı Leyla Tarafından Çekilmiş Bir Fotoğrafı

Kaynak: Erol, T., M.Ural, L.Çalıkoğlu, İ.Berk, F.Edgü (2002). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Millî Reasürans T.A.Ş. Sanat Galerisi, s.166.

Resme tutkuyla bağlı olan Sami Lim, yaşantısını sanatına göre kurmuş ve bu doğrultuda ilerletmiştir. Eğitimi, işi, evliliği hepsi sanatın öncelikli olduğu bir Sami Lim dünyasında gerçekleşmiştir. Önce iyi bir eğitim almış, sonra çalışmaları ve pratikleri ile bunu destekleyip büyütmüştür. Farklı kültürlerin sanatlarını araştırmış, onlar hakkında da bilgi sahibi olmuştur. Sami Lim yapmış olduğu meslek sebebi ile halkın içinde olup etrafını rahat ve dikkatlice gözlemleme imkanını bulmuştur. Resimlerinde melankolik hava oluşturan yalnızlık temasını doğada ve kırsalda işlemiş, şehri resmederken daha canlı tonlar kullanarak kalabalık hissini yaşatmıştır. İki ayrı duyguyu resimlerinde mekâna bağlı olarak değiştirerek pek çok resminde yansıtmıştır.

2.2.Sanat Üslubu

Türk resim sanatının 20. yüzyıldaki dönüşüm ve çeşitlenme sürecinde, Sami Lim özgün bir konuma sahiptir. 1940'lar ile 1970'ler arasında aktif olan sanatçı, Türkiye'nin modernleşme çabalarının ve Cumhuriyet'in kültürel açılımının yaşandığı bu önemli dönemde hem akademik disiplinin hem de bireysel duyarlılığın izlerini taşıyan eserler vermiştir. Sami Lim, geleneksel teknikleri ustaca kullanmakla beraber katı kurallara bağlı kalmayarak içsel bir ifade biçimi geliştirmiştir. Onun sanatında, doğa, şehir ve insan yaşamının sessiz, melankolik anları ortaya konmaktadır.

Sami Lim'in sanatı, Türk resim tarihinde hem geleneksel hem de modern yönelimlerin birleştiği nadir örneklerden biridir. Gözleme, geometriye, sadeliğe, ölçüye ve kompozisyon bütünlüğüne dayalı bu yaklaşım, sanatçının yaşamı boyunca ortaya koyduğu eserlerde kendini hissettirmektedir. İstanbul'un ve Anadolu'nun görsel hafızasını oluşturan resimlerinde, bir yandan Cumhuriyet'in modernleşme çabasına tanıklık eden bir duyarlılık, diğer yandan geleneksel Türk resminin sürekliliğine işaret eden iç disiplin belirgindir.

Sanat yaşamı genel olarak üç dönem altında tanımlansa da (erken dönem 1940'a kadar; olgunluk dönemi 1940–1970; geç dönem 1970–1986) Sami Lim'in resimlerinde keskin ayrımlar yoktur. Üslubundaki devamlılık, sanatçının belirli temalar, belirli ışık anlayışı ve belirli kompozisyon düzeni açısından derinleştiğini göstermektedir. Değişim

yalnızca teknik ayrıntılarda değil; ışığın dağılımı, mekânın kuruluşu, çizgi–leke dengesi, renklerin mekânı kurmadaki rolü yönünden olgunlaşma olarak kendini göstermektedir.

Sami Lim, erken döneminde İstanbul'un semtlerini konu alan küçük boyutlu peyzajlar üretmiş; Boğaziçi yaşamını, kayıkları, ahşap evleri ve yalıları yansıtırken yumuşak ışık ve pastel renklerle çalışması, Lim'in temkinli yaklaşımının göstergesi olmuştur. Ressamın bu yönelimi, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı gibi akademideki hocalarından aldığı gözlem ve disiplinin bilinçli bir devamı niteliğindedir. İstanbul' u anlatan bu sahnelerde, şehrin gürültüsü değil, sakin ve dingin yüzü ön plandadır. Işık çoğunlukla sabah ya da akşam saatlerinin yumuşak tonlarını taşımakta; bu da resimlere nostaljik ama abartısız bir lirizm kazandırmaktadır.

Sami Lim'in aktif olduğu dönem, yeni Cumhuriyet'in kendine özgü bir sanat dili oluşturduğu sürece denk gelmektedir. Modernleşen Türkiye'de sanatçıların önünde hem Batı'ya yönelme hem de yerel gelenekleri koruma sorumluluğu vardır. Dolayısıyla 1940–1970 arası, Türk ressamları için yeni bir kimlik arayışı dönemidir; Batı'ya özgü teknik ve akımların yanında geleneksel değerleri koruma ve eski ile yeniyi sentezleme çabası söz konusudur. Bu ortamda Sami Lim de eski bilgi birikiminin üzerine yenisini ekleyerek yol almak gerektiğini savunmuş; böylece eserleriyle eski ve yeni arasında köprü oluşturmaya çalışmıştır. Onun hem empresyonist etkilere açık hem de geleneksel çizgi ve kompozisyon kurallarına bağlı olması, sentezci yapısının temelini oluşturmaktadır. Sami Lim'in olgunluk dönemine gelindiğinde, peyzaj anlayışının sistematik ve matematiksel bir düzene oturduğu anlaşılmaktadır. Uğurlu, bunu şöyle ifade etmiştir: "*Sami Lim'in olgunluk döneminde mekânı kurma biçimi, denge ve oran arayışlarının derinleştiği; doğanın her unsurunun bir kompozisyon bütünlüğü içinde ele alındığı görülür."* (Uğurlu, 1992, s. 9). Bu tespit, Lim'in eserlerinde tesadüfi hiçbir unsur bulunmadığını; her lekenin, her çizginin ve her biçimin matematiksel bir düzen duygusuyla ele alındığını göstermektedir. Lim, kompozisyon kurarken kütleler arasındaki oranları, ufuk çizgisinin yüksekliğini, kara ile göğün dağılımını titizlikle oluşturmuştur. Bu nedenle Lim'in resimleri hem görsel hem yapısal anlamda dengeli ve sakin bir bütünlük taşımaktadır. Işık, Sami Lim'de dramatik bir vurgu unsuru değil, mekânın doğallığını veren ve dinginlik sağlayan bir öğe olarak varlık göstermektedir. Özsezgin'in ifadesiyle "Resimlerinde izlenimci tekniğe bağlı kalmış, İstanbul doğasına yönelmiştir." (Özsezgin, 1994, s.333). Bu yaklaşım, Lim'i keskin ışık–gölge karşıtlıklarına yönelen bir

empresyonist olmaktan çok, atmosferi kendi sessizliği içinde kuran bir gözlemci konumuna yerleştirmektedir. Işık, tüm yüzeye yayılarak formlar arasındaki geçişleri yumuşatan bir öğe halindedir.

Sami Lim'in renk paleti mavi–yeşil, gri–mavi, toprak sarısı, açık kahverengi ve bu renklerin pastel tonlarından oluşmaktadır. Uğurlu'nun belirttiği gibi *"Sami Lim, renk lekelerini büyük bir ekonomik duyarlılıkla kullanır; manzaranın duygusal yoğunluğuna kapılmadan, renkleri mekânsal düzenin bir parçası olarak yerleştirir."* (Uğurlu, 1992, s. 11). Sami Lim'de renk, kompozisyonu ayakta tutan bir iskelet gibidir. Bu tutum, Lim'in yapısal bütünlüğe dayalı bir resim anlayışı benimsediğini açıkça göstermektedir.

1970 sonrası dönemde Sami Lim'in eserlerindeki yalınlaşma ve sadeleşme dikkat çekicidir. Uğurlu, bunu şöyle ifade etmektedir: "*Sanatçı, yaşamının son evresinde imgeleri ayrıştırarak değil, bilakis sadeleştirerek mekânsal bütünlüğü öne çıkarmıştır; resimlerinde sadelik bir eksiltme değil, olgunluk göstergesidir.*" (Uğurlu, 1992, s. 14). Bu sadeleşme, Sami Lim'in mekânı daha geniş gökyüzü alanları, duru lekeler ve hafifletilmiş renk geçişleriyle kurmasına yol açmıştır. Böylece ayrıntıların azaldığı kompozisyonlar karşımıza çıkmaktadır.

İnsan figürü, Sami Lim'in resimlerinde hiçbir zaman merkezde veya ön planda değildir. Figür, doğanın içinde "*sessiz bir varlık"* olarak yer almaktadır. Uğurlu da bunu benzer şekilde ifade etmiştir: *"Sami Lim'in resimlerindeki insan figürü, mekâna hükmeden değil, mekânın doğal akışı içinde yer alan bir varlık olarak görülür."* (Uğurlu, 1992, s. 15). Lim'in resimlerinde figür, çoğu zaman küçük bir siluet, kıyıda beliren bir leke ya da uzakta görünen bir gölge olarak yer almakta; böylece figür, varlığı ile sahneyi canlandırmakta ama resmin anlamını tek başına belirlememekte, bütünü tamamlayan ve günlük yaşamın doğallığını arttıran bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sami Lim'in İstanbul manzaralarındaki üslupsal özellikler, Yurt Gezileri kapsamında Kars'ta yaptığı resimlerde de kendini göstermektedir. Lim, doğayı gözlemlemeye devam etmektedir. Bu süreçte özellikle ışığın niteliğine ve geniş mekânların atmosferine odaklandığı belirtilmektedir (Erol vd., 2002, s. 108). Kars ve çevresini ele aldığı resimlerinde, yüksek platoların ve ufuk çizgilerinin oluşturduğu boşluk duygusu, Lim'in geç dönem peyzajlarındaki "*sessiz mekân*" anlayışını daha da belirginleştirmektedir. Lim'in böyle kırsal kesim temalı eserlerinde geniş tarlalar, yerel

evler, uzayıp giden yollar ve ritmik ağaç sıraları dikkat çekmektedir. Perspektifin belirgin biçimde kullanıldığı bu kompozisyonlarda figür neredeyse yoktur; doğa, kendi başına bir konu olarak ele alınmaktadır. Kır manzaralarında kullanılan toprak tonları, yeşilin farklı renk değerleri ve gökyüzünün açık tonları, izleyicide hafif bir serinlik ve sessizlik hissi uyandırmaktadır.

Lim, Anadolu manzaralarını işlerken, gösterişli olmayan, sade bir gerçekliği tercih etmiş; böylece resimler, herhangi bir dramatik kurgudan çok, görülenin içten bir yorumuna dönüşmüştür. Manzaralardaki ağaçlar, Lim'in resimlerinde başlı başına birer öğe haline gelmiştir. Servi, kavak ve çam ağaçları, kimi zaman rüzgârın etkisiyle eğilmiş, kimi zaman dingin bir günün sessizliğinde dimdik duran gövdeleriyle kendini göstermiştir. Ağaçların dalları ve yaprakları, fırça izlerinin ritmiyle uyum içinde resmedilmiş; kimi yerde hareket, kimi yerde durgunluk duygusu öne çıkmıştır. Bu ağaç grupları, sadece doğayı betimleyen öğeler olarak değil, aynı zamanda resmin ritmini belirleyen yapısal nitelik olarak ortaya konmuştur. .

Natürmortlar ve çiçekler ise Sami Lim'in iç mekân duygusunu en açık biçimde ortaya koyduğu çalışmalardır. Vazolar ve çiçekler, masa örtüleri ve kumaş kıvrımları, sade düzenlemeler içinde, yumuşak ışık ve gölge geçişleriyle verilmiştir. Nesnelerin yan yana gelişinde gizli bir ritim, renkler arasında ölçülü bir kontrast vardır. Bu tür resimleri, manzaralara göre daha azdır.

Sami Lim, boyayı her zaman kontrollü kullanmış; sakin fırça darbeleri ve yumuşak ton geçişleri izleyicide sahnenin içinde bulunma isteği yaratmıştır. Duygusal yoğunluk berraklıkla birleşmiş; resimler bir anın durağan ama derin sessizliğini ortaya koymuştur. Bu nedenle Sami Lim'in eserlerinde zaman kavramı çoğu kez askıya alınmış gibidir. Böylece izleyici, sahnede doğrudan bir olayın değil, zamandan bağımsız bir anın kaydını sezerken melankolik bir huzur, sessizlik ve dinginlik de Lim'in ruh hâllerini yansıtmaktadır.

Sami Lim, sanatın doğadan kopmaması gerektiğini savunmakta; sanatın disiplin, bilgi birikimi ve pratik üzerine kurulu olduğunu düşünmektedir. Ona göre resim, rastlantıya bırakılamayacak kadar ciddi bir uğraştır; geometri, oran, renk ve kompozisyon bilgisi, sanatçının temel dayanağı olmalıdır. İlk işlem her zaman hendese ile başlar, kompozisyonun temeli geometri, düzen ve uyumdur. Bu yaklaşım, Lim'in eserlerinde

kendini Altın Oran ve dengeli kompozisyon olarak kendini göstermektedir. “Resim sanatı plastik bir sanattır” sözü, Lim’in biçim ve yapı vurgusunu özetlemektedir (EK-4).



Görsel 5: Sami Lim Açıkhavada Çalışırken, Ankara, 1950’li yıllar

Kaynak: Erol, T., M.Ural, L.Çalıkoğlu, İ.Berk, F.Edgü (2002). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Millî Reasürans T.A.Ş. Sanat Galerisi s.166.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SAMİ LİM'İN RESİMLERİ

Sami Lim, 20. yüzyılın Türk empresyonist ressamlarından biridir; manzara, natürmort ve portreler resmetmiştir. Genellikle yağlı boya ile çalışan Lim'in fırça vuruşları ve renk geçişleri yumuşaktır. Resimlerinde kompozisyon bütünlüğüne ve genel uyuma önem veren Lim, her resmin konusu ile kullanılan teknik ve malzemenin uyum içinde olması gerektiğini savunmaktadır (EK-4). Sanat sanat içindir görüşünde olan Lim'in resimlerini türlerine göre gruplandırarak analiz etmek yararlı olacaktır.

3.1. Türlerine Göre Resimler

3.1.1.Manzaralar

Resim sanatı tarihinde manzara, uzun yüzyıllar boyunca bağımsız bir tür olmaktan çok, figürü çevreleyen bir mekân ve sahnenin örgütlenmesini sağlayan yardımcı bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, yalnızca teknik değil, doğaya yüklenen anlamın kültürel temelleriyle de bağlantılıdır. İlk çağ toplumlarının doğayı sembolik, mitolojik ve dini bir çerçevede ele almaları, manzaranın resim sanatında özerkleşmesini geciktirmiştir.

Zeynep İnankur, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'ndeki kapsamlı "*Manzara*" maddesinde kelime anlamını "*Doğal görünümün konu alındığı resim türüdür*." diye belirtmesinin yanı sıra manzaranın başlangıçta bağımsız bir tür olmadığını vurgulamaktadır: "*Bu dönemde manzara, figürün tamamlayıcısıdır; bağımsız bir tür hâline gelmemiştir."* (İnankur, 1997, s.1170). İnankur'un ifadesiyle "*Mısır sanatında manzara, öyküsel sahneyi açıklayan bir zemin olarak işlev görür."* iken "*Antik Yunan'da manzaranın figürden bağımsız bir değer taşıdığı söylenemez.*". Rönesans'ta ise *"Manzara, perspektif kuramının gelişmesiyle resimde yapısal bir öğe hâline gelmiştir."* (İnankur, 1997, s.1171). 17. yüzyıl Hollanda Barok resminde manzara "*ışık-gölge oyunları ve atmosfer etkileriyle belirgin bir gerçekçilik kazanmıştır."*. İngiliz Romantik resminde ise "*Constable ve Turner, doğayı değişen ışık etkileriyle yorumlayarak modern manzara resminin temellerini atmışlardır*." (İnankur, 1997, s.1171). Empresyonizmde de manzara "*anlık ışık titreşimlerini yakalamaya yönelik bir araştırma alanıdır.*" (İnankur,

1997, s.1172). Cézanne ise *"manzarayı konstrüktif bir düzene bağlayarak modern sanatın yönünü belirlemiştir."* (İnankur, 1997, s.1172).

Adnan Turani, Mezopotamya ve Önasya sanatlarında doğanın taklidinin değil, düzen fikrinin öne çıktığını vurgularken, erken sanatın doğayı bir gözlem nesnesi olarak değil, zihinsel ve metafizik bir alan olarak gördüğüne işaret etmektedir (Turani, 2010, s.79). Buna benzer şekilde Uzakdoğu'da da manzara, Batı geleneğine göre farklılık göstermektedir. "*Çin manzarasında doğa, dış görünüşün değil iç dünyanın ifadesi*" iken "*Japon manzarası Zen estetiğiyle birleşerek doğayı sade ve ritmik bir düzen içinde"* ortaya koymaktadır (İnankur, 1997, s.1172).

Osmanlı minyatüründe ise manzara, mekânı düzenleyen bir elemandır (İnankur, 1997, s.1173). Türk resim sanatında manzarayı Batılı teknik ve yerel gözlemle birleştirenler Şeker Ahmed Paşa, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa olarak sıralanabilir (İnankur, 1997, s.1173).

Bunlar paralelinde, Sami Lim'in manzara anlayışı hem geleneğin devamı hem de modern yalınlaşmanın bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Lim'in manzaralarında sakin ve doğal renk düzeni, geometrik olmayan fakat dengeli kompozisyon örgüsü belirgindir. Lim ne Hoca Ali Rıza gibi aşırı ayrıntıcıdır ne de Halil Paşa gibi atmosferi duygusal bir lirizme dönüştürmekte; bunun yerine nesnel, sade ve içten bir doğa yorumu sunmaktadır. Figür kullandığı manzaralarda insan doğadan kopuk değil, onun doğal bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 6: Sami Lim, *Heybeliada,* 1945*,* tuval üzerine yağlı boya

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*, Yapı Kredi Yayınları- Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim'in *Heybeliada* adlı, sağ alt köşesi imzalı, 1945 tarihli eserinde (Görsel 6) tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Fırça darbeleri güçlü, yüzeyde belirgin katmanlar görülmekte; özellikle ağaç gövdelerinde koyu renkli boya uygulamaları dikkat çekmektedir. Eserde ince ve uzun şekilde verilen ağaç gövdeleri yeşil yapraklarla taçlandırılmıştır. Eserin renk tonlamaları canlı ve belirgindir. Arka plandan ön plana doğru kıyıya vuran dalgalar, mavi renkten beyaza dönüşerek gerçekçiliği arttırmaktadır. Arka plandaki tepeler -ki büyük ihtimalle diğer adaya aittir- gri renk ile verilmiştir, öne doğru renkler canlı tonlara bürünmektedir. Ağaçlar birbirine paralel olarak denize doğru uzanmaktadır. Koy oluşturan kıyı kıvrımı, derinlik hissini vurgulamaktadır.





Görsel 7: Sami Lim, *Kavaklıdere'de Güz,* 1946, mukavva üzerine yağlı boya, 39 x 55 cm., Arkas Koleksiyonu

Kaynak: Anonim (2018). *Renk, Işık, Titreşim-Türk İzlenimcileri*, Arkas Sanat Merkezi, s.189.

Görsel 8: Sami Lim, *Ardıçlı Yol*, 1946, ahşap panel üzerine yağlı boya, 32.5 x 44.5 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.magnetmuzayede.istanbul/urun/5494554/sami-lim-1905-1986-ardicli-yol-1946-imzali-ahsap-panel-uzerine-yagliboya-3 (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Kavaklıdere'de Güz* adlı eserinde (Görsel 7), mukavva üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. 1946 yılına tarihlenen bu resimde Lim, Ankara'nın Kavaklıdere semtini sonbahar mevsiminin karakteristik atmosferi içinde ele almıştır. Kompozisyonda sarı, yeşil ve turuncu tonların hâkimiyeti dikkat çekmekte; özellikle ön plandaki sararmış otlar ve turuncuya çalan ağaç yaprakları mevsimin dönüşümünü vurgularken, daha koyu yeşil ağaç kütleleri ve gri bulutlarla kaplı gökyüzü kompozisyona derinlik kazandırmaktadır. Orta planda kıvrılarak ilerleyen yol, bakışı ufka doğru yönlendirerek mekânsal süreklilik sağlamaktadır. Belirgin ve yer yer lekesel fırça darbeleri, doğanın anlık ışık ve renk etkilerini yakalama çabasını ortaya koyarken, eserin geneline hâkim olan yumuşak ancak hüzünlü atmosfer, sonbaharın dingin ve hafif

melankolik ruhunu yansıtmaktadır. Bu yönüyle eser, doğrudan gözleme dayalı bir peyzaj anlayışını içsel duyarlılıkla birleştiren kompozisyon niteliğindedir.

Sami Lim'in *Ardıçlı Yol* adlı sağ üst köşesi imzalı eserinde (Görsel 8) ahşap panel üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. 1946 yılına tarihlendirilen resimde, gökyüzü açık renkli olup yumuşak fırça vuruşları ile, zemin ise daha koyu renkli olup kalın fırça vuruşları ile canlandırılmıştır. Özellikle toprak alanda kalın boya tabakası kendini hissettirmekte ve dokuyu vermektedir. Kahverengi, turuncu, yeşil ve toprak tonlarının hâkim olduğu resimde, önden geriye doğru uzanan yol, perspektife bağlı olarak gittikçe daralmaktadır. Böylece ufuk çizgisindeki kaçış noktası kendini belli etmektedir. Sol arka planda birkaç katlı, gri renkli, kırmızı çatılı bir bina görülmektedir. Lim, gökyüzü ve ağaçlıklı yol temasını, Empresyonist üslup ile ele almıştır.



Görsel 9: Sami Lim, *Manzara*, 1947, karton üzerine yağlı boya, 34.5 x 49.5 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.artnet.com/artists/sami-lim/landscape-zyWP8i0RKeIo9Mn8E9sFLw2 (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Manzara* adlı resminin (Görsel 9) sol alt köşesi imzalanmış olup karton üzerine yağlı boya tekniği uygulanmıştır. 1947 tarihli eser Empresyonist bir çalışmadır. Ağırlıklı olarak yeşil ve kahverengi tonlarıyla çalışılan resmin ön planında ince, uzun bir ağaç ve onun etrafında kısa boylu ağaçlar görülmektedir. Ağaçların arka planında soldan sağa doğru eğimli bir arazi vardır. Bu eğimin sol üst köşedeki kısmında iki ev, eğimin bitiminde de bir ev yer almaktadır. Mavi gökyüzü, beyaz bulutların yoğunluğu arkasında kalmıştır. Lim, yerleşimin az olduğu bir manzarayı izleyiciye sunmaktadır.





Görsel 10: Sami Lim, *Dereboyu*, 1947, sunta üzerine yağlı boya, 40 x 50 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.artnet.com/artists/sami-lim/dereboyu-SSAo2QUtOe7-IQbCxwMljw2 (Erişim: 13.07.2025)

Görsel 11: Sami Lim, *Demiryolu,* 1947, duralit üzerine yağlı boya, 46 x 61 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.turkerart.com/ustalardan-karma/ustalardan-karma-8/
(Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in sağ alt köşede imzası bulunan *Dereboyu* adlı eseri (Görsel 10) 1947 yılına aittir. Ahşap üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan eserde ressam, yeşil ağaç yapraklarını hareket edercesine resmetmiş, rüzgârlı bir hava izlenimi oluşturmuştur. Derenin rengi açık mavi ve beyaza dönüktür. Yeşil ağaçların yansıması, dere yüzeyinde görülebilmektedir. Kıvrım halinde akan derenin kıyılarında toprak yükseltiler vardır. Açık kahverengi zemin üzerine yeşil çimler resmedilmiştir. Güneşli, temiz ve berrak bir hava olduğu hissedilmektedir. Burada hiç figüre yer vermeyen Lim, tamamen bu manzaranın doğal güzelliğini vermeye odaklanmış gibidir.

Sami Lim'in *Demiryolu* adlı eserinde (Görsel 11) duralit üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Sağ alt köşede ressamın 1947 tarihli imzası bulunmaktadır. Lim, bu manzara resmi içinde figürlere de yer vermiştir. 31 yıl Devlet Demiryolları'nda desinatör olarak görev yapan Lim'in, bu kompozisyonu resmederken meslek hayatından bir kesit sunduğu düşünülebilir. Resmin isminin de ortaya koyduğu gibi sağ ön plandan arkaya doğru çapraz şekilde uzanan tren rayları ve rayların solunda kalan sarı toprak zeminde üç insan yer almaktadır. Bunlardan ikisi yan yana yürüyen bir kadın ile bir erkek, üçüncü figür ise bu çifte doğru yürüyen bir kadındır. Dolayısıyla çiftin yüzü izleyiciye dönükken üçüncü figürün sırtı izleyiciye dönüktür. Rayların ufuk çizgisine doğru uzanışı ve sonu tam görünmese bile bir noktada birleşir gibi görünmesi, perspektifi

vurgulamaktadır. Açık mavi gökyüzünde beyaz bulutlar görülse de ilkbahar veya yaz atmosferi oluşturulmuştur. Ağaçların ve otların yeşil tonları ile toprağın kahverengi-turuncu tonları bunu desteklediği gibi insanların giysi renkleriyle de uyum içindedir.





Görsel 12: Sami Lim, *Peyzaj,* 1948, tuval üzerine yağlı boya, 49.5 x 68 cm., Arkas Koleksiyonu
Kaynak: Anonim (2018). *Renk, Işık, Titreşim-Türk İzlenimcileri*, Arkas Sanat Merkezi, s.191.

Görsel 13: Sami Lim, *Peyzaj, Yoldan Görünüm,* 1949, kâğıt üzerine yağlı boya, 36 x 51 cm., Arkas Koleksiyonu
Kaynak: Anonim (2018). *Renk, Işık, Titreşim-Türk İzlenimcileri*, Arkas Sanat Merkezi, s.188.

Sami Lim'in *Peyzaj* adlı 1948 tarihli eseri (Görsel 12) tuval üzerine yağlı boya tekniğindedir. Ağırlıklı olarak kahverengi, turuncu, sarı ve yeşil tonları kullanılmıştır. Dolayısıyla sonbahar görünümü vermektedir. Ama gökyüzünün açık mavi ile boyanması, havanın açık olduğunu göstermektedir. Ön planda çeşitli boylardaki ağaçların ardında, kompozisyonun iki yanına doğru yükselen tepeler vardır. Sağ taraftaki tepede, aralıklı olarak evler görülmektedir. Figür yer almayan manzarada ayrıntıya yer verilmemiş, lekesel çalışılmıştır.

Sami Lim'in 1949 tarihli *Peyzaj, Yoldan Görünüm* adlı eserinde (Görsel 13) yağlı boya tekniği uygulanmıştır. Renkler yer yer solgun oluşu ve yumuşak fırça dokunuşları ile oluşturulmuş olan bu resim, sakin bir sonbahar gününü çağrıştırmaktadır. Bazı ağaçların yapraklarının dökülmüş olması ve soluk mavi olan gökyüzü bu atmosferi desteklemektedir. Kompozisyonun sağında, geriye doğru uzanan duvar, sol taraftaki ağaçlar ve bunların arasındaki kıvrımlı yol, derinlik hissini arttırmaktadır. Genel olarak bir köy görünümü vermekte ve böylece Camille Pissarro'nun empresyonist köy manzaralarını hatırlatmaktadır. Lim de burada empresyonist üslupta çalışmıştır. Sol tarafta görünen çitlerin arkasında ve sağ taraftaki duvarın ardında evler

görülebilmektedir. Soldaki ağaçların gölgesi, toprak zemine düşmektedir. Resmin alt köşesinde Sami Lim'in imzası vardır.





Görsel 14: Sami Lim, *Kale,* 1949**,** kontraplak üzerine yağlı boya, 40 x 54 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.artiummodern.com/urun/4626199/sami-lim-1905-1986-kale-imzali-1949-tarihli-kontraplak-uzerine-yagliboya-40 (Erişim: 13.07.2025)

Görsel 15: Sami Lim, *Manzara*, 1950, karton üzerine yağlı boya, 33 x 47 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.artnet.com/artists/sami-lim/landscape-1FNS7fGiMO-s0RdhMdgSWw2 (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Kale* adlı eseri (Görsel 14), canlı renklerin kullanıldığı, güneşli ve sıcak bir hava olduğu hissi veren manzara çalışmasıdır. Burada gösterilen kale, Kars kalesi veya Ankara kalesi olabilir. Lim'in imzaladığı bu resim, 1949 tarihlidir, dolayısıyla Ankara olması daha mümkün görünmektedir. Resmin ön planından geriye kıvrımlı bir şekilde uzanan yolun iki yanında ağaçlar sıralanmış; bu diziliş ve ağaç gövdelerinin gittikçe kısalışı, yokuştan aşağı bakılıyor hissini vermiştir. Bunun ardından ovadaki yerleşim ve sonrasında da yükselen tepe üzerinde kale görünmektedir. Tepenin eteklerinde de evler bulunmaktadır. Lekesel çalışılan kompozisyonda, arka plan, perspektifin etkisiyle daha da lekesel olup ayrıntıdan uzaktır.

Sami Lim'in *Manzara* adlı eseri (Görsel 15), 1950 tarihli olup karton üzerine yağlı boya tekniğindedir. Öndeki ağaçların ve çalılıkların ardında evler olduğu anlaşılmaktadır. Ağaçlar, kırmızı, sarı, yer yer pembe ve genellikle hala yeşil olan görünümleri ile sonbahar ya da ilkbahara geçişi gösterir gibidir. Ağaçların yapraklarının sanki hafif bir rüzgâr esiyormuşçasına sallanır halde resmedilmiş olması, gökyüzünün açık ve parlak mavi rengi ile bulutların yer yer beyaz pamuk gibi serpiştirilmiş görüntüsü gerçekçiliği ve doğallığı arttırmaktadır. Yine figürsüz bir manzara olarak çalıştığı bu resimde Lim, empresyonist üslubu yansıtmaktadır. Resmin sol alt köşesinde ressamın imzası bulunmaktadır.



Görsel 16: Sami Lim, *İstanbul,* 1951, karton üzerine yağlı boya, 40 x 55 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.artnet.com/artists/sami-lim/istanbul-3_QNriI2Hhm-OBQe2lMt7g2 (Erişim: 13.07.2025)

Görsel 17: Sami Lim, *Doğa*, 1951, Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.alifart.com/doga_30247/ (Erişim: 12.02.2026)

Sami Lim'in 1951 tarihli *İstanbul* adlı eseri (Görsel 16), karton üzerine yağlı boya tekniğindedir. Empresyonist üsluptaki bu resimde Lim, Boğaz'a karşıdan ve yüksekten bakıyor gibidir. Hafif güneşli ve berrak bir atmosfer hissedilmekte, yazı çağrıştırmaktadır. Kalın boya ve fırça vuruşları, ön planda yer alırken arka plan daha yumuşak geçişlerle verilmiştir. Denizin ortasında, bacasından duman tüten vapur, boyut olarak küçük de olsa dikkat çekicidir ve resme günlük yaşam niteliği kazandırmaktadır. Resmin sağ alt köşesinde ressamın imzası yer almaktadır.

Sami Lim'in 1951 tarihli *Doğa* adlı resminde (Görsel 17) hafif eğimli bir yamaç üzerinden geniş bir manzara sunulmaktadır. Kompozisyonun sol üst bölümünde yer alan eğik gövdeli ağaç, resmin ana öğesini oluştururken diyagonal biçimde ilerleyen tepe hattı mekâna hareket kazandırmaktadır. Ön plandaki sarı ve yeşil tonların hâkim olduğu otlar ile beyaz çiçekli küçük ağaçlar, ilkbaharı çağrıştıran bir doğa canlanmasını yansıtmaktadır. Gökyüzünde gri ve açık mavi tonların dalgalı fırça darbeleriyle verilmesi, atmosfer etkisini güçlendirmekte; bulut kütleleri hacimli ve devinimli bir yapı göstermektedir. Fırça kullanımı belirgin ve yer yer lekesel olup, renk geçişleri hacim etkisini çizgiden çok ton farklılıklarıyla kurmaktadır. Genel olarak eser, doğrudan gözleme dayalı, ışık ve renk etkisini ön plana çıkaran, duyusal ve içe dönük bir peyzaj anlayışını yansıtmaktadır.





Görsel 18: Sami Lim, *İsimsiz*, 1951, karton üzerine yağlı boya, 55 x 34 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.sanatmuzayede.com/sami-lim.html (Erişim: 12.02.2026)

Görsel 19: Sami Lim, *İsimsiz*, 1951, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

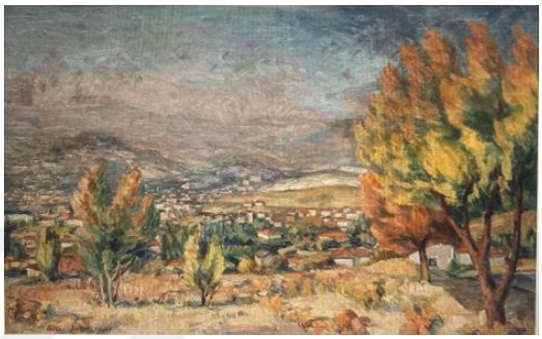
Kaynak: https://www.instagram.com/reels/DMHr3UZq4Wd/ (Erişim: 12.02.2026)

Sami Lim'in 1951 tarihli isimlendirilmemiş peyzajında (Görsel 18), kıvrılarak ilerleyen dere ya da yol ve çevresindeki ağaçlar ön plana çıkarılmıştır. Resimde suyun ya da yolun oluşturduğu eğik ve akışkan hat, bakışı doğal bir şekilde geriye doğru yönlendirmekte ve manzaraya hareket kazandırmaktadır. Sağ tarafta yoğunlaşan ağaç kümesi, kalın ve belirgin fırça darbeleriyle hacimli bir görünüm vermekte; açık yeşil ve mavimsi tonlar yaprakların ışıkla ilişkisini canlı biçimde yansıtmaktadır. Onun önündeki çalılar ve toprak yüzey daha serbest ve lekesel dokunuşlarla verilmiş, böylece doğanın doğal ve biraz da düzensiz yapısı korunmuştur. Renklerde toprak tonları ile yeşiller ağırlıktadır; gökyüzündeki açık mavi ve yumuşak geçişler ise sahneye sakin bir hava katmaktadır. Genel olarak eser, doğaya doğrudan bakılarak yapılmış, serbest fırça kullanımıyla canlılık kazanan, sade ama etkili bir peyzaj izlenimi sunmaktadır.

Sami Lim'in yine aynı tarihli bir başka isimlendirilmemiş manzara resminde (Görsel 19), kompozisyon düzeninde sol tarafta ağaçlar ve deniz, ortada geriye doğru uzanan ve sağa kıvrılan bir yol, sağ tarafta ise ağaçlı bir yükselti ve ardında bir ev görülmektedir. Resimde katmanlı bir görünüm mevcuttur. Derinlik hissi ağaçların ve yolun kıvrılmasıyla izleyiciye verilmiştir. Canlı ve yoğun renk kullanımının mevcut olduğu resimde mevsim olarak ilkbahar ya da yaz havası sezilmektedir. Güneş, yola vuran

gölgeler sayesinde varlığını hissettirmektedir. Lim'in İstanbul Boğazı'ndan bir görünüm sunduğu düşünülebilir. Mimari öğe ile doğanın iç içe resmedilmiş olması, Lim'in resim anlayışına da ışık tutmaktadır. Gökyüzünde, yolda, ağaçlarda oluşan yoğun ve kısa fırça darbeleri resme hacim kazandırmıştır. Genel olarak gözleme dayalı oluşmuş olan bu eserde, sanatçının kişisel zevklerini renk paleti ile göstermiş olması onun iç dünyasına da ışık tutmaktadır.





Görsel 20: Sami Lim, *Ankara,* 1952, tuval üzerine yağlı boya, 32.5 x 55 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.artnet.com/artists/sami-lim/ankara-ktiMhTo6v5P8dFolbrZgOg2 (Erişim: 13.07.2025)
Görsel 21: Sami Lim, *Ankara,* 1953, karton üzerine yağlı boya, 39 x 62 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.artnet.com/artists/sami-lim/ankara-1XJWuz3cFLTWDQJ9uoOnZQ2 (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Ankara* adlı resminde (Görsel 20) tuval üzerine yağlı boya tekniği uygulanmıştır. Eser, 1952 yılına ait bir Ankara görselini sunmaktadır. Kalın ve lekesel çalışılan kompozisyonda, güneşin sıcaklığı hissedilmektedir. Gökyüzünün belli belirsiz maviliği üzerinde beyaz ile gri bir katman görülmektedir. Hemen alt kısımda iki tepe ve arasındaki vadide yerleşim bölgesi bulunmaktadır. Soldaki tepede, sağdakine göre daha fazla ev yer almaktadır. Evlerin yamaçtan aşağı inen görüntüsü perspektife uygun şekilde verilmiştir. Sağdaki tepenin açık kahverengi ve sarı renklerine bakılacak olursa kayalık olduğu söylenebilir. Resmin ön planında engebeli bir zemin üzerinde farklı boyut, renk ve türdeki ağaçlara yer verilmiştir. Eserin sol alt köşesinde Sami Lim'in imzası vardır.

Sami Lim'in *Ankara* adlı bir başka eserinde (Görsel 21), karton üzerine yağlı boya tekniği uygulanmıştır. Hafif karanlık bir gökyüzü altında güneşli bir manzara karşımıza çıkmaktadır. Puslu maviden sağa doğru gittikçe koyu griye dönen bulutlar, yaklaşmakta olan yağmurun habercisi niteliğindedir. Sol alt köşesi imzalı olan bu resim, 1953 yılına tarihlenmektedir. Resmin sağ ön planında büyükçe bir ağaç yer almaktadır. Sol tarafta ve daha geride çizilen ağaçlar daha küçük boyutludur. Hem perspektif hem de aşağı doğru

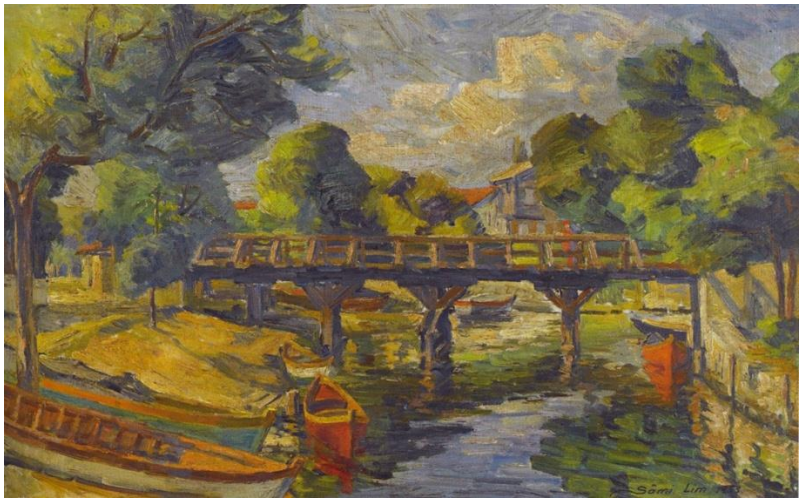
bir eğim hissi olduğundan bu ağaçlar böyle resmedilmiştir. Bu eğim sonrası geri plana doğru uzanan ovada yerleşim alanları görülmekte; evlerin özellikle çatıları ön plana çıkmaktadır. Ağaçların gövdeleri kahverengi, yaprakları yeşil, sarı ve turuncu renklerde boyanmıştır. Ağaçların üzerinde bulunduğu toprak zemin, açık sarı, yer yer kahverengi renkleri barındıran kuru otlardan ve taşlardan oluşmaktadır. Bunlar da sonbaharı çağrıştırmaktadır. Lekesel çalışılan kompozisyonda, geri plana doğru gittikçe hava perspektifi ile daha flu bir görüntü elde edilmiştir.



Görsel 22: Sami Lim, *Ankara İncesu,* 1953, karton üzerine yağlı boya, 33 x 55 cm.

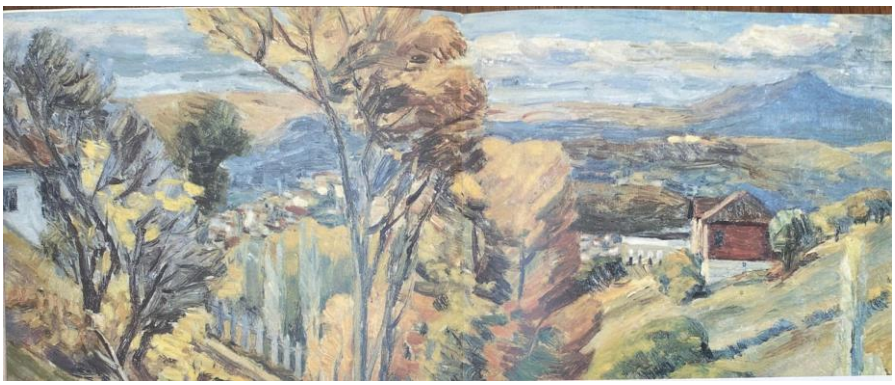
Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim'in 1953 tarihli *Ankara, İncesu* adlı eserinde (Görsel 22), İncesu deresi resmedilmiştir. Ama kompozisyonda dereye göre çevresi daha ön plandadır. Kıvrımlı bir şekilde akan dere, önden arkaya doğru daralarak resmedilmiş; iki kıyısındaki ağaçlar, birbirine yakın ve sıklıkla konumlandırılmıştır. Bazı ağaçların yaprakları dökülmüştür. Soluk renklerin hâkim olduğu kompozisyonda Sami Lim, yumuşak fırça dokunuşları ile lekesel çalışmıştır.



Görsel 23*:* Sami Lim, *Kurbağalıdere*, 1953, duralit üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.alifart.com/sami-lim/?col=157 (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Kurbağalıdere* adlı eseri (Görsel 23), tuval üzerine yağlı boya tekniği ile oluşturulmuştur. Dönemin birçok ressamı tarafından resmedilen İstanbul'daki Kurbağalıdere'yi, Sami Lim de benzer şekilde resmetmiş; 1953 yılında yaptığı resmin sağ alt köşesini imzalamıştır. Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil ve yer yer mavinin canlı tonları ile oluşturulan kompozisyonda, resme adını veren dere mavi olup yüzeyine ağaçların yeşili yansımıştır. Resmin sol alt köşesinde turuncu ve altı beyaz bir kayık vardır. Hemen arkasında ise dere içinde kırmızı bir kayık yer almaktadır. Resmin ortasında karşıdan görülen kahverengi, dört ayaklı bir köprünün altında ve gerisinde başka kayıklar olduğu anlaşılmaktadır. Mavi gökyüzünde beyaz bulutlar yer alırken koyu yeşil yapraklı ağaçlar da resmin büyük bölümünü kaplamaktadır. Eser canlı renkler ve yumuşak fırça geçişleri ile verilerek huzurlu bir atmosfer oluşturulmuştur.



Görsel 24: Sami Lim, *Sonbaharda İncesu,* 1954, karton üzerine yağlı boya, 35 x 59 cm.

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim'in *Sonbahar'da İncesu* adlı eserinde (Görsel 24) karton üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Ankara'nın 1954 yılına ait görsel belge niteliği taşıyan resminde Sami Lim hem gerçekçi hem de duygusal bir tema kullanmıştır. Kompozisyonun ön planında uzun, ince gövdeli, yaprakları sararmış olan ağaçlar yer almaktadır. Ağaçlar, duruşlarından anlaşıldığı kadarı ile bir yamaç üzerinde konumlandırılmıştır. Resmin sol tarafında kırmızı çatılı beyaz bir ev kısmen görülmektedir. Sağ tarafta da ard arda iki ev olduğu anlaşılmaktadır. Resmin arka planına bakıldığında kahverengi ve mavimsi- yeşil tepeler, mavi gökyüzündeki beyaz bulutların görünümü ile bütünleşmektedir. Ufka doğru uzanan kahverengi alanlar, bozkırı andırmaktadır. Güneş ışığıyla birlikte sonbaharın renkleri canlı bir görünüm oluşturmaktadır. Lim'in fırça vuruşları yumuşak ve lekeseldir; bu yüzden ayrıntılara yer verilmemiştir.



Görsel 25: Sami Lim, *Sokak ve Cami,* 1940-1955, tuval üzerine yağlı boya, 38 x 60 cm.

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Görsel 26: Sami Lim, *Eyüp'ten Haliç,* 1955, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Kaynak: https://hakkindabilgial.com/sami--lim/#gsc.tab=0 (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Sokak ve Cami* adlı eserinde (Görsel 25) tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Eserin tarihi bilinmemekle birlikte 1950'lerde resmedildiği düşünülmektedir. Dar, uzun bir yol geriye doğru uzanırken yanlarında, taşlardan oluşturulan, hafif yüksek kaldırımlar yer almaktadır. Resmin sol kısmında servi ağaçları ve önünde daha kısa olan yeşil yapraklı ağaçlar resmedilmiştir. Görülmüyor olsa bile

buranın mezarlık olduğu düşünülebilir. Geride kısmen görülen cami ve yolun sağındaki yapılandırma da bunu destekler tarzdadır. İki minareli caminin kısmen görülmesinin nedeni, önüne ağaçların denk gelmesidir. İki minareden birinin külahı görünemezken caminin de gövdesi görünmemekte, kubbesi görülmektedir. Ağaçların dalları, rüzgârda salınır gibidir ve soldaki ağaçların gölgesi yola düşmüştür. Mavi gökyüzünde beyaz bulutlar olsa bile aydınlık bir ortam söz konusudur. Sarı, beyaz ve yeşil tonlarının hâkim olduğu resim, yumuşak fırça vuruşları ile lekesel çalışılmıştır. Lim'in empresyonist üslubu, burada da kendini göstermektedir.

Sami Lim'in *Eyüp'ten Haliç* adlı eseri (Görsel 26) yağlı boya tekniği ile oluşturulmuştur. Eserde ilk göze çarpan öğelerden biri mezar taşlarıdır. Eyüp ve çevresi, her zaman Türk ve yabancı ressamların konusu olmuştur. 1955 tarihli bu resim, günümüzdeki Eyüp görüntüsünden oldukça farklıdır. Gelişigüzel biçimde o günlere ulaşmış mezartaşları, etrafta tek tük yer alan yeşil yapraklı ağaçlar ve birkaç evin ardında Haliç ile karşı kıyı, izleyiciyi de önden arkaya doğru sürüklemekte; yukarıdan aşağıya doğru olan eğim kendini hissettirmektedir. Evlerin pencerelerinde ışığı yansıtan sarı ve beyaz renk kullanılmıştır. Lekesel çalışılan resimde, geri plana doğru gittikçe ayrıntılar daha da azalmakta; ama diğer kıyıdaki evler ve bir cami seçilebilmektedir. Güneşin hissedildiği resimde, kahverengi, yeşil, beyaz ve mavi renkleri kullanılmıştır.



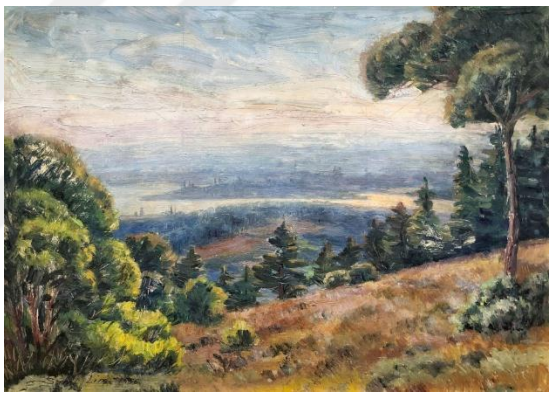
Görsel 27: Sami Lim, *İsimsiz,* 1940-1955, duralit üzeri yağlı boya, 40 x 55 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/690/sami-lim#14691 (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *İsimsiz* olan manzara resmi (Görsel 27), duralit üzerine yağlı boya tekniği ile oluşturulmuştur. Eserin tarihi tam olarak belli olmadığından belli bir zaman aralığı verilmiştir; Sami Lim'in diğer eserleri incelendiğinde ve eserin kompozisyon

bütünlüğüne bakıldığında 1940-1955 yılları arasında resmi yaptığı düşünülmektedir. Resmin ön planında bulunan iki katlı evler ve cami, belirgin çizgiler ile oluşturulmuştur. Lim'in bu resmi, önceki manzaralarından, genellikle yaptığı ağaçlı, dereli ve yollu manzaralarından farklıdır. Hatta buradaki bakış açısı da öncekilerin tersine yakın plandır. Ama geri plandaki tepe, tepedeki kale ve tepe eteklerindeki yerleşim, önceki resimleriyle ortak noktalarındandır. Ön plandaki evler, kompozisyona hafif çapraz yerleştirilmiş ve böylece sokak da kısmen görünür olmuştur. Sokakta biri oturur biri ayakta iki figür vardır ve ayakta olan, sanki karşısındaki bir başkasıyla konuşuyor gibidir. Öndeki evlerden gerideki tepede görülen kaleye kadar uzanan alanda rengarenk evler olduğu anlaşılmaktadır. Mavi gökyüzünde beyaz bulutlar resmedilmiş, resimde canlı renkler kullanılmıştır. Lekesel çalışılan kompozisyonda, berrak bir hava görüntüsü vardır.





Görsel 28*:* Sami Lim**,** *Çamlıca'dan İstanbul, 1956,* tuval üzerine yağlı boya, 36 x 53 cm., Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi
Kaynak: Fotoğraf: Merve Çaylak, 19.08.2025
Görsel 29: Sami Lim, *İsimsiz*, 1956, karton üzerine yağlı boya, 38 x 54 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.sanatmuzayede.com/sami-lim15569.html (Erişim: 12.02.2026)

Sami Lim *Çamlıca'dan İstanbul* adlı eserinde (Görsel 28), tuval üzerine yağlı boya olarak çalışmıştır. 1956 yılına ait resmin sol alt köşesinde Sami Lim'in imzası vardır. Eserde bir tepenin üzerinde yeşil yapraklı büyükçe bir ağaç yer almaktadır. Ona, etrafındaki açık ve koyu yeşil renkleri ile resmedilen daha küçük ağaçlar eşlik etmektedir. Bunların yanı sıra kahverengi, kırmızı, yeşil tonlarında çalılar ve otlar da görülmektedir. Üzerlerinde taş parçaları yer almaktadır. Resmin arka planına doğru uzanan manzara, hava perspektifinin de etkisiyle gittikçe flu bir görüntüye dönüşmekte; gökyüzü ile yeryüzü birbirine karışmaktadır. Ön planda güneşin parlaklığı ve sıcaklığı hissedilmektedir. Sami Lim empresyonist üslubunu bu resimde de sürdürmektedir.

Sami Lim, 1956 tarihli isimlendirilmemiş bir peyzajında (Görsel 29), yüksek bir noktadan sanki Boğaz'ı gören bir manzarayı ele almıştır. Bir önceki kompozisyona benzemektedir. Kompozisyonda, ön plandaki eğimli toprak yüzeyden başlayarak orta plandaki ağaç kümelerine, Boğaz'a ve sisli ufuk çizgisine doğru kademeli bir derinlik oluşturulmuştur. Sağ tarafta yükselen büyük ağaç kütlesi ile sol taraftaki yoğun yeşil bitki grubu, sahneyi çerçeveleyerek bakışı merkeze ve arka plana yönlendirmektedir. Renk paletinde sarımsı toprak tonları, çeşitli yeşiller ve ufukta mavimsi–morumsu geçişler dikkat çekmekte; özellikle atmosfer perspektifi etkisiyle uzak alanların daha soğuk ve silik tonlarla verilmesi mekânsal derinliği güçlendirmektedir. Fırça darbeleri belirgin ve yer yer serbesttir; özellikle gökyüzünde geniş, kıvrımlı uygulama ışığın yumuşak yayılımını hissettirir. Genel olarak eser, doğaya dayalı gözlemci bir yaklaşımı, dengeli kompozisyon anlayışı ve sakin bir ışık atmosferiyle birleştiren, içe dönük ve dingin bir peyzaj yorumu sunmaktadır.

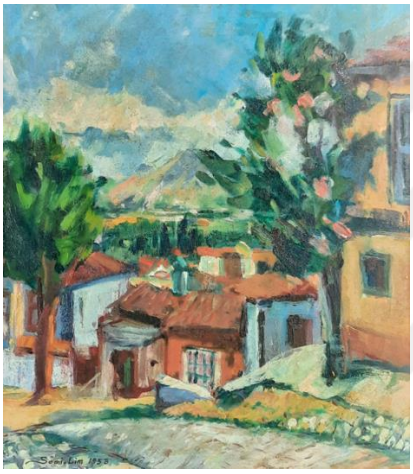


Görsel 30: Sami Lim, *İstanbul*, 1956, mukavva üzerine yağlı boya, 50 x 35 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.istanbulantiksanat.com/urun/11501598/sami-lim-1905-1986-istanbul-50x35-cm-1956-tarihli-imzali-mukavva-uzeri-ya (Erişim: 12.02.2026)

Sami Lim'in 1956 tarihli *İstanbul* adlı resminde (Görsel 30), canlı renk paleti ile bir eser oluşturduğu görülmektedir. Canlı renklerden meydana gelen bu eserin ön planında; sağ ve sola konumlanmış ağaçlar görülmektedir. Sol taraftakiler ihtişamlı boyları ve biçimleri ile servi ağaçlarını andırmaktadır. Canlı yeşil ile betimlenen

ağaçların önünde uzanan yol, geride ve resmin ortasında yer alan, kırmızı çatılı ve beyaz duvarlı cami ile birleşmektedir. Yolun camiye yakın olan bölümünde, kırmızı ve siyah tonlarda giyinmiş, arkadan resmedilmiş bir figür yürürken görülmektedir. Cami, uzun minaresi ile arka plandaki dağ manzarasının önünde dikkat çekici bir unsur olarak durmaktadır. Dağın üç sıra halinde arkaya doğru uzanışı, resme hacim ve derinlik vermiştir. Küçük de olsa bir yerleşim bölgesi olduğu anlaşılmaktadır. Gökyüzünde kullanılan gri, beyaz renk karışımı resme açık bir atmosfer havası vermiştir. Güneşin sıcaklığı hissedildiği gibi yola düşen gölgeler, güneşin varlığını bir kat daha hissettirmektedir.





Görsel 31: Sami Lim, *İsimsiz*, 1958, duralit üzerine yağlı boya, 34 x 30 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: https://www.leyl.art/sami-lim-24334.html (Erişim: 13.07.2025)

Görsel 32: Sami Lim, *Sonbahar,* 1958, Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.alifart.com/sonbahar_233536/ (Erişim: 12.02.2026)

Sami Lim'in isimlendirilmemiş bir başka resmi (Görsel 31), 1958 yılına ait olup imzalıdır. Duralit üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan resimde, Sami Lim, resimlerinin genelindeki kompozisyon düzeninden ayrılmış, yakın plandaki evlerin ve ağaçların arasından geride görülen tepeleri resmetmiştir. Kalın fırça vuruşları da önceki resimlerine göre farklılık göstermektedir. Empresyonist üslupta çalışılmış olsa da bu fırça vuruşları ve evlerin çizimi ile kompozisyon düzeni Cézanne'ı hatırlatmaktadır. Yokuş aşağı inen bir sokakta sağ tarafta sıralı olarak tek katlı, turuncu, beyaz, mavi tonlarında evler resmedilmiştir. Evler arasında yeşil geniş yaprakları ile pembe çiçekli ağaçlar yer alırken sol tarafta da koyu yeşil yapraklı bir ağaç bulunmaktadır. Arka planda mavi, beyaz,

kahverengi renkleri ile tepeler ve onlarla birleşen mavi gökyüzündeki dağınık beyaz bulutlar görülmektedir.

Sami Lim'in 1958 tarihli *Sonbahar* adlı peyzajında (Görsel 32) yüksek bir noktadan manzaraya bakılmakta ve doğal dokuya ağırlık verilmektedir. Kompozisyon, ön plandaki toprak yüzeyden başlayarak orta plandaki ağaç kümeleri ve köprüye, oradan da arka plandaki yoğun servi sıralarına doğru kademeli bir derinlik oluşturmaktadır. Kompozisyonda eğik doğrultuda ilerleyen yol ve köprü hattı, bakışı ön plandan başlayarak resmin iç mekânına ve arka plana doğru yönlendirmektedir. Sağ ve sol tarafta yoğunlaşan ağaç kütleleri bu hareketi dengeleyerek kompozisyonun dağılmasını önlemekte ve bütünlüğü sağlamaktadır. Renk paletinde yeşil, turuncu ve toprak tonları belirgin biçimde öne çıkmış; özellikle ağaç yüzeylerinde görülen sıcak ve soğuk renk karşıtlıkları ile gölgelerdeki mavimsi geçişler hacim etkisini arttırmıştır. Fırça darbeleri belirgin, yer yer serbest ve lekesel bir karakter göstererek doğanın canlı ve titreşimli yapısını yansıtmaktadır. Gökyüzünde kullanılan açık mavi ve hafif pembe tonlar ise günün geç saatlerini düşündüren yumuşak bir ışık atmosferi oluşturmuştur. Bu özellikleriyle eser, gözleme dayalı bir peyzaj anlayışını renk duyarlılığı ve dengeli kompozisyon kurgusuyla birleştiren sakin ve ölçülü bir ortam sunmaktadır.





Görsel 33: Sami Lim, *İstanbul*, 1958, karton üzerine yağlı boya, 47 x 65 cm., Özel Koleksiyon

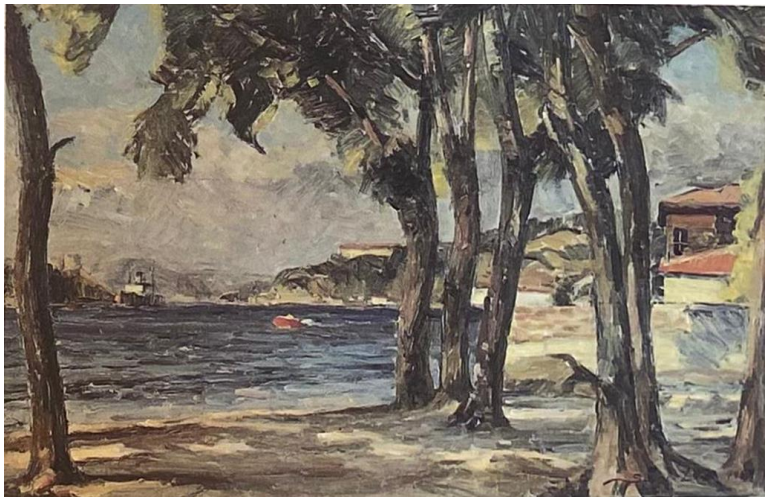
Kaynak: https://www.artnet.com/artists/sami-lim/istanbul-oAi2j-AYMvvgY2ikSPie3Q2 (Erişim: 13.07.2025)

Görsel 34: Sami Lim, *Pulcu Kulübesi'nden Küçük Çamlıca,* 1958, karton üzerine yağlı boya, 56 x 44 cm.

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok

Sami Lim'in *İstanbul* adlı imzalanmış eserinde (Görsel 33) karton üzerine yağlı boya tekniği uygulanmıştır. 1958 tarihli resimde, denizle birleşen bir dere görünümü vardır. Dere, ufuk çizgisinde denizle birleşmekte ve orada, sol kıyının ucunda bir deniz feneri seçilebilmektedir. Gökyüzü ve derenin rengi, soluk mavimsi gri iken ince çizgi gibi görünen deniz mavidir. Derenin iki yanındaki kıyılarda ağaçlar ve dere yüzeyinde çeşitli kayıklar vardır. Sağ ve sol kıyıda perspektife bağlı olarak büyük ve küçük ağaçlar yer almaktadır. Ayrıca sol kıyıdaki ağaçların ardında evler olduğu anlaşılmaktadır. Evlerin, ağaçların, kıyıların ve derenin geriye doğru gidişi, perspektifi güçlendirmektedir. Ama sadece perspektif amaçlı olmadan evlerin yüksekliğinin, geriye doğru gittikçe alçaldığı anlaşılmaktadır. Su yüzeyindeki yansımalar ve hafif hareket, manzaranın gerçekçiliğini arttırmaktadır. Resim huzurlu ve dingin bir atmosfer sunmaktadır.

Sami Lim'in *Pulcu Kulübesi'nden Küçük Çamlıca* adlı eserinde (Görsel 34) karton üzerine yağlı boya kullanılmıştır. İstanbul Üsküdar Acıbadem Caddesi'ne bağlı Küçük Çamlıca tarafında bulunan Pulcu Kulübesi, günümüzde bir otobüs durağının ismidir. Resimde, yokuş aşağı inen bir yoldan ufka doğru uzanan manzara görülmektedir. İzleyici de manzaraya yukarıdan bakmaktadır. Yokuş aşağı inen sarı ve gri yolda, gövdesi kırmızı ve üstü krem renkte bir otobüs görülmektedir. Yolun iki yanında çeşitli ağaçlar sıralanmıştır. Ağaçlardan bazıları uzun boyda ve koyu yeşil yapraklı, bazıları da geniş yapraklı ve kısa boyda olacak şekilde resmedilmiştir. Ufka doğru uzanan geri planda ise çok ayırt edilememekle birlikte kırmızı çatılı evler ve aralarında ağaçlar görülebilmektedir. Resmin sağ alt köşesinde imzası görülen Sami Lim, bu kompozisyonda da empresyonist üslupta çalışmıştır. Dolayısıyla lekesel çalışılan resimde, ayrıntılara yer verilmemiştir. Genel olarak soluk renkler görülmektedir; ama bu biraz da renklerin, güneş ışığı nedeniyle parlamasından kaynaklanıyor olabilir. Sakin ve dingin bir manzara, izleyiciye sunulmuştur.



Görsel 35: Sami Lim, *Kandilli'den,* 1959, karton üzerine yağlı boya, 36 x 58 cm.
Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim'in *Kandilli'den* adlı eserinde (Görsel 35) kullanılan teknik karton üzerine yağlı boyadır. 1959 tarihli manzara, solda bir, sağda bir grup kahverengi gövdeli ağaç arasından ve göz hizasından resmedilmiştir. Ağaçların aşağı doğru eğilen dalları ve koyu yeşil yaprakları, grimsi gökyüzünü kısmen kapatmıştır. Resmin ön planında yer alan kahverengi toprak zemin, hemen sonrasındaki dalgalı ve koyu mavi denizle buluşmuştur. Denizde geriye doğru giderken önce kırmızı bir tekne, daha sonra kırmızı ve beyaz renkli gemi görülmektedir. İstanbul boğazının iki kıyısı, kıvrımları ve ressamın bakış açısı nedeniyle geride birleşiyor gibi görünmektedir. Sağ taraftaki kıyıda, yani Kandilli'deki evler, ağaçlar arasından kısmen görülmektedir. Sol taraftaki kıyıda ise geminin sol tarafına denk gelen yerde Rumelihisarı karşımıza çıkmaktadır. Bunları resmederken Lim'in gerçekçi olduğu anlaşılmaktadır. Bu kompozisyonda lekesel üslupta çalışan Lim'in, dalgalı denizle, esinti hissedilen ağaç dallarıyla ve koyu renklerle rüzgârlı bir atmosfer oluşturduğu; hatta bir fırtına öncesini çağrıştırdığı düşünülebilir.



Görsel 36: Sami Lim, *Kavaklıdere'de Sonbahar,* 1959, karton üzerine yağlı boya, 43 x 65 cm.

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

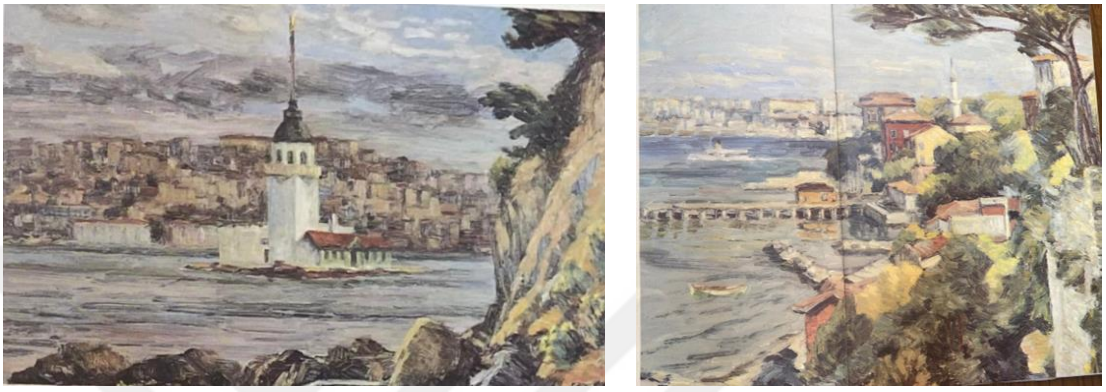
Sami Lim'in *Kavaklıdere'de Sonbahar* adlı eserinde (Görsel 36), karton üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Resme hâkim olan renkler, sarı ve açık kahverengidir. Sami Lim, 1959 yılına tarihlenen resimde, Ankara'nın kuru sıcağını yansıtıyor gibidir. Engebeli arazide koyu yeşil, açık yeşil ve sarı yapraklı ağaçlar, dağınık şekilde karşımıza çıkmakta; aralarından çeşitli evler görülmektedir. Evler genelde kırmızı çatılı, tek katlı ve beyazdır. Sararmış otlar ve çalılıklar da ön planda yer almakta; bunların ortasındaki küçük bir ağacın dalında beyaz bir kuş durmaktadır. Lim, empresyonist üslubu yansıtmaktadır.



Görsel 37: Sami Lim, *Kanlıca'dan Boğaziçi,* 1959, karton üzerine yağlı boya, 36 x 48 cm.
Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim, yine 1959 yılında yaptığı bir resimde, yeniden İstanbul boğazından bir kesit sunmaktadır. *Kanlıca'dan Boğaziçi* adlı eserini (Görsel 37) karton üzerine yağlı

boya tekniği ile resmetmiştir. Boğaz'da Kanlıca kıyısını ve kıyıdaki yalıları resmeden Lim, yalıların arasındaki ağaçlar ile yalıların önündeki iskeleleri de göstermiştir. Kıyının geriye doğru hafif çapraz şekilde uzanışı, derinlik hissini arttırmakta; geriden öne doğru gelen ve dumanını savuran gemi de gerçekçi yaklaşımı kuvvetlendirmektedir. Açık gökyüzü altında deniz, hafif dalgalı ve koyu mavi renklidir. Gün ışığının hissedildiği bu manzara, Empresyonist üslupta yapılmış olup renkleriyle huzur vermektedir.



Görsel 38: Sami Lim, *Kızkulesi*, 1960, karton üzerine yağlı boya. 33 x 53 cm.

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

.

Görsel 39*:* Sami Lim, *Salacak'tan Üsküdar,* 1960, karton üzerine yağlı boya, 36 x 60 cm.

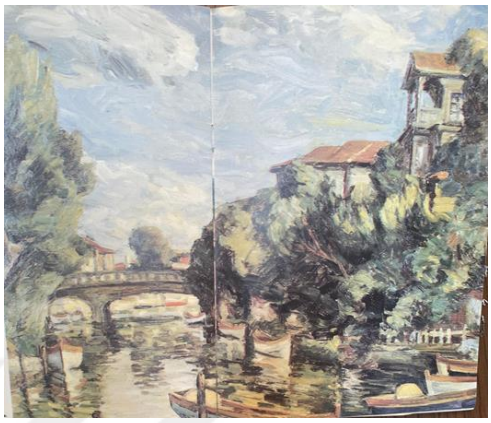
Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim'in *Kızkulesi* adlı eserinde (Görsel 38), karton üzerine yağlı boya tekniği uygulanmıştır. 1960 yılına tarihlenen resimde, Kızkulesi merkezdedir; büyüklüğü, beyaz rengi, yerleştirilişi ile kompozisyonun ana öğesidir. Resmin sağından öne doğru uzanan kayalık ve taşlar, kompozisyonu iki kenardan çerçeveler gibidir. Başka bir deyişle taşlar üzerinde durup zorlukla aradan görülen bir manzara hissi uyandırmaktadır. Kızkulesi'nin ardında, İstanbul'un Avrupa yakasından bir bölüm görünmektedir. Tüm resim, lekesel çalışıldığından ayrıntılar belli değildir; ama orada yoğun bir yerleşim olduğu, binaların çokluğu bellidir. Açık mavi tonlarındaki gökyüzünde siyah bulutlar görülmektedir.

Sami Lim'in *Salacak'tan Üsküdar* adlı eserinde (Görsel 39), karton üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. 1960 yılına tarihlenen resimde, hafif yüksek bir tepeden manzaraya bakılmaktadır. Sağ yakın planda yerleşim alanı kısmen görülmekte; evler, evler arasında ağaçlar ve bir cami yer almaktadır. Evler kırmızı, sarı, beyaz renklidir. İstanbul Salacak, Üsküdar'a komşu bir kıyı semtidir. Salacak'tan Üsküdar'a uzanan bu kıyıda iskeleler olduğu anlaşılmaktadır. Hafif dalgalı denizde bir vapur ile bir kayık görülebilmektedir. Resmin geri planında, İstanbul boğazının diğer kıyısı gösterilmiştir.

Lekesel çalışılan resimde ayrıntılar belli değildir. Gökyüzü açık mavi renkte resmedilmiştir ve güneş ışığı tüm resim yüzeyinde kendini belli etmektedir. Empresyonist üsluptaki bu resimde, sakin bir atmosfer ortaya konmuştur ve adeta bir yaz gününü hatırlatmaktadır.





Görsel 40: Sami Lim, *Salacak'tan Boğaziçi,* 1960, karton üzerine yağlı boya, 60 x 45 cm.

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Görsel 41: Sami Lim, *Kurbağalıdere,* 1960, karton üzerine yağlı boya, 43 x 62 cm.
Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim, bir önceki resimle aynı tarihli bir başka kompozisyonunda yine Salacak'tan bu sefer Boğaz'a doğru bakmaktadır. Ama bu resimde, karanın daha iç taraflarından uzakta görülen Boğaziçi'ne doğru bir bakış açısıyla konuyu resmetmiştir. *Salacak'tan Boğaziçi* adlı bu eserinde (Görsel 40) karton üzerine yağlı boya tekniği kullanmıştır. Yine yüksekten bakılan bu manzarada, sol tarafta iki katlı ahşap bir ev ve karşısındaki bahçe duvarı arkasında, ağaçlar arasında kalmış olan evler ile bir cami görülmektedir. Resmin geri planına doğru sol tarafa yakın bir camii daha karşımıza çıkmaktadır. Mavi renkli denizde bir iki gemi zar zor seçilebilmektedir. Deniz ve gökyüzü birleşmiş gibidir. Lekesel olan kompozisyonda, güneş kendini hissettirmektedir. Güneşin etkisi ve lekesellik, ayrıntıları yok etmektedir. Kompozisyon düzeni, perspektifi kuvvetlendirmektedir.

Sami Lim'in Kurbağalıdere'yi bir kez daha resmettiği anlaşılmaktadır. *Kurbağalıdere* adlı bu resminde (Görsel 41) Lim, karton üzerine yağlı boya tekniğini uygulamıştır. Eser İstanbul, Kadıköy Kurbağalıdere'nin 1960 yılındaki görünümünü vermektedir. Ön planda dere içinde yüzen kayıklar, sağ tarafta yeşil, geniş yapraklı büyük ağaçlar, onların arkasında gövdeleri kısmen görünen, kırmızı çatılı evler yer almaktadır.

Köprü açık kahverengi ile resmedilmiştir. Ağaçların, kayıkların ve köprünün yansıması, derenin yüzeyinde görülmektedir. Mavi gökyüzünde dağınık beyaz bulutlar yer almaktadır. Lekesel kompozisyonda güneş kendini hissettirmektedir.



Görsel 42: Sami Lim, *Şehri İstanbul,* 1960, yağlı boya, 38 x 55 cm., Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu

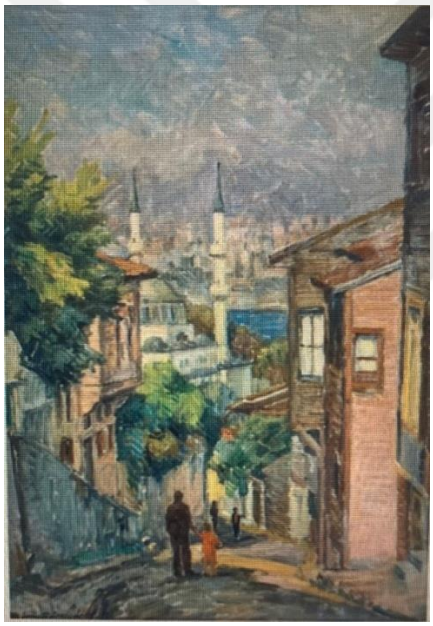
Kaynak: https://www.galeriarts.com/en/product/6559749/sami-lim-ziraat-bankasi-resim-koleksiyonu-tuval-uzerine-baski-38x55-cm-cercevel (Erişim: 13.07.2025)

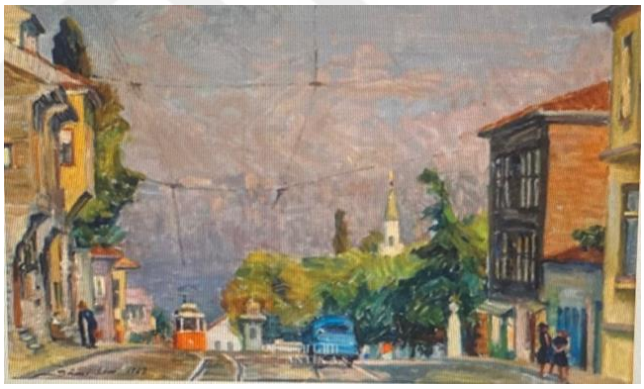
Sami Lim'in *Şehri İstanbul* adlı eserinde (Görsel 42) yağlı boya tekniği kullanılmıştır. 1960 tarihli bu manzarada da tepeden Boğaz'a doğru bakmaktadır. Ön planda yer alan koyu kırmızı çatılı, ahşaptan beyaz bir ev, denizin mavisi önünde daha da dikkat çekmektedir. Evinden ardından başlayıp sağ üst köşeye doğru uzanan kıyı şeridinde, irili ufaklı evler ve bir cami görülebilmektedir. Evlerin bulunmadığı yerlerde genellikle ağaçlara yer verilmiştir. Çaprazlama kıyı şeridi, kompozisyondaki derinliği arttırmaktadır. Mavi renkteki denizde, bir vapur ile bir kayık küçük boyutlarda çizilmiştir. Lekesel çalışılan resimde, açık hava ve dingin atmosfer kendini hissettirmektedir.



Görsel 43: Sami Lim*, Peyzaj,* 1960, yağlı boya
Kaynak: https://hakkindabilgial.com/sami-lim/#gsc.tab=0 (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Peyzaj* adlı eserinde (Görsel 43) yağlı boya tekniği kullanılmıştır. 1960 tarihli resim, öncekilerin tersine yoğun dokulu veya yerleşim alanlarının görüldüğü bir kompozisyon değildir. Soldaki ev, geriye doğru giden toprak yol, ağaçlar ve birkaç figürden başka bir şey yoktur. Sol tarafta beyaz gövdeli, kırmızı çatılı bir ev, yeşil ve sarı ağaçların arasından görünmektedir. Yolun iki tarafında da ağaçlar vardır ve yolda yürüyen insanlar, küçük lekeler halinde resmedilmiştir. Ön planda, yarım boy çizilen figürün yüzü izleyiciye dönükken diğer iki figür, yolda geriye doğru yürümekte olduğundan sırtları izleyiciye dönüktür. Mavi gökyüzü altında yeşil ve sarı ağaçlar, tüm canlılığıyla karşımıza çıkmaktadır.





Görsel 44: Sami Lim, *Süleymaniye'den*, 1961, karton üzerine yağlı boya, 63.5 x 44 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.artnet.com/artists/sami-lim/s%C3%BCleymaniyeden-1vGhQzd_PKiP5G9h3GmeWQ2 (Erişim: 13.07.2025)

Görsel 45: Sami Lim, *Doğancılar Parkı,* 1962, panel üzerinde yağlı boya, 37 x 60 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.artnet.com/artists/sami-lim/peyzaj-fUbHZebIrzGtktuMkzJp3Q2 (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Süleymaniye'den* adlı eserinde (Görsel 44), karton üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. 1961 tarihli resimde Sami Lim, Süleymaniye'den Haliç'e doğru bakmaktadır. Yokuş aşağı giden dar bir sokak, iki yanda ahşap evler, Haliç'e doğru bakarken görülen cami ve Haliç'in diğer kıyısı karşımıza çıkmaktadır. Yokuştan aşağı inen ve yukarı doğru çıkan figürler görülmektedir. Sokağa doğru taşan yeşil ağaç dalları

vardır. İki minareli ve kubbeli caminin yan tarafından az da olsa deniz görünmektedir. Karşı kıyı belirgin olmamakla birlikte yerleşim bölgesi olduğunu belli etmektedir. Bunun üzerinde puslu bir gökyüzü vardır, buna karşılık resmin ön planında hafif güneş hissedilmektedir ama sokağın darlığına bağlı olarak gölgeli kısımlara da yer verilmiştir.

Sami Lim'in *Doğancılar Parkı* adlı eserinde (Görsel 45), panel üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Ressamın imzası bulunan 1962 tarihli eserde, Üsküdar'daki Doğancılar Parkı ve civarı resmedilmiştir. Lekesel çalışılan resimde, çok canlı ve çeşitli renkler kullanılmıştır. Sağında ve solunda renkli evlerin yer aldığı geniş bir cadde üzerinde ilerlemekte olan mavi renkli bir araba ve kırmızı renkli tramvay göze ilk çarpan detaylardandır. Resmin ön planında gri zeminde tramvay rayları yer almaktadır. Soldaki evin önünde biri merdivenlere oturmuş, diğeri ayakta iki figür sohbet etmektedir. Karşı kaldırımda iki çocuk figürü görülmektedir. Yokuş şeklinde aşağı doğru giden caddenin sonunda görülen deniz, gökyüzü ile birleşmiş gibidir. Sağ tarafta yer alan yeşillik, büyük ihtimalle resme ismini veren park alanıdır. Buradaki ağaçların arasından yükselen beyaz minare, bir caminin varlığına işaret etmektedir.





Görsel 46: Sami Lim, *Kız Kulesi*, 1962, mukavva üzeri yağlı boya, 30 x 42 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.istanbulantiksanat.com/urun/4617648/sami-lim-1905-1986-kiz-kulesi-imzali-mukavva-uzeri-yagliboya-1962-tarihli (Erişim: 13.07.2025)

Görsel 47: Sami Lim, *Bağlarbaşı'ndan,* 1962, karton üzerine yağlı boya, 35 x 60 cm.

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim'in *Kızkulesi* adlı 1962 yılına ait imzalı bir diğer eserinde (Görsel 46) mukavva üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Lim'in daha önceki Kızkulesi resminde olduğu gibi burada da kompozisyonun ana öğesi Kızkulesi'dir. Resmin sol ön tarafında yüksek bir duvar ve üzerinde yeşillikler bulunmaktadır. Duvarın yosun tutmuş alt kısmının önünde iri taşlar vardır. Deniz sarı tonlarda resmedilirken araya mavi ve gri

tonları da serpiştirilmiştir. Hafif çırpıntılı denizin ortasında Kızkulesi gri-beyaz tonlarındadır. Resmin arka planında belli belirsiz görülen camiler ve yapılar, klasik İstanbul silüetini oluşturmaktadır. Empresyonist resim özelliklerini yansıtan kompozisyon, konusu ve renkleriyle dingin ve huzurlu bir ortam oluşturmakta; sarı tonların hakimiyeti, gündoğumu veya günbatımı olduğu hissini yaratmaktadır.

Sami Lim'in 1962 yılına tarihli, *Bağlarbaşı'ndan* adlı eserinde (Görsel 47), karton üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Esere yeşil, mavi ve kahverengi tonları hakimdir. Bir yol üzerinde ilerleyen kırmızı bir araba, kaldırımda karşılıklı yürüyen iki figür ve sağlı sollu olacak şekilde ağaçlar yer almaktadır. Ağaçların dalları yukarı doğru yönlenmektedir. Resimde hareketli bir görüntü verilmiştir. Bu da rüzgârlı bir gün olduğu izlenimini vermektedir. Yolun sol tarafında açık renkli ve sıralı ağaçlar, sağ tarafında ise koyu renkli sıralı ağaçlar vardır. Sağ tarafta bir yükselti üzerinde beyaz yüksek katlı bir ev bulunmaktadır. Gökyüzü yumuşak fırça darbeleri ile maviye boyanmıştır. Rüzgârlı ama açık bir hava resmedilmiştir.



Görsel 48: Sami Lim, *Üsküdar'da Bir Sokak*, 1963, karton üzerine yağlı boya, 37 x 54 cm.

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim'in 1963 yılına tarihlenen imzalı resmi *Üsküdar'da Bir Sokak* manzarasıdır (Görsel 48) ve karton üzerine yağlı boya çalışılmıştır. Resmin ana öğesi tek minareli ve kubbeli bir camiidir. Sol tarafta koyu kahverengi ile resmedilmiş ahşap bir ev ve yanında dallarının penceresine uzandığı ama gövdesi görülmeyen bir ağaç vardır. Yol sola doğru kıvrılmakta; yolun ve yapıların konumu, perspektifi kuvvetlendirmektedir. Sağ tarafta, camiye gelmeden önce sıralanmış evler görülmektedir. Kıvrılan ve daralan

yolun ardında ağaçlar olduğu anlaşılmaktadır. Gökyüzü açıktır ve soldan geldiği hissedilen güneş ışığıyla soldaki evin önü daha gölgede kalmıştır. Lekesel çalışılan resimde ayrıntıları belirlemek zordur.





Görsel 49: Sami Lim, *Peyzaj,* 1967, karton üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

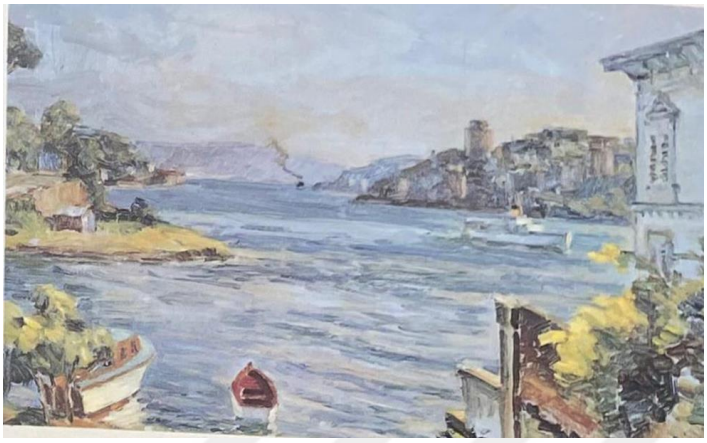
Kaynak: https://www.artiummodern.com/urun/5839264/sami-lim-1905-1986-peyzaj-imzali-1967-tarihli-karton-uzerine-yagliboya-3 (Erişim: 13.07.2025)
Görsel 50: Sami Lim, *Peyzaj*, 1967, tuval üzerine yağlı boya, 52 x 40 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.artiummodern.com/en/product/9296314/sami-lim-1905-1986-peyzaj-imzali-1967-tarihli-tuval-uzeri-yagliboya-52-x (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Peyzaj* isimli 1967 tarihli, imzalı eserinde (Görsel 49) karton üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Ağaçlara çokça yer verilen bu resimde, dal ve yaprakların hareketlerinden anlaşıldığı kadarıyla hafif rüzgârlı bir havadır. Ortadaki yolun sağından ve solundan uzanan ağaçlar çeşitli renkleri ile görsel bir zenginlik sunmakta; açık ve koyu yeşiller arasında pembe, sarı ve griler kompozisyona canlılık vermektedir. Aradaki yol, aşağı doğru eğimli ve kıvrımlıdır; yolda yan yana yürüyen mavi ve kırmızı kıyafetli iki figür sırtından görülmektedir. Resmin arka planında belli belirsiz görülen bir yerleşim alanı vardır. Lim, bu resimde de empresyonist üslupta çalışmıştır.

Sami Lim'in *Peyzaj* adlı eserinde (Görsel 50) tuval üzerine yağlı boya tekniği uygulanmıştır. 1967 yılına tarihlenen resim imzalıdır ve canlı renkleriyle güneşli bir günü yansıtmaktadır. Bu panoramik manzarada Lim, yine yüksek bir noktadan aşağı doğru bakmış; yokuşun iki yanında ağaçlara ve evlere yer vermiş ve geriye doğru uzanan İstanbul boğazını gözler önüne sermiştir. Yolun solunda alçak bir duvar ve ardında ağaçlar yer almaktadır. Kıvrımlı Boğaz kıyıları arasında deniz, koyu mavi renkle dalgasız olarak resmedilmiştir. Boğaz'ın sağ kıyısı, diğer kıyıya göre daha fazla gösterilmiştir. Bu kıyıda uzunlamasına gösterilen bina, Kuleli Askerî Lisesi'ne benzemektedir. Dolayısıyla bu kıyı

görünümü, Çengelköy'e ait olabilir. Gökyüzü pembe, mavi, gri tonlarındadır. Lekesel çalışılan resimde, huzurlu bir atmosfer oluşturulmuştur.



Görsel 51: Sami Lim, *Kanlıca'dan Rumelihisarı,* 1968, karton üzerine yağlı boya, 32 x 53 cm.
Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim'in *Kanlıca'dan Rumelihisarı* adlı eserinde (Görsel 51) karton üzerine yağlı boya tekniği uygulanmıştır. 1968 tarihli resim, lekesel ve yumuşak fırça darbeleri ile çalışılmıştır. Açık ve güneşli bir hava hissedilmektedir. Mavi, beyaz ve sarı renkler, kompozisyonu aydınlık kılmaktadır. Ön planda kıyıda bir kayık ve küçük ağacın ardında kamaralı bir tekne vardır. Dolayısıyla ön plandan geriye doğru uzanan deniz yüzeyi, kompozisyonda geniş bir alanı kaplamaktadır. İstanbul boğazında Anadolu yakasındaki Kanlıca'dan Avrupa yakasındaki Rumelihisarı'na doğru bakılmaktadır. Sol kıyıya göre sağ kıyıya daha fazla yer verilmiş, hisarın kulesi burada dikkat çekecek şekilde resmedilmiştir. Boğaz'da bir vapur ilerlerken geri planda dumanı tüten bir başka vapur daha az çok görülebilmektedir. Resmin sağ tarafında bir ev kısmen gösterilmiş, bahçesindeki yeşilliklere yer verilmiştir.

3.1.2. Natürmortlar

Natürmort, Türkçe'deki karşılığı ile ölüdoğa, adı üstünde resim sanatında cansız nesnelerden oluşan kompozisyonları ifade etmektedir. Çiçeklerden meyvelere, çeşitli eşya ve nesnelerden kurukafa gibi öğelere dek farklılık gösteren natürmortlar, çağlar boyunca değişmiş ve gelişmiş; zamanla sembolik anlamlar kazanmıştır. Antik dönem mozaiklerinde görülen nesne betimlemelerine Orta Çağ boyunca sembolik ve öğretici anlamlar katılmış; özellikle Vanitas türü, yaşamın geçiciliğine vurgu yapan metaforik bir

içeriğe ulaşmıştır (İskender, 1997, s. 1406) Natürmort, Rönesans döneminde gerçekçi yaklaşımla ele alınmakla birlikte asıl 17. yüzyıl Hollanda ve Flaman resminde başlı başına bir tür olarak gelişmiş*; "bu dönemde ışık–renk dengesi, dokusal betimleme ve kompozisyon bilgisi, natürmortu teknik ustalık gerektiren bir alan hâline getirmiştir"* (İskender, 1997, s. 1407). 19. yüzyılda natürmort hem Akademik sanatın hem de modern akımların araştırma alanı olmuştur. Örneğin "*Cézanne'ın nesneleri geometrik kütlelere indirgediği düzenlemeleri, natürmortu optik gerçeklikten uzaklaştırarak yapısal bir çözümleme alanına dönüştürmüştür"* (Seyyid, 2000, s. 14). 20. yüzyıl modernizmi ise natürmortu yalnızca nesnelerin betimi olmaktan çıkararak yüzeydeki biçimsel ilişkilerin araştırıldığı geniş bir alan hâline getirmiştir.

Türk resminin başlangıcında natürmort önemli rol oynamıştır. İlk yağlı boya ressamları, özellikle manzara ve natürmort çalışmıştır. Henüz akademik bir resim eğitiminin ve figür çiziminin pek olmadığı bu dönemde ressamların bu resim türlerine yönelmeleri doğaldır. Dolayısıyla "*Türk resminde natürmort türünün gelişimi 19. yüzyıl sonunda asker ressamlar kuşağıyla başlamıştır."* Onların bu çalışmaları*, "natürmortun Türk resim ortamında hem teknik hem de estetik bir deney alanı hâline gelmesine katkı sağlamıştır*" (Duben, 1982, s. 42). Şeker Ahmed Paşa'nın gerçekçi ışık anlayışı, Hoca Ali Rıza'nın gözleme dayalı yalınlığı ve Halil Paşa'nın renk duyarlılığı bu türün yerleşmesinde belirleyici olmuştur.

Cumhuriyet döneminde natürmort, sanat eğitiminin temel derslerinden biri hâline gelmiş; "*sanatçının hem gözlem gücünü hem de biçimsel kontrolünü geliştiren temel bir tür olarak değerlendirilmiştir*" (İskender, 1997, s. 1170). 1950 sonrasında ise natürmort, bazı sanatçılar tarafından soyut resme doğru giden bir tür olmuş; nesneler kimi zaman kimliklerini koruyarak, kimi zaman ise yalnızca renk ve biçim ilişkisi bağlamında ele alınmıştır.

Sami Lim'in natürmortları, bu tarihsel gelişimle uyumlu olmakla birlikte özgün bir sadelik ve düzen anlayışı taşımakta; nesne seçimleri genellikle gündelik yaşamdan sade objelere dayanmaktadır. Genelde vazo içinde çiçekleri resmeden Lim, çeşitli masa düzenlemeleri yaparak meyve ve başka nesnelere de yer vermiştir. Gösterişten uzak bir yalınlıkla kompozisyona yerleştirilen öğeler, kendi varlığını öne çıkaran dingin bir atmosfer oluşturmaktadır. Bu kompozisyonlarında Lim, Altın Oran'ı andıran dengeli bir

düzenlemeyi, boş ve dolu alan arasındaki doğal uyumu ve simetrik olmasa da ölçülü bir yaklaşımı yakalamayı başarmıştır. Işık, dramatik karşıtlıklar yaratmaktan ziyade nesnelerin hacmini ortaya koymaya yarayan bir araçtır. Bu yaklaşım, Lim'in natürmortlarında bir "sessizlik estetiği"nin oluşmasını sağlamış; nesneler ne yalnızca betimsel birer öğeye indirgenmiş ne de tamamen soyut bir anlayışın içinde olmuş, ikisi arasında dengeli bir yoruma ulaşmıştır.

Lim'in natürmortlarında dikkat çeken bir diğer unsur, kompozisyonun izleyiciye yakınlığıdır. Nesnelerin çoğu zaman masanın ön kenarına yakın konumlandırılması, izleyiciyi sahnenin içine çeken bir mekânsal düzen yaratmaktadır. Bu tercih, natürmortu yalnızca bir düzenleme olmaktan çıkararak duyusal bir deneyime dönüştürmektedir. Bu yönüyle Lim'in natürmortları, Türk resminde akademik miras ile modern estetik yalınlığın birleştiği özgün bir plastik anlayışın temsilcisi hâline gelmektedir.





Görsel 52*:* Sami Lim*, Natürmort,* 1943, tuval üzerine yağlı boya, 40 x 55 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.artiummodern.com/en/product/7565344/sami-lim-1905-1986-naturmort-imzali-1943-tarihli-tuval-uzerine-yagliboya-4 (Erişim: 13.07.2025)
Görsel 53: Sami Lim, *Portakal ve Limonlar,* 1945, Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.alifart.com/naturmort/?brand=7896&col=166 (Erişim: 12.02.2026)

Sami Lim'in *Natürmort* adlı, 1943 tarihli ve sol alt köşesi imzalı resminde (Görsel 52) tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Resmin arka planında çiçek desenli beyaz bir örtü vardır. Örtünün kıvrımları resme derinlik katmıştır. Örtü önünde ve masanın üzerinde kahverengi boş bir vazo, içinde kırmızı elmalar olan cam bir kâse, içinde sarı/yeşil üzümler olan beyaz bir tabak yer almaktadır. Bunlar da masaya serili olan mavi motifli, beyaz bir örtü üzerinde durmaktadır. Ayrıca hiçbir kaba konmamış elmalar da masada görülmektedir. Masaya çaprazdan bakılması, derinlik hissini arttırmaktadır.

Sami Lim, 1945 tarihli *Portakal ve Limonlar* (Görsel 53) adlı natürmort resminde, meyveleri merkezî bir kompozisyon düzeni içinde ele alarak hacim, ışık ve renk ilişkisini ön plana çıkarmıştır. Portakal ve limonların sıcak sarı–turuncu tonları, arka plandaki soğuk gri ve mavi geçişlerle dengelenmiş; böylece güçlü bir renk karşıtlığı ortaya çıkmıştır. Meyvelerin yüzeyindeki fırça darbeleriyle kabuk dokusunu hissettiren canlı bir yüzey etkisi oluşturulmuştur. Işığın yukarıdan ve hafif yandan gelişiyle oluşan yumuşak gölgeler hacim duygusunu kuvvetlendirmiştir. Kâsenin yarı saydam yapısı kompozisyona hafiflik kazandırdığı gibi Lim'in ışık kırılmalarını nasıl yansıttığını da göstermektedir. Arka plandaki perde benzeri kumaşın kıvrımlı, akışkan hareketi ise durağan masa düzeninde hareket etkisi oluşturmuştur.





Görsel 54: Sami Lim, *Natürmort*, 1957, karton üzerine yağlı boya, 34 x 50 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak*:* https://artam.com/muzayede/340-cagdas-ve-klasik-tablolar/sami-lim-1905-1986-natumort (Erişim: 13.07.2025)
Görsel 55: Sami Lim, *Natürmort***,** 1957**,** tuval üzerine yağlı boya, 52 x 60 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://artam.com/muzayede/340-cagdas-ve-klasik-tablolar/sami-lim-1905-1986-natumort (Erişim: 12.02.2026)

Sami Lim'in 1957 tarihli bir başka natürmortu (Görsel 54) karton üzerine yağlı boya tekniğindedir. Fonda turuncu tonlarında kıvrımlı duran bir örtü önünde yeşil bir vazo vardır. Vazo da mor tonunda kıvrımlı bir örtü üzerinde durmaktadır. Böylece turuncu mor kontrastından yararlanılmıştır. Vazo içinde eflatun, pembe, sarı, kırmızı renkli çiçekler görülmektedir. Papatya, krizantem vb çiçekler, vazodan taşıp yanlara doğru uzanmaktadır. Kumaşların kıvrımları ve çiçeklerin sağlı sollu uzantıları, resme hareketlilik katmaktadır.

Sami Lim'in *Natürmort* adlı eseri (Görsel 55), tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle oluşturulmuştur. Kompozisyonda koyu yeşil-mavi bir vazoya yerleştirilmiş kırmızı, turuncu ve beyaz çiçekler merkezî bir düzen içinde ele alınmış; masaya düşen çiçekler ve

yapraklarla birlikte sahneye doğal bir dağınıklık hissi kazandırılmıştır. Renk paletinde özellikle sıcak kırmızı ve turuncuların yoğunluğu dikkat çekerken, beyaz çiçeklerde kullanılan soğuk tonlu gölgeler ve arka plandaki açık bej–mavi geçişler kompozisyonda dengeli bir kontrast oluşturmaktadır. Fırça darbeleri belirgin, canlı ve yer yer lekeseldir; hacim etkisi renk karşıtlıkları ve ışık–gölge geçişleriyle sağlanmıştır. Arka planda görülen çerçeve ya da pencere benzeri yapı, mekânsal derinliği arttırmıştır. Genel olarak eser, renk dinamizmi ve hareketli fırça kullanımıyla empresyonist eğilimler gösteren, canlı ve enerjik bir ifade anlayışını yansıtmaktadır.



Görsel 56: Sami Lim*, Natürmort,* 1958, karton üzerine yağlı boya, 38 x 55 cm, Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.artnet.com/artists/sami-lim/still-life-0Q3Awl0p7rXtUyZ_NuKQlQ2 (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in imzalı ve 1958 tarihli *Natürmort* adlı eserinde (Görsel 56) karton üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Koyu kırmızı, kıvrımlı ve derinlikli bir fon önünde siyah, yeşil yansımalı bir vazo durmaktadır. Vazonun içinde büyük ve vazodan taşan sarı ve pembe renkli çiçekler, koyu yeşil yapraklı dallar vardır. Pembe renkli çiçekler, karanfili andırmaktadır. Vazo, kısmen görülen beyaz bir zemin üzerine yerleştirilmiştir.



Görsel 57: Sami Lim, *Natürmort,* 1958, tuval üzerine yağlı boya, 46 x 65 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.arthill.com.tr/urun/6165140/sami-lim-1905-1986-imzali-1958-tarihli-naturmort-tuval-uzeri-yagliboya (Erişim: 13.07.2025)
Görsel 58: Sami Lim*, Vazoda Kasımpatılar,* 1958, karton üzerine yağlı boya

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim'in 1958 yılına ait ve sağ alt köşesi imzalı *Natürmort* adlı eserinde (Görsel 57) tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Fon ile zemini aynı anda karşılayan gri, beyaz karışımlı kıvrımlı bir örtü üzerinde kahverengi yansımalı bir vazo yer almaktadır. Vazonun içinde çok sayıda sarı, kırmızı renkte çiçek yer almakta; bunlar kasımpatı çiçeklerine benzemektedir.

Sami Lim'in 1958 tarihli *Vazoda Kasımpatılar* adlı eserinde (Görsel 58) karton üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Sağ alt köşede ressamın imzası vardır. Kompozisyona çapraz yerleştirilen yeşil, gri zemin üzerinde çiçek desenli çini bir vazo yer almaktadır. Vazonun içinde turuncu, pembe, kırmızı, beyaz renkte kasımpatılar görülmekte ve bunlar, vazo dışına sarkar şekilde durmaktadır. Fon açık sarı renklidir. Kompozsiyondaki renkler, genelde solgun gösterilmiştir. Bu yüzden Lim'in önceki natürmortlarındaki canlı görünüm burada yoktur.



Görsel 59*:* Sami Lim*, Sarı Papatyalar,* 1967, karton üzerine yağlı boya, 34 x 47 cm.

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Sami Lim'in *Sarı Papatyalar* adlı eserinde (Görsel 59) karton üzerine yağlı boya tekniği uygulanmıştır. 1967 yılına ait resmin sol alt köşesinde ressamın imzası vardır. Açık mavi griye yakın bir fon önünde, mavi yayvan bir kap içinde sarı papatyalar resmedilmiştir. Kabın ağız kenarında basit çizgilerden oluşan ince bir süsleme görülmektedir. Eserde kullanılan renkler solgun, pastel tonlarındadır. Yakın plandan resmedilen natürmortta papatyalar, farklı boy ve duruşlarıyla resme hareketlilik katmıştır.

3.1.3.Portreler ve Diğer Resimler

Resim sanatında portre, tarih boyunca hem bireyin kimliğini görünür kılan hem de toplumsal, siyasal ve kültürel anlamlar taşıyan bir ifade biçimi olmuştur. Ağan'a göre portre, "*bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figür resmidir ve tarihsel süreçte değişen estetik, teknik ve kavramsal yaklaşımlara rağmen daima önemini korumuştur"* (Ağan, 2024, s. 146). Portreyi anlamlandıran temel unsurlardan biri de fon, yani figürü çevreleyen arka plan düzenlemesidir. Fon, resim yüzeyinde figürün konumunu belirleyen, mekân duygusunu oluşturan ve izleyicinin algısını yönlendiren bir alandır. Ağan için "*fon, figürün sınırlarını belirleyerek kapladığı alanı ortaya çıkaran, derinlik algısının oluşmasına katkı sağlayan"* bir öğedir *(*Ağan, 2024, s. 147). Bu nedenle fon, yalnızca arka plan değil, portrenin plastik bütünlüğünü tamamlayan yapısal bir elemandır.

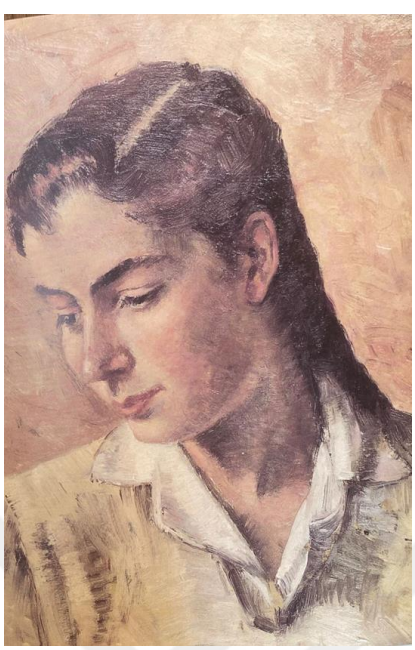
Tarihsel süreçte portre–fon ilişkisi farklı amaçlarla biçimlenmiştir. İkonografik Bizans örneklerinde altın yaldız fonlar ruhani bir atmosfer yaratırken, Rönesans portrelerinde peyzaj fonları bireyin toplumsal ve kültürel konumuna işaret eden simgesel mekânlar oluşturmuştur (Ağan, 2024, s. 149). Barok dönemde fon, figüre dramatik bir vurgu kazandırmak amacıyla çoğunlukla koyu tonlarla verilmiştir. Ağan'ın belirttiği üzere, "*koyu fon yüzün karakteristik verilerini öne çıkaran bir işlev"*taşımaktadır (Ağan, 2024, s. 149). Modern dönemde ise fon, salt mekân olmaktan çıkarak kimi zaman psikolojik, kimi zaman soyut bir yüzey olarak sanatçının ifade araçlarından biri hâline gelmiştir. Nitekim Ekspresyonist yaklaşımda "*fon, görünüşün ötesinde hisleri esas alan bir alan hâline gelmiştir*" (Ağan, 2024, s. 151).

Fon aynı zamanda portrede ifade gücünü belirleyen bir öğedir. Ağan'ın vurguladığı gibi, düz ve nötr fonlar yüzün okunurluğunu artırırken; iç mekân ya da peyzaj fonları, portreye anlatı katmanları ekleyerek "*modelin toplumsal rolüne dair ipuçları"* sunmaktadır (Ağan, 2024, s. 153). Böylece fon, portrede hem estetik hem de semantik bir işlev yüklenmektedir.

Sonuç olarak, portre sanatında fon yalnızca arka plan olmaktan çok daha fazlasıdır. Fon, figürün kimliğini belirginleştiren, mekân algısını oluşturan, dönemin estetik tercihlerine işaret eden ve sanatçının üslubunu görünür kılan bir yapısal bileşendir.

Portrelerde kişilerin giysileri, aksesuarları, takıları vb onun statüsüyle bağlantılı olabileceği gibi başka sembolik anlamlar taşıması da mümkündür. Kişinin resmedildiği

mekân ve etrafındaki eşya, nesneler vb de onun işi, kişiliği, statüsü ile de bağlantılı olabilmektedir.





Görsel 60*:* Sami Lim, *Kızının Portresi,* 1947, karton üzerine yağlı boya, 45 x 36 cm.

Kaynak: Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim*. Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s. no. yok.

Görsel 61*:* Sami Lim, *Portre,* tuval üzerine yağlı boya, 23 x 31 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.muzayedeapp.com/urun/sami-lim-tuval-uzerine-yagliboya-imzali-23x31-cm-MzQ3LTI0NTk0LTg1MjkzNTc= (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in 1947 tarihli *Kızının Portresi* adlı eserinde (Görsel 60) karton üzerine yağlı boya kullanılmıştır. Figürün yüzü ¾ cepheden resmedilmiş, başı hafif kendi sağına ve aşağı eğiktir. Yüzünde ifadesiz bir durgunluk vardır. Uzun saçları koyu kahverengi, soldan ayrılmış ve tek örgü halindedir. Kaşları yay gibi, dudakları ince ve pembemsidir. Düz renk fon önünde genç kız, beyaz gömlek üzerine açık sarı bir V yaka kazak ile resmedilmiştir. Yakın plandan, fotoğraf havasında resmedilen bir eserdir. Tekrar eden renk kullanımları mevcuttur.

Sami Lim'in *Portre* adlı eserinde (Görsel 61) tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Siyah kısa saçlı bir kadın, izleyiciye doğru bakarken tam cepheden resmedilmiştir. Kırmızı, kahverengi ve yeşil renklerden oluşan fon önünde kadın, omuzlarından itibaren görülmektedir. Üzerinde dik yakalı koyu mavi bir giysi vardır. Dudakları dolgun ve kırmızı renklidir. Elmacık kemikleri üzerine hafif bir pembelik verilmiştir. Kaşları ince ve uzundur. Dingin ve biraz ciddi bir ifadeye sahiptir.

Sami Lim'in ulaşılabilen az sayıdaki bu portreleri dışında karakalem figüratif eskizleri bulunmaktadır. Bunlardan ikisi, nü heykelden çalışılan etütlerdir. Sami Lim'in *Antik Heykelden Etüd* adlı birinci etüdünde (Görselde 62) kâğıt üzerine karakalem tekniği uygulanmıştır. Lim, heykeli kâğıda gerçekçi ve detaylı şekilde resmetmiştir. Anatomisi ile dikkat eken çizimde kaslar, uzuvlar, kıvrımlar ve ifade belirgin biçimde yansıtılmıştır. İki elinde de disk tutan figür, bir ayağı üzerine ağırlığını vererek ayakta durmaktadır. Sami Lim'in *Antik Heykelden Etüd* adlı ikinci etüdünde de (Görsel 63), kâğıt üzerine karakalem tekniği uygulanmıştır. Arkadan görülen figürün belirgin ve hacimli bir kas yapısı olduğu anlaşılmaktadır. Aslında birinci etütte (Görsel 62) gösterilen heykelin arkadan gösterilmiş halidir. Bu Antik Yunan heykellerinde sıkça karşımıza çıkan bir örnektir. Diğer taraftan Görsel 62, 63'te görülen bu heykel, Sami Lim'in bir fotoğrafının arka planında karşımıza çıkmaktadır (Görsel 3). Böylece Lim'in bunları, öğrenciyken atölyede yaptığı anlaşılmaktadır.





Görsel 62: Sami Lim, *Antik Heykelden Etüd,* kâğıt üzerine karakalem, 48 x 62 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.muzayedeapp.com/urun/sami-lim-1905-1986-antik-heykelden-etud-imzasiz-sertifikali-kagit-uzerine-k-MTIxLTE3MzMxLTY2MzQ5MjU= (Erişim: 13.07.2025)

Görsel 63: Sami Lim, *Antik Heykelden Etüd,* kâğıt üzerine karakalem, 62 x 47.5 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: https://www.muzayedeapp.com/urun/sami-lim-1905-1986-antik-heykelden-etud-imzasiz-sertifikali-kagit-uzerine-k-MTIxLTE3MzMxLTY2MzQ5MjU= (Erişim: 13.07.2025)





Görsel 64: Sami Lim, *Antik Heykelden Etüd*, kâğıt üzerine karakalem, 32.5 x 21 cm., Özel Koleksiyonu

Kaynak: https://www.magnetmuzayede.istanbul/urun/6287998/sami-lim-1905-1986-antik-heykelden-etud-imzasiz-sertifikali-kagit-uzerine-k (Erişim: 12.02.2026)

Görsel 65: Sami Lim, *Ayakta Nü Erkek Figür,* kâğıt üzerine karakalem, 32.5 x 21 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.magnetmuzayede.istanbul/en/product/6634926/sami-lim-1905-1986-aile-onayli-nu-kagit-uzerine-karakalem-32-5-x-21-cm (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Antik Heykelden Etüd* adlı çalışması (Görsel 64), önceki iki etüdün devamı niteliğindedir. Burada figür, bu sefer elindeki diski fırlatmaya hazırlanır gibidir. Eserde Lim, arkadan betimlenen erkek nü figürü antik heykel geleneğine bağlı kalarak incelemiş; oran, anatomi ve hacim ilişkilerini dikkatle gözlemlemiştir. Figürün ağırlığını bir bacağa vermesiyle oluşan hafif kontrapost duruş, bedenin doğal hareketini ve kas yapısının gerilme–gevşeme dengesini ortaya koymaktadır. Karakalemle yapılan yumuşak gölgelendirmeler özellikle sırt, omuz ve bacak kaslarında hacim etkisini güçlendirirken, çizgisel konturlar figürün sınırlarını net biçimde tanımlar niteliktedir. Arka planın sade bırakılması, izleyicinin tamamen figürün anatomik yapısına yönelmesini sağlamaktadır. Bu çalışma, diğer etütleri gibi, Sami Lim'in klasik sanat eğitimi çerçevesinde desen disiplinine verdiği önemi ve form bilgisini geliştirme sürecini yansıtan temel nitelikli bir akademik etüt örneği olarak değerlendirilebilir.

Sami Lim'in *Ayakta Nü Erkek Figür* adlı eserinde (Görsel 65), kâğıt üzerine karakalem tekniği uygulanmıştır. Figür ayakta, başını hafif kendi soluna eğmiş şekilde, bir eli belinde, uzuvları belirgin resmedilmiştir. Bir ayağı önde çizilirken iki ayağın da gölgesi zemine vurmuştur. Figürün diz hizasında arka planda devamı olmayan yandan bir sol ayak çizimi de mevcuttur.



Görsel 66: Sami Lim, Şapkalı *Adam, kâğıt* üzerine karakalem, 31 x 21 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.onlinemuzayede.com/urun/5910313/sami-lim (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Şapkalı Adam* adlı eserinde (Görsel 66) kâğıt üzerine karakalem tekniği uygulanmıştır. Resmin sağ alt köşesinde Sami Lim'in imzası mevcuttur. Figürün üzerinde pantolon ve dik yakalı bir ceket, belinde kemer, başında siperlikli bir başlık vardır. Bu haliyle üniformalı bir askeri veya demiryollarında çalışan bir görevliyi andırmaktadır. Lim'in senelerce demiryollarında çalışmış olması, bu ihtimali kuvvetlendirmektedir. Figür neredeyse arkası dönük denilebilecek şekilde resmedilmiş ve ellerini önünde birleştirmiştir. Figürün ayakkabılarının burnu yuvarlak ve hafif kalkık gibidir.



Görsel 67: Sami Lim, *Önlü Arkalı Resim, Taburede Oturan Adam ve Kadın Portreleri*, kâğıt üzerine karakalem, 24 x 16 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.onlinemuzayede.com/urun/5616356/sami-lim-onlu-arkali-resim-taburede-oturan-adam-ve-kadin-portreleri (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Taburede Oturan Adam ve Kadın Portreleri* adlı eseri (Görsel 67), kâğıt üzerine kuru kalem tekniği ile resmedilmiştir. Bir kâğıdın ön ve arkasına çizilen resimlerden birinde, hasır tabure üzerine oturmuş bir erkek figür vardır. Bacak bacak üstüne atmış, sağ elini çenesine koymuş, sol kolunu ise bacağı ile kolu arasında kalan kısımda tutmuştur. Saçları üstlerden seyrek, bıyıkları belirgin resmedilmiştir. Gömleğinin kolları dirseklere kadar kıvrılmış şekildedir. Üzerinde bir kravat ve yelek vardır. Çorapları, pantolon paçasının altından görünmektedir. Oturduğu taburenin sağ önünde küçük bir sepet vardır. Resim yapılan kâğıdın diğer tarafında da kadın portreleri gelişigüzel çizilmiştir. Müsvedde şeklinde yapıldığı bellidir. Hatta kadın portrelerin yanında bir süvari çizimi de bulunmaktadır.



Görsel 68: Sami Lim*, Önlü Arkalı resim; Fesli'ler,* kâğıt üzerine karakalem*,* 24 x 16 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.onlinemuzayede.com/urun/5616357/sami-lim-onlu-arkali-resim-fesli-ler (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Fesliler* adlı eserinde (Görsel 68) kâğıt üzerine karakalem tekniği uygulanmıştır. Bir önceki resimde olduğu gibi, burada da bir kâğıt, arkalı önlü kullanılmış; fesli erkek figürleri çizilmiştir. Kâğıdın bir tarafındaki çizimde, figürün sakallı ve bıyıklı bir yüzü vardır. Bacak bacak üstüne atmış şekilde otururken resmedilmiş; ellerini, dizleri üstünde birbirine kenetlemiştir. Gömleğinin üzerine bir ceket giymiştir. Oturduğu için pantolon paçaları yukarı sıvanmış gibi görünmektedir. Ayakkabıların biçimi çok belirgin değildir. Kâğıdın diğer tarafında, bu fesli erkeğin

arkadan görünümü çizilmiş gibidir. Ama özellikle başa odaklanılmış ve fesli iki figür halinde resmedilmiştir.



Görsel 69: Sami Lim*, Önlü Arkalı Resim; Misket Oynayan (İkileme),* kâğıt üzerine karakalem, 24 x 16 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.onlinemuzayede.com/urun/5616363/sami-lim-onlu-arkali-resim-misket-oynayan-ikileme (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Misket Oynayanlar* adlı eserinde (Görsel 69) kâğıt üzerine karakalem tekniği uygulanmıştır. Burada da bir kâğıt, arkalı önlü kullanılmıştır. Figürlerde detaya girilmemiştir ama kâğıdın iki tarafındaki çizimlerde, ana figür olan erkeklerin, çömelerek misket oynadığı anlaşılmaktadır. Sağ elleriyle misketi atmaktadır. Lim'in figürlerden ziyade misket oyununa, misketi tutan ve atan parmaklara odaklandığı bellidir, çünkü kâğıdın bir yüzünde, ana figür haricinde iki el çizimine yer vermiştir.



Görsel 70: Sami Lim, *Kardeşinin Portresi,* kâğıt üzerine karakalem, 32.5 x 23 cm., Özel Koleksiyon
Kaynak: https://www.onlinemuzayede.com/en/product/5616361/artist-s-brother-portrait (Erişim: 13.07.2025)

Sami Lim'in *Kardeşinin Portresi* adlı eserinde (Görsel 70) kâğıt üzerine karakalem tekniği uygulanmıştır. Figür ¾ profilden resmedilmiştir. Kalkık ve belirgin burnu, ince dudakları ve kalın boynu ile resmedilmiştir. Saçları sağa ayrılmış olup boyun ve yanak bölgesinde çizgiler mevcuttur.

3.2. Altın Oran ve Resim Örnekleri

Altın Oran, bir bütünün iki parçası arasındaki oranın, bu parçaların bütüne oranıyla aynı olduğu matematiksel bir düzendir. Bu düzen "*estetik uyumu ideal biçimde sağlayan oransal bir yapı"* olarak tanımlanmaktadır (Beyoğlu, 2016, s. 360). "*Altın Oranın sayısal karşılığı yaklaşık 1.618'dir. Bu değer hem doğal oluşumlarda hem de insan tarafından üretilmiş görsel düzenlerde tekrar eden bir denge ilkesine karşılık gelir. Altın Oran, bir formun kendi içinde oluşturduğu bütünlüğü güçlendiren yapısal bir ilkedir.* (Beyoğlu, 2016, s. 361). Bu oran yalnızca simetrik yapılara değil, simetrik olmayan ancak dengeli kompozisyonlara da uygulanabilir. Altın Oranın sağladığı oran ilişkisi, bir formun ya da yüzeyin bölümlenmesinde *"dengeyi bozmadan yönlendirme sağlayan bir yapı*" sunmaktadır (Beyoğlu, 2016, s. 362). Böylece Altın Oran, biçimin

oranlarını belirlerken hem bütünlüğü hem de düzen hissini destekleyen matematiksel bir işlev görmektedir. Bu nedenle Altın Oran, doğadaki geometrik oluşumlardan sanat eserlerinin düzenine kadar geniş bir alanda kullanılan estetik bir yapı olarak kabul edilmektedir.

Sami Lim, çağdaş Türk resim sanatında hem teknik bütünlüğü hem de düşünsel içeriğiyle ön plana çıkan özgün sanatçılardan biridir. Onun eserlerinde, geleneksel anlatımla modern estetik anlayış bir araya gelirken, kompozisyonel düzenin merkezine de Altın Oran sık sık yerleştirilmektedir.

Sami Lim, hendese, uyum, dengeye önem verdiğinden sanatında Altın Oranı uygulamıştır. Kompozisyonu altın dikdörtgen içinde kurmakta; figür ve yüzey öğelerini Altın Oran çizgileri üzerinde konumlandırmakta, renk geçişleri ve gölge dağılımını bu yapıya göre planlamaktadır. Bu teknik uygulamalar, sanatçının görsel matematikle ilgilendiğini ve estetik algıyı bilinçli olarak yönlendirdiğini göstermektedir. Bu yönüyle Sami Lim, Leonardo da Vinci'nin "orantılı estetik" anlayışını, çağdaş bir bağlamda Türkiye'de uygulayan sanatçılardan biridir.

Sami Lim'in yukarıda incelenen resimlerinden bazılarını, Altın Oran'ı nasıl uyguladığını anlamak amaçlı yeniden incelemek, hem resimlerini kurgu-düzen-oran-estetik bağlamında ortaya koymak hem de Sami Lim'in Türk resmindeki ayrıcalıklı yerini anlamak açısından yararlı olacaktır.



Görsel 71: Sami Lim, *Manzara* (Görsel 9)

Örneğin, Sami Lim'in daha önce bahsedilen bir manzarasında (Görsel 71) büyük ağaç yaklaşık Altın Oran noktasına denk gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Yani

yatayda sağ üçte birlik kısmı Altın Oran bölgesine denk gelmektedir. Ufuk çizgisi ve bulutlar resmin dikey yapısında üst üçte birlik alan Altın Oranı çağrıştırmış; gökyüzü ve bulutlar bu bölgeyi kaplayarak odak noktasını oluşturmuştur. Arka plandaki evler ve tepeler, Altın Oran çizgilerine paralel bir biçimde yerleştirilmiştir.



Görsel 72: Sami Lim, *Dereboyu* (Görsel 10)

Sami Lim'in bir başka eseri *Dereboyu*'nda (Görsel 72), spiral genellikle gözün doğal olarak yöneldiği alana denk getirilmiş; izleyicinin ilgisini çeken ana bölgeye yani resmin sağ planına uygulanmıştır. Kompozisyon, Altın Orana uygun şekilde düzenlendiğinde, sahnenin sol alt köşesinden başlayarak sağ üst köşeye doğru bir hareket hissi vermektedir. Çizgisel akış hareket hissini arttırmaktadır. Görselin yaklaşık olarak %38'lik kısmı Altın Oran ile örtüşen alandır yani odak noktasını oluşturan kısımdır.



Görsel 73: Sami Lim, *Demiryolu* (Görsel 11)

Sami Lim'in bir başka eseri *Demiryolu*'nda da (Görsel 73) odak noktası izleyicinin ilgisini çekmekte ve sahnenin anlatısını güçlendirmektedir. Altın Oran'daki spiral sola ya da sağa doğru kıvrılarak sahnedeki önemli detaylara hareket hissi sağlamaktadır. Bu hareket hissi, görselin sadece durağan bir kare olmadığını, aynı zamanda gözle izlenen bir hikâye akışı içinde olduğunu göstermektedir. Altın Oran ile düzenlenmiş öğeler, görselin üst ve alt alanları arasında dengeli bir dağılım sağlamıştır. Bu da huzur ve tamamlanmışlık hissi uyandırmaktadır.



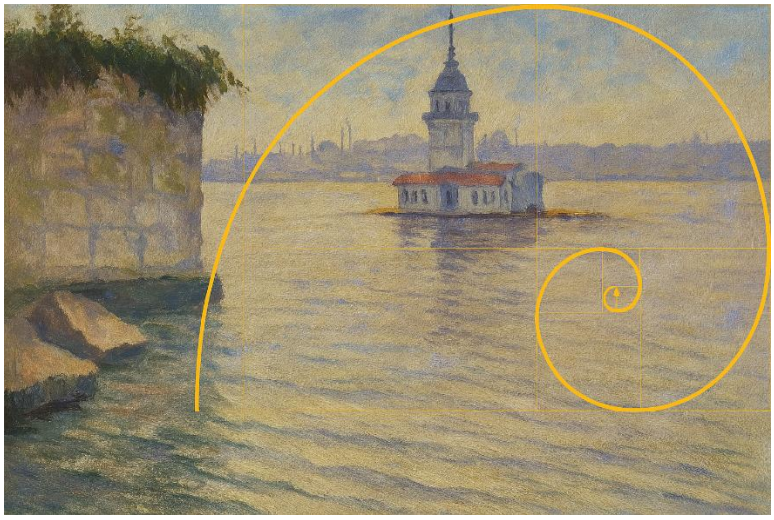
Görsel 74: Sami Lim, *Kale* (Görsel 14)

Sami Lim'in *Kale* adlı resminde ise (Görsel 74) öğeler sağ alt köşeden yukarıya doğru spiral şeklinde ilerleyen bir akışa sahiptir. Bu akış, eserin algılama biçimini yönlendirmiş ve dinamik bir denge oluşturmuştur. Altın Oran'ın kullanımı dağılımla olduğu kadar eser üzerinde bırakılan boşluklarla da ilgilidir. Bu sebeple resimde "nefes alan alan" kullanımı yani boşluk da önemlidir. Bu gökyüzü ile verilebilmektedir. Bu eserdeki spiral döngü izleyiciye bir anlatı sunmaktadır. İlk bakışta merkezdeki objeye odaklanıp, ardından göz doğal olarak sahneyi takip ederek diğer detaylara ulaşmaktadır.



Görsel 75: Sami Lim, *Kurbağalıdere* (Görsel 23)

Sami Lim'in *Kurbağalıdere* resmine (Görsel 76) bakıldığında, spiral sola doğru kıvrılarak hareket hissi oluşturmaktadır. Önce merkezdeki öğeye yani köprüye odaklanmış, ardından çevresel detaylara yönelmiştir. Bu ritm, görselin durağan değil anlatısal olduğunu göstermektedir. Sahnenin arka planındaki alanlar, spiral dışındaki boşluklarla dengelenmiş, "nefes alanı" oluşturulmuştur. Bu boşluklar sahnenin nefes almasını sağlayarak Altın Oran ile uyumlu biçimde gözün rahatsız olmadan detayları takip etmesine olanak tanımaktadır.

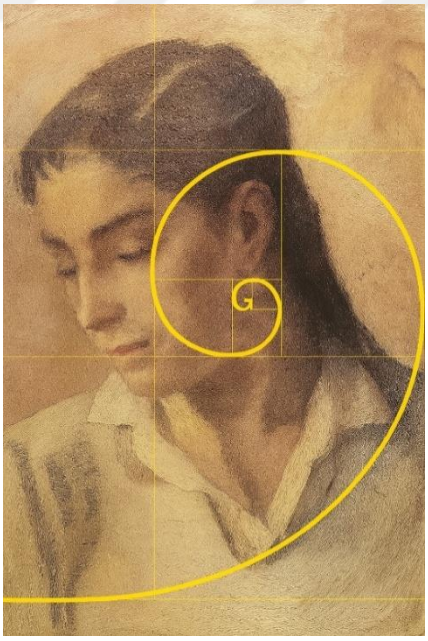


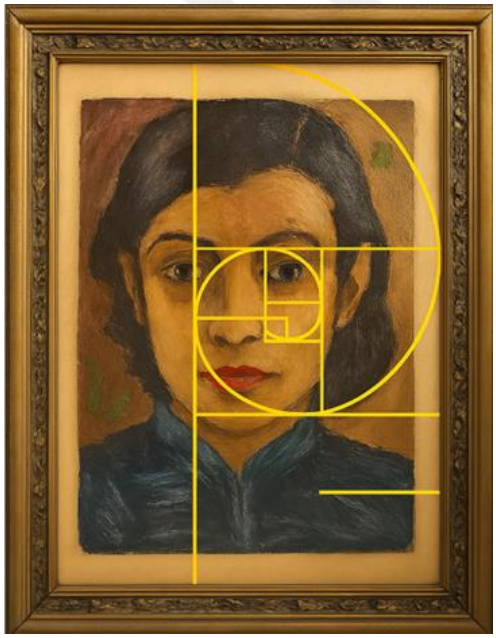
Görsel 76: Sami Lim, *Kızkulesi* (Görsel 36)

Sami Lim'in *Kızkulesi* resminde ise (Görsel 76), baskın öğe olarak öne çıkan yapının yüksek duvarıdır. Altın Oran spiralinin merkezine oldukça yakın yerleştirilmiştir. Bu yapı, spiralin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Özellikle yapıdaki dikey simetri ve

sağa doğru açılan perspektif, Altın Oran kullanımını güçlendirmiştir. Spiral, yapının merkezinden başlayarak sağa ve yukarıya doğru kıvrılmaktadır. Spiralin bu hareketli formu izleyicinin bakışını mimari detaylardan arka plandaki doğal unsurlara ve ufuk çizgisine doğru yönlendirmektedir. Eserin sol tarafında daha az detay bulunması, spiral dışında kalan boş alanların görsel dengeyi sağladığını göstermektedir. Bu negatif alanlar sayesinde spiral içinde kalan detaylar daha belirgin hâle gelmiştir.

Sami Lim'in figüratif çalışmalarında da Altın Oran'ı nasıl uyguladığına bakılacak olursa, öncelikle iki portre söz konusudur. Örneğin *Kızının Portresi*'nde (Görsel 60), spiral kulak hizasında başlayarak görselin merkez figürüne odaklanmaktadır. Bu durum yüz ifadesini ve anatomik yapıyı kompozisyonun en dikkat çekici bölgesi haline getirmekte ve resme derinlik katmaktadır. Spiral dışındaki boşluklar özellikle figürün arka planındaki fonda yoğunlaşmıştır. "Nefes alanları" spiral içindeki detayları daha güçlü kılarak dikkat çekici ve odağın tek noktaya, figüre toplandığı bir eser oluşturmaktadır. Eserdeki ışık geçişleri, figürün mimiklerini ve yüz hatlarını vurgulamaktadır. Aydınlık bölgeler spiral üzerinde daha baskın olduğunda, izleyicinin dikkati o noktalara yönelmektedir.

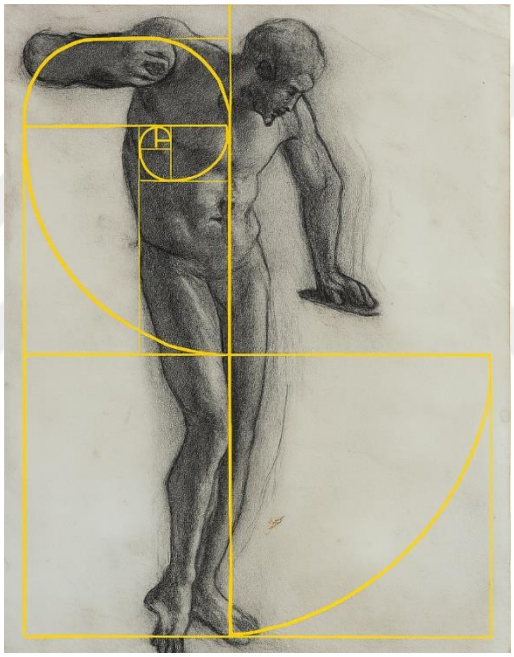




Görsel 77: Sami Lim, *Kızının Portresi* (Görsel 60)

Görsel 78: Sami Lim, *Portre* (Görsel 61)

Sami Lim'in yaptığı bir başka portrede (Görsel 77), figürün konumlandığı alan, görselin merkezine yakın fakat tam simetrik olmayan biçimde spiral, başlangıç noktasına denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Figürün bakışı doğrudan resme bakana yönelmektedir. Işık, spiral içindeki alanlarda daha belirgin verilmiştir. Özellikle figürün yüzü ve üst bölgesi aydınlık, çevresi daha gölgeli biçimde ele alınmıştır. Spiralin hareketi izleyicinin dikkatini önce figüre, sonra sahnenin arka planına taşımaktadır. Figür, Altın Oran ile tanımlanan "görsel çekim merkezi"ne yerleştirilmiştir. Duruşu ve baktığı yön, spiral ile paralel ilerleyerek sahnedeki vurguyu güçlendirmiştir. Bu, Sami Lim'in izleyiciyle görsel bir ilişki kurma biçiminin göstergesidir.



Görsel 79: Sami Lim, *Antik Heykelden Etüd* (Görsel 62)

Sami Lim'in Altın Oran uygulamasına burada son olarak örnek verilecek eser, yaptığı bir etüttür (Görsel 79). Etüt üzerine yerleştirilen spiral, figürün yüz bölgesinden başlayarak vücudunu kaplamaktadır. Bu yerleşim, izleyicinin bakışını önce yüzün ifadesine, ardından anatomik yapıyı incelemeye götürmektedir. Figürün duruşu ve bakış yönü spiral hattıyla uyumludur, bu da görselin ritmini ve düzenini güçlendirmiştir. Spiral hattındaki aydınlık bölgeler vurgulu; özellikle yüz ve üst gövde öne çıkarken çevresi pastel bir renk ile çevrelenmiştir. Spiral dışında kalan boş alanlar "nefes" aldırmış, böylece odak nokta belirginleşmiştir.

KARŞILAŞTIRMA

Sami Lim, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'dan ders almıştır. Hocalarının resim üsluplarından etkilendiği bir gerçektir. Sami Lim, doğal olarak onlardan gençtir, yaşıtı değildir ama üslup olarak onlarla benzerlikler taşıyan bir ressamdır. Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı gibi isimlerle aynı tarzda eserler vermiş, aynı konular üzerinde yoğunlaşmıştır. Diğer taraftan Sami Lim'in biçim ve geometriye de önem verdiği düşünüldüğünde, Post-empresyonist Paul Cézanne'dan etkilenmiş olabileceğini söylemek mümkündür, "*çünkü onun sanatını beğendiğini de dile getirmiştir*" (Uğurlu, 1992, s.3). Altın Oran dendiğinde ise ilk akla gelen isimlerden birisi Leonardo da Vinci'dir. Bu bölümde Sami Lim, bu ressamlarla kısaca karşılaştırılacaktır.

Sami Lim, öncelikle hocalarıyla karşılaştırılacak olursa: Hikmet Onat, (1882-1977) 1882'de İstanbul'da doğmuş, genç yaşta Heybeliada Mekteb-i Bahriye'de aldığı resim derslerinin etkisiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'ne geçmiştir. "*Paris École des Beaux-Arts'ta Bonnat ve Cormon'un atölyelerinde eğitim almış; burada İbrahim Çallı ve Mehmet Ruhi ile hem akademik hem modern sanat ortamını yakından tanımıştır"* (Giray, 2020, s. 185). Türkiye'ye döndükten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hoca olarak uzun süre çalışmıştır. Hikmet Onat, Türk resminde empresyonizmin en istikrarlı temsilcilerinden biridir. Giray, onun ışık ve renk duyarlılığını "*empresyonist estetiğin temel niteliklerini ayrı ayrı belirleyen bir yaklaşım*" olarak tanımlamaktadır (Giray, 2020, s. 190). Onat'ın resimlerinde gün ışığının değişimi, atmosferin buğusu ve özellikle İstanbul'a özgü ışık değerleri önemli yer tutmaktadır. Sultanahmet ve Tarihi Yarımada peyzajlarını defalarca resmetmesi, "*ışığın mevsimlere göre değişen etkisini yakalama çabasını göstermektedir"* (Giray, 2020, s. 191). Nuri İyem, Onat'ın üslubunu "*doğaya sadakat ve ışığın temiz yorumu üzerine kurulu, düzenli ve kendine özgü bir yapı"* olarak değerlendirmektedir (Giray, 1986, s. 12–13). Onat'ın renk paleti, yumuşak geçişler ve mavi-gri tonlarıyla atmosferi duyusal bir dille aktaran şiirselliğe sahiptir.

Sami Lim'in resimlerinde de benzer şiirsel nitelik görülmektedir. Lim, manzara resimlerinde yumuşak fırça vuruşları ile duyguyu izleyicilere aktarmayı başarmıştır. Ama Hikmet Onat'ın resimlerindeki canlı renkler, Lim'de çok fazla görülmez. Böylece Lim'in resimlerinde, Onat'ınkilere göre daha melankolik bir görünüm oluşmuştur. Manzara

resimlerinde de Hikmet Onat canlı ve doygun renkler kullanırken, Sami Lim ona göre daha yumuşak, duyguyu hissettiren ama soluk kalabilecek renkler kullanmıştır. Ama bazı resimlerinde Sami Lim, hocası Hikmet Onat'ın resimlerinde sıklıkla görülen koyu yeşil renkli yaprakları olan ağaçları resmetmiştir. Onat'ın resimlerindeki bu yeşil ağaçlar, yoğun doku, manzaraya bakış açısı Boğaz ve köy manzaralarında (Görsel 80, 81, 82) görülebileceği gibi Sami Lim'in bazı resimlerinde de (Görsel 28, 26, 35) bu özelliklere rastlanmaktadır. Hikmet Onat'ın *Fıstık Ağaçları* (Görsel 70) resmi ile Sami Lim'in *Çamlıca'dan İstanbul* (Görsel 28) resmi, kompozisyon düzenlemesi, ağaçların konumları, meyilli zemin ve görünüm olarak birbirine benzemektedir. Onat'ın *Küçüksu Çeşmesi* (Görsel 81) resmi ile Lim'in *İstanbul* resmi (Görsel 33) arasındaki benzerlikler ise resmedilen manzaranın açısı, renk ve perspektif kullanımı şeklindedir. Ayrıca Onat'ın *Hisar Tepelerinden Boğaz* (Görsel 82) resmi ile Lim'in *Şehri İstanbul* (Görsel 42) resmi arasında da ağaçların resmedilişi, denizin ve yapıların konumlandırılışı, kompozisyonun aynı perspektiften verilişi açısından benzerlikler görülmektedir.



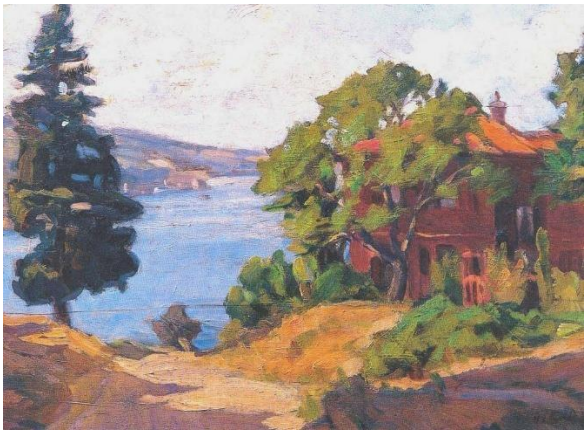


Görsel 80: Hikmet Onat, *Fıstık Ağaçları,* 1959, tuval üzerine yağlı boya, 66 x 84 cm., Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi

Kaynak: Fotoğraf: M. Çaylak, 19.08.2025

Görsel 81: Hikmet Onat**,** *Küçüksu Çeşmesi,* 1960, tuval üzerine yağlı boya, 53 x 72 cm., Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi

Kaynak: Fotoğraf: M. Çaylak, 19.08.2025



Görsel 82: Hikmet Onat, *Hisar Tepelerinden Boğaz,* 1944, tuval üzerine yağlı boya, 33 x 47 cm., Özel Koleksiyon

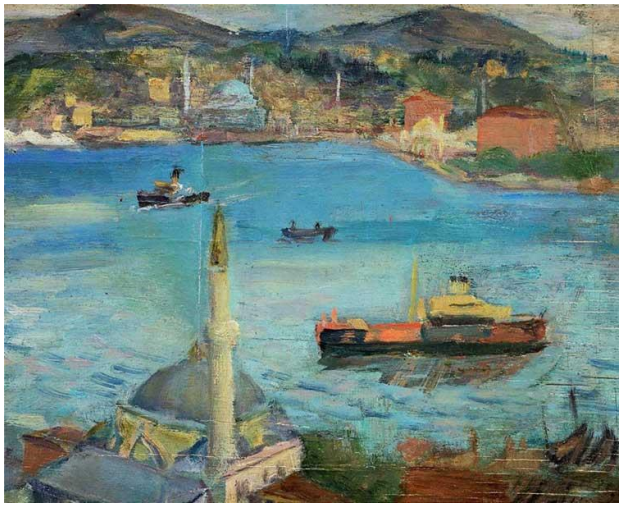
Kaynak: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-o/onat-hikmet/hikmet-onat-hisar-tepelerinden-bogaz-8964/ (Erişim: 15.07.2025)

Sami Lim'in akademide diğer hocası 1882 Çal doğumlu İbrahim Çallı'dır (1882-1960). İbrahim Çallı da Hikmet Onat gibi Paris'te sanat eğitimi alıp 1914 yılında yurda dönen Türk empresyonist ressamlardan biridir. Dağlı'nın belirttiği gibi, Çallı "bir savaş döneminde dahi adını duyurmayı başaran" ressamlardandır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte çağdaşlaşma sürecine aktif biçimde katılmış; Atatürk'ün portresini de onun isteği üzerine resmetmiştir (Dağlı, 2021, s. 489). Doğuştan gelen güçlü bir sanat yeteneğine sahip olduğu ve "*düşündüklerini açıkça söyleyen"* bir karakter olarak tanımlandığı belirtilmektedir (Dağlı, 2021, s. 493). Çallı hem kişiliği hem sanatsal enerjisiyle 1914 Kuşağı'nın yönünü belirleyen önemli bir figür hâline gelmiştir. İbrahim Çallı'nın sanat anlayışı, izlenimcilik ile akademik disiplinin birleştiği özgün bir çizgide şekillenmektedir (Dağlı, 2021, s. 493). Çallı, empresyonist ışık ve renk duyarlılığını benimserken, çizgi, desen ve konu düzenini asla geri plana atmaz; onun özellikle renge hâkimiyeti dikkat çekicidir. Dağlı, onun bir "*kolorist*" olduğunu; renk sıcaklıkları, ışığın dağılımı ve yoğun boya dokusuyla resimlerinde güçlü bir atmosfer yarattığını vurgulamaktadır (2021, s. 493). Türk resim tarihinde ise hem üslubu hem de geniş kitlelerde yarattığı etkiyle ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Eşref Üren'in ifadesiyle, "*Türk resminde onun kadar halka mal olmuş bir ressam"* görülmemiştir (akt. Dağlı, 2021, s. 493).

Sami Lim ve hocası İbrahim Çallı, soyut sanata mesafeli durarak figüratif anlatımı tercih etmiştir. İbrahim Çallı'nın natürmortları, manzaraları ve portreleri bireysel yorum içermektedir. İbrahim Çallı'nın empresyonist etkiler taşıyan dış mekân sahneleri ve

portreleri doğrudan gözleme dayanmaktadır. Özellikle İstanbul manzaralarında mekânın atmosferi izlenimsel fırça darbeleriyle aktarılmıştır. Sami Lim'in çalışmalarında da kentsel gözlem ve çevresel farkındalık ön plandadır. Onun yapıtları, kent estetiğinin değişimine tanıklık eden görsel hafıza belgeleri gibidir.

İbrahim Çallı'nın ve Sami Lim'in peyzajlarında mekân, atmosfer ve ışık ilişkisiyle öne çıkarken, Her iki sanatçı da mekânı bir anlatım zemini olarak kullanmıştır. İbrahim Çallı'nın sanatı, bireysel ifadeden çok akademik kurallar içinde şekillenen, estetik hazza yönelik bir yapıdadır. Sami Lim'in sanatında da akademik kurallar, vazgeçilmez kaideler mevcuttur. Resim yalnızca görsel değil, aynı zamanda duygu dünyasını aktaran bir alan olarak değerlendirilir. İbrahim Çallı klasik yağlı boya ve tuval tekniklerine bağlı kalmıştır. Empresyonist etkili fırça kullanımı ve canlı renklerle çalışan sanatçı, özellikle renk titreşimlerini önemsemiştir. Sami Lim de benzer çalışmıştır. İbrahim Çallı'nın resminde ışık, empresyonist bir etkileşimle doğrudan nesneye yansımaktadır. Özellikle açık tonlar ve parlak alanlar ile ışığın dağılımı ön plandadır. Sami Lim'in yapıtlarında ise ışık daha çok atmosfer yaratma işlevi görmekte; kimi zaman puslu, kimi zaman karanlık tonlarla geçmişin izlerini çağrıştırmaktadır. İbrahim Çallı'nın eserleri bireysel portrelerden iç mekânlara kadar uzanan geniş bir yelpazede öne çıkarırken; Sami Lim'in yapıtları böyle bir çeşitlilik sunmaz. Lim, daha çok manzara resmi yaptığı gibi Çallı kadar figüratif de çalışmaz. Ama Çallı'nın Empresyonist üsluptaki manzaraları ve natürmortları ile Sami Lim'in bu tarzdaki bazı resimleri arasında benzerlikler görmek mümkündür. Konuyu ele alışları, bakış açıları, fırça vuruşları birbirine benzemektedir. Örneğin Çallı'nın *İstanbul* (Görsel 83) resmi ile Lim'in *İstanbul* (Görsel 16) resmi arasında renk kullanımı, farklı perspektif üzerinden İstanbul manzaralarının benzer biçimde ele alınışı dikkat çekmektedir. Çallı'nın *Büyükada* (Görsel 84) resmi ile Lim'in *Heybeliada* (Görsel 6) resmi ise perspektif açısından ve renk kullanımı ile derinlik hissini vermesi yönünden benzerlik göstermektedir. Çallı'nın *Ayçiçekleri* (Görsel 85) ile Lim'in *Natürmort* (Görsel 56) resimleri de teknik ve üslup olarak birbirine benzemektedir. Her iki eserde de çiçekler ön plandadır ve fonda kullanılan detaylar, derinlik katma amacı taşımaktadır. Renklerin uyumu da dikkat çekicidir.





Görsel 83: İbrahim Çallı, *İstanbul,* tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon
Kaynak: https://dergi.salom.com.tr/haber-1816-Ilkbaharin_fisiltisi_eski_Istanbul_sayfiyelerinde_bir_gezinti.html (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 84: İbrahim Çallı, *Büyükada,* kontrplak üzerine yağlı boya, 60 x 80 cm., Arkas Koleksiyonu

Kaynak: https://arkassanatmerkezi.com/portfolio/tradition-et-modernite/ (Erişim: 15.07.2025)



Görsel 85: İbrahim Çallı, *Ayçiçekleri,* tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Kaynak: https://sanatormani.com/2020/12/28/ibrahim-calli-kimdir-eserleri/#google_vignette (Erişim: 15.07.2025)

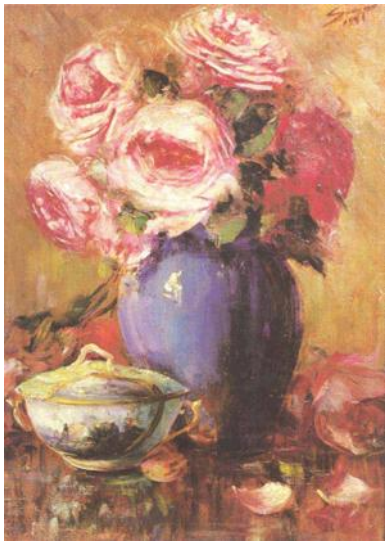
Türk empresyonist ressamlardan bir diğeri olan Sami Yetik, 1876'da İstanbul'da doğmuş ve küçük yaşta askerî okullarda aldığı resim eğitimiyle sanata yönelmiştir. Giray'ın belirttiğine göre Yetik, *"öğrencilik yıllarında resme olan ilgisiyle dikkat çekmiş ve Harbiye'de aldığı temel sanatsal disiplin, onun mesleki yaşamında belirleyici olmuştur"* (Giray, 2020, s. 212). Yüzyılın başında Paris'e gönderilmiş; dönemin akademik atölyelerinde desen, anatomi ve figür çalışmaları yaparak klasik bir eğitim almıştır. Paris dönüşünde hem askerlik görevini sürdürmüş hem de resim çalışmalarına

yoğunlaşmıştır. Sami Yetik, Türk resminde hem asker ressam geleneğini temsil eden hem de akademik natüralizmi sürdüren bir sanatçı olarak değerlendirilmektedir. Giray, Yetik'in "*ışık ve hacim kurma konusunda klasik temelleri koruyan, ancak yer yer izlenimci renk etkileri deneyen*" bir üsluba sahip olduğunu ifade etmektedir (Giray, 2020, s. 213). Sanatçının güçlü desen bilgisi, figürlerdeki anatomik doğruluk ve kompozisyon düzeni eserlerinin belirgin özelliklerindendir. Yetik'in manzaralarına sakin, gözleme dayalı ve ölçülü bir atmosfer hâkimdir. Yetik, İstanbul ve Anadolu manzaralarını resmederken doğanın kendi ritmine sadık kalan, aşırı idealizasyondan kaçınan bir yaklaşım benimsemiştir (Giray, 2020, s. 214).

Sami Lim de adaşı Sami Yetik (1878-1945) gibi resimlerini doğrudan gözleme dayalı bir gerçeklik anlayışıyla inşa etmiştir. Sami Yetik'in savaş sahneleri, köy yaşantısı ve geleneksel Türk figürleri gerçekçi betimlemelere dayanırken; Sami Lim de kentsel manzaraları ve yapıları resmetmiştir. Çallı gibi geniş bir yelpazede çalışmış, figüratif kompozisyonlar yapmıştır. Bu yönden yine Sami Lim ile farklılık göstermektedir. Ama Lim ve Yetik'in empresyonist üsluptaki bazı resimleri birbirini hatırlatmaktadır. Sami Yetik'in *Köyde Yürüyüş* (Görsel 86) resmi ile Sami Lim'in *Peyzaj* (Görsel 43) resmi, figürlerin lekesel çalışılması, resim içindeki yerleri, resmin genel kompozisyon düzeni, manzaranın perspektifi açısından birbirine benzemektedir. Yetik'in *Vazoda Güller* (Görsel 87) resmi ile Lim'in *Natürmort* (Görsel 55) resmi ise üslup bakımından benzerlik göstermektedir. Her iki resimde de vazo ve çiçekler ön plandadır. Vazodan taşan çiçekler, dikkat çekici renklerde olup, fondan ayrı renklerle tasvir edilmiştir.

Sami Yetik, klasik yağlı boya tekniklerine bağlı kalarak, özellikle tuval üzerine çalışmış ve klasik resim eğitimi doğrultusunda tekniğini sürdürmüştür. Fırça kullanımı kontrollü, yüzey düzenlemesi akademik normlara uygundur. Sami Lim ise çeşitli tekniklerde (tuval, ahşap, vb) çalışmış ve üslup olarak hem serbest fırça hem de katmanlı boya uygulamalarıyla deneysel bir tavır benimsemiştir. Sami Yetik'in sanatında amaç, ulusal kimliğin ve halk yaşamının belgelenmesi ve estetik olarak aktarılmasıdır. Didaktik bir yön var denebilir. Bu durum, Cumhuriyet'in ilk dönem kültür politikalarıyla da örtüşmektedir.





Görsel 86: Sami Yetik, *Köyde Yürüyüş,* tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-y/yetik-sami/sami-yetik-koyde-yuruyus-6488/ (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 87: Sami Yetik, *Vazoda Güller,* tuval üzerine yağlı boya, 53 x 37 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-y/yetik-sami/sami-yetik-vazoda-guller-9035/ (Erişim: 15.07.2025)

Kalmuk Türkleri'nden olup 1896 Harkof doğumlu olan Naci Kalmukoğlu'nun (1896-1956) manzara ve natürmortları olmakla birlikte "*portre ressamı*" kimliğiyle ön plana çıktığı anlaşılmakta; sanatçının portreleri kadının iç dünyasını bir kimlik arayışı bağlamında resmeden, psikolojik özellikleri ön plana çıkaran bir yaklaşım olarak oluşmutur. Kalmukoğlu'nun portreleri yalnızca fiziksel görünüşü yansıtmakla kalmamış; bireyin ruhsal durumunu, toplumsal aidiyetini ve kültürel konumunu da görünür kılmıştır. Araştırmacılar, onun figürü idealize etmek yerine, toplumsal kimlik ile bireysel psikoloji arasındaki geçiş alanını temsil eden bir ifade dili kurduğunu vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, sanatçının klasik portre ressamlığından ayrılan yönünü belirginleştirir; çünkü Kalmukoğlu için figür estetik bir görüntüden ziyade ruhsal bir varlığın dışa vurumudur.

Sami Lim ile Naci Kalmukoğlu, resim üslubu bakımından ortak noktalara sahip olsalar da figürü ele alış biçimleri, tematik yönelimleri ve ruhsal derinliği yansıtışları açısından farklılık göstermektedir. Her iki sanatçı da figürü farklı biçimlerde ele almıştır. Sami Lim'in figürlerinde anlık durumlar, figürün hareketlerine dayalı gözlem ön plandayken, Kalmukoğlu'nda odak bireyin içsel çatışmaları, duygusal yoğunluk üzerinedir. Sami Lim ve Naci Kalmukoğlu gözleme dayalı, ölçülü bir anlatım benimsemiş; renk ve ışığı doğal bir akış içerisinde işlemiştir. Bu gözlemler sonucu renk

ve ışık kullanımı, figürleri gerçekçi ve ölçülü biçimde yansıtma ortak noktaları olmuştur. Kalmukoğlu'nun *Ressam Jale Yasan Portresi* (Görsel 88) ile Lim'in *Kızının Portresi* (Görsel 60) birbirlerine; renk kullanımı, figürlerin 3/4 cepheden çizimi, portrelerdeki ifadesiz tasvir yönünden benzemektedir. Kalmukoğlu'nun *İstişare* çizimi (Görsel 89) ile Lim'in *Fesliler* çizimi (Görsel 68) de, gözleme dayalı anlık görünümlerdir. Bu karakalem çizimlerde erkek figürler ön ve arkadan resmedilmiş olup perspektifleri aynıdır.





Görsel 88: Naci Kalmukoğlu*, Ressam Jale Yasan Portresi,* kâğıt üzerine pastel boya, 50 x 40 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.nisartgallery.com/en/product/2524912/naci-kalmukoglu-ressam-jale-yasan-portresi-kagit-uzerine-pastel-boya-50-x-40 (Erişim: 17.01.2025)

Görsel 89: Naci Kalmukoğlu, *İstişare*, duralit üzerine karakalem, 30 x 33 cm., Özel Koleksiyon

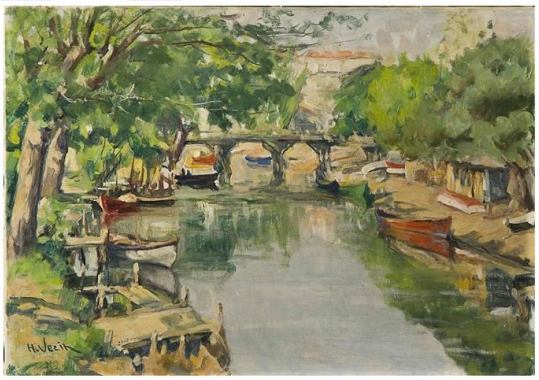
Kaynak: https://www.artiummodern.com/urun/5977535/naci-kalmukoglu-1896-1956-istisare-imzasiz-duralit-uzerine-karakalem-30-x (Erişim: 17.01.2025)

Mısır Mollası Kazasker Bereketzade Cemal Bey ile Rodoslu İsmet Hanım'ın oğlu olan Hasan Vecih Bereketoğlu (1895-1971), 1916-1920 yılları arasında resim eğitimi almış; ilk sergisini 1922 yılında Rodos'ta açmıştır. Bereketoğlu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin devamı niteliğindeki Türk Ressamlar Cemiyeti'nde ve daha sonra Güzel Sanatlar Birliği'nde etkin görevler üstlenmiş; Ankara ve İstanbul'da düzenlenen çeşitli sergilere katılmıştır. *Dergâh*, *Yeni Mecmua*, *Hayat* ve *La Turquie Kemaliste* gibi süreli yayınlarda makale ve eleştiriler kaleme almış; Sami Yetik'in *Ressamlarımız* adlı eserinin hazırlanmasına katkıda bulunmuştur.

1943 yılında Ankara'ya yerleşen Bereketoğlu, yedi yıl boyunca Cumhurbaşkanlığı Daire Müdürlüğü görevini yürütmüştür. Ayrıca uzun yıllar Devlet

Resim ve Heykel Sergileri'nde jüri üyeliği yaparak Türkiye'de sanat ortamının şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Sanatçı pek çok kez Kurbağalıdere'yi resmetmiş, bu sebeple kendisine "Kurbağalıdere Ressamı" denilmiştir. Lim'in de resimlerinde Kurbağalıdere'ye sıkça yer vermiş olması, Bereketoğlu ile ortak konu ya da manzaraya yöneldiklerinin kanıtıdır. Ton, açı, figürsüz çalışma stilleri bakımından, Lim'in resimleri Bereketoğlu'nun resimleri ile benzerlik göstermektedir. Aynı mekanlara yöneldikleri de anlaşılmaktadır. Örneğin Bereketoğlu'nun *Kurbağalıdere* resimlerinin ikisi (Görsel 90, 91) ile Lim'in *Kurbağalıdere* resimleri (Görsel 23, 41) aynı perspektiften çizilmiştir. Ağaçların ve köprünün konumu, kıyılardaki kayıkların görünümleri birbirine benzemektedir. Hatta Kurbağalıdere'yi gösteren eski bir kartpostal (Görsel 92), iki ressamın resimlerini desteklemekte ve bu dönemde burayı resmeden birçok ressam gibi manzara karşısında çalıştığını ortaya koymaktadır.



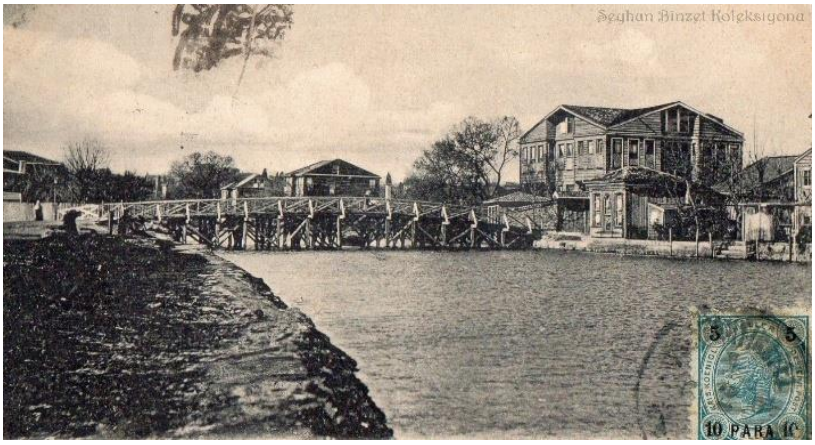


Görsel 90: Hasan Vecih Bereketoğlu, "*Kurbağalıdere*", tuval üzerine yağlı boya, 55 x 81 cm., Sakıp Sabancı Müzesi

Kaynak: https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/827 (Erişim: 08.02.2026)

Görsel 91: Hasan Vecih Bereketoğlu, "*Kurbağalıdere*", tuval üzerine yağlı boya, 46 x 65 cm., Özel Koleksiyon

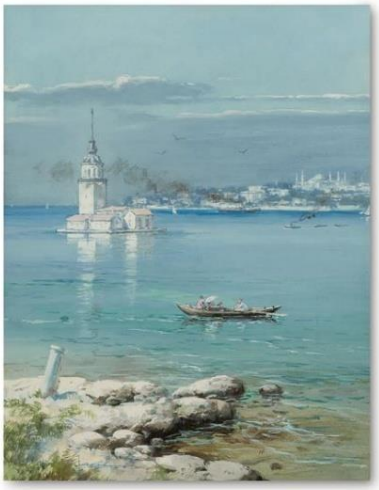
Kaynak: https://www.artnet.com/artists/hasan-vecih-bereketoglu/kurba%C4%9Fal%C4%B1dere-EoQw8uyLPtG51HaGeVOlKw2 (Erişim: 08.02.2026)



Görsel 92: Kartpostal: *Kurbağalıdere*, 1904, Seyhun Binzet Koleksiyonu

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1904_Seyhun_Binzet_Koleksiyonu_Kurba%C4%9Fal%C4%B1dere.jpg (Erişim: 01.02.2026)

Hoca Ali Rıza (1858-1930), Türk resim sanatında özellikle peyzaj geleneğinin oluşumunda öncü kabul edilen asker ressamlardan biridir. Mekteb-i Harbiye kökenli sanatçı, resim eğitimini Osman Nuri Paşa (1832-1900) ve Süleyman Seyyid'den (1842-1913) almış; doğadan eskiz yapma pratiğini Türk resmine erken dönemde kazandırmıştır. Uzun yıllar resim öğretmenliği yapması nedeniyle "Hoca" lakabıyla tanınan Ali Rıza, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucuları arasında yer almıştır. Günümüzde adına açılmış pek çok sergi bulunmaktadır. Eserlerinde İstanbul'un gündelik yaşamını ve peyzajlarını, ışık etkisini öne çıkaran şeffaf ve sıcak renklerle, gerçekçi ve samimi bir üslupla ele almıştır. Bu yönüyle, geç Osmanlı döneminde İstanbul peyzaj resminin karakteristik temsilcilerinden biri olarak değerlendirilir. Sami Lim'in Hoca Ali Rıza ile benzer çalışmaları vardır. İstanbul peyzaj resimleri, Üsküdar resimleri, çalıştığı manzara açıları, Hoca Ali Rıza ile benzerlik göstermektedir. Örneğin Hoca Ali Rıza'nın *Salacak, Kızkulesi* (Görsel 93) ile Lim'in *Kızkulesi* (Görsel 46) resimleri, Kızkulesi'nin ele alındığı açılar, taş çizimleri, arka planın boşluğu, Kızkulesi'nin öne çıkarılışı ile benzerlik göstermektedir. Hoca Ali Rıza'nın *Sokak* (Görsel 83) resmi ile Lim'in *İsimsiz* (Görsel 31) resmi ise sokağın resmedilişinde evlerin ve ağaçların konumlandırılması, perspektifi, genel kompozisyon düzeni ve renk kullanımı açısından benzerlik göstermektedir. Farklı teknikleri ile (yağlı boya ve sulu boya) neredeyse aynı sokak resmedilmiş izlenimi oluşturmaktadır.





Görsel 93: Hoca Ali Rıza*, "Salacak, Kızkulesi",* 1919, kâğıt üzerine sulu boya, 30 x 25 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: https://www.alifart.com/hoca-al-riza-1858-1930-276032/ (Erişim: 08.02.2026)

Görsel 94: Hoca Ali Rıza, "*Sokak",* 1927, karton üzerine sulu boya, 47 x 32.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi

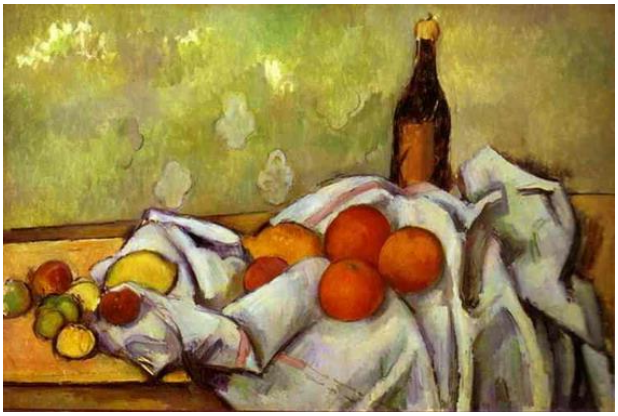
Kaynak: https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/854/rec/9 (Erişim: 08.02.2026)

Paul Cézanne (1839–1906) 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı arasındaki geçiş döneminde modern sanatın temellerini atan en etkili ressamlardan biridir. Doğayı yapısal bir çözümleme alanı olarak ele alan sanatçı, nesneleri temel geometrik biçimler üzerinden kavramış; bu yaklaşım modern resmin biçimsel düşüncesine yön vermiştir. Sami Lim'in Paul Cézanne ile karşılaştırılmasının en belirgin nedeni; Lim'in röportajında Cézanne'ın sanatına yaptığı vurgudur. Fransızların İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanata verdikleri önemi Cézanne'ın natürmort sanatı üzerinden takdir etmiştir (EK-4). Cézanne Resim yüzeyini yalnızca anlatı aracı değil, sanatın bizzat konusu hâline getirmesi, onun en önemli katkılarından biri olarak değerlendirilmektedir.

Bu yaklaşım, soyutlamaya giden yolun önünü açmış ve daha sonra Kübist sanatçıların benimsediği temel ilkeleri oluşturmuştur. Nitekim Cézanne'ın natüralist gelenekten uzaklaşarak doğayı yapısal ve soyutlayıcı bir kavrayışla ele almaya yöneldiği; bu yönelimin onu modern sanatın öncü figürlerinden biri haline getirdiği vurgulanmaktadır (Mutlu ve Dede, 2022, s. 1334). Cézanne, Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque (1882-1963)'ın daha sonra geliştireceği Kübizm için önemli bir çıkış noktası oluşturmuştur. Işık ve renk anlayışı bakımından geleneksel empresyonist

yaklaşımdan ayrılan sanatçı, ışığı doğrudan betimlemek yerine renk tonları arasındaki ilişkiler üzerinden kurgulamıştır. Cézanne'ın resimlerinde aydınlık ve karanlık karşıtlığı, keskin ışık–gölge ayrımları yerine ton geçişleriyle yapılandırılmıştır. Bu yaklaşım, yüzey bütünlüğünü güçlendirmiş ve nesnelerin hacimsel etkisini artırmıştır. Cézanne'ın sanata katkıları, modern sanatın yönelimlerini belirleyen bir dönüşüm yaratmıştır. Sainte-Victoire peyzajlarında geliştirdiği çoklu perspektif ve geometrik kütle anlayışı, onun modern resmin kurucularından biri olarak kabul edilmesini sağlamıştır (Ülger, 2022, s. 60-62).

Bu çerçevede Sami Lim'in resminde de doğaya gözlemsel ancak yapısal bir yaklaşım dikkat çekmektedir. Özellikle arka plan ile ön plan arasındaki yüzey geçişleri ve renk tonları üzerinden kurulan mekânsal etki, Cézanne'ın modernist anlayışıyla belirli paralellikler göstermektedir. Lim'in *Natürmort* (Görsel 52) resmiyle Cézanne'ın *Şişe ve Meyveler* (Görsel 95) resmi karşılaştırıldığında masa üzerinde resmedilen meyveler, derinlik hissini verme amaçlı örtünün kıvrımlı gösterilişi ve genel olarak resmedilişi yönünden benzerlik göstermektedir. Lim'in *Kurbağalıdere* (Görsel 23) resmi ile Cézanne'ın *Maincy Köprüsü* (Görsel 96) resmi de renk kullanımı, resim tekniği, konu seçimi bakımından birbirini hatırlatmaktadır. Köprü ve ağaçları içeren manzara kompozisyonları aracılığı ile mekânsal derinlik kurgulanmıştır. Yüzeyde ise lekesel anlatımı öne çıkaran bir resim dili benimsenmiştir. Cezanne'ın *Sainte-Victoire Dağı* dizisinde doğa, görsel bir manzara değil, çözümlemeye açık yapısal bir varlıktır. Aynı şekilde Sami Lim'in özellikle İstanbul ve Anadolu kentlerini ele aldığı çalışmalarında, peyzaj yalnızca doğayı betimleyen bir tema değil, yapısal çözümleme yapılan bir form alanı olarak var olmaktadır. Dolayısıyla Lim'in *Manzara* (Görsel 9) resmi ile Cézanne'ın *Bellevue'den Mont Sainte-Victoire Görünümü* (Görsel 97) resmi, kompozisyon düzeni ve renk kullanımının benzerliği ile öne çıkmaktadır. Farklı yerler, aynı perspektif ve bakış açısı ile resmedilmiştir.



Görsel 95: Paul Cézanne, *Şişe ve Meyveler*, 1890, tuval üzerine yağlı boya, 48.2 x 72.2 cm., Barnes Vakfı, Pensilvanya

Kaynak: https://www.pivada.com/paul-cezanne-sise-ve-meyveler-1890-dolaylari (Erişim: 15.07.2025)



Görsel 96: Paul Cézanne, *Maincy Köprüsü*, 1879, tuval üzerine yağlı boya, 58.4 x 72.4 cm., Musee d'Orsay

Kaynak: https://www.paulcezanne.org/the-bridge-at-maincy.jsp (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 97: Paul Cézanne, *Bellevue'den Mont Sainte-Victoire Görünümü*, 1885-1887, tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm., Barnes Vakfı, Pensilvanya

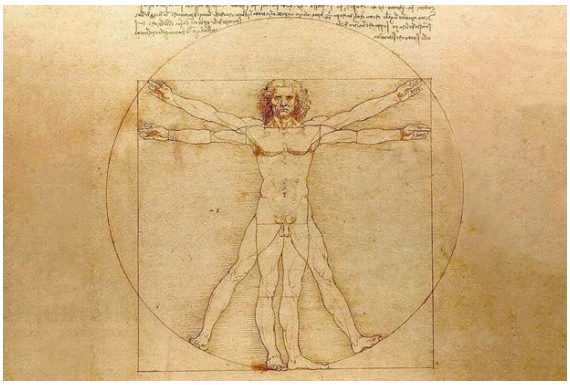
Kaynak: https://www.paulcezanne.org/mont-sainte-victoire-seen-from-bellevue.jsp (Erişim: 15.07.2025)

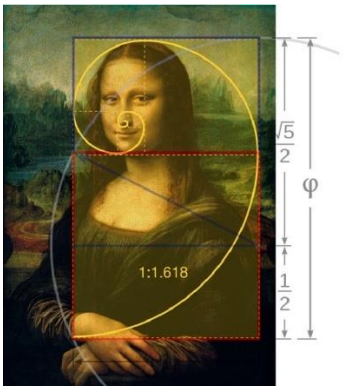
Sanat tarihi boyunca kompozisyonun düzenini ve estetik ölçüleri belirlemek amacıyla kullanılan matematiksel ilkelerden biri olan Altın Oran hem Batı hem de modern Türk sanatında farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. İtalyan Rönesans sanatçılarından Leonardo da Vinci (1452-1519), bu oranın estetik olarak sistemleştirilmesinde öncü bir rol üstlenmiştir. Çağdaş Türk ressamlarından Sami Lim ise Altın Oran'ın etkilerini dolaylı olarak eserlerine uygulamıştır.

Leonardo da Vinci'nin eserlerinde Altın Oran, yalnızca estetik amaçlarla değil, aynı zamanda doğanın matematiksel düzenini yansıtan bir ilke olarak yer almaktadır.

Leonardo da Vinci'nin "*Vitruvius Adamı*", "*Mona Lisa"* (Görsel 98, 99) ve *"Son Akşam Yemeği*" gibi eserlerinde, figürlerin oranları ve kompozisyon düzeni bu matematiksel ilkeye göre oluşturulmuştur. Leonardo da Vinci, Altın Oran'ı yalnızca dış biçim olarak değil, aynı zamanda ruhsal ve evrensel uyumun bir temsili olarak görmüştür.

Sami Lim'in eserlerinde Altın Oran, doğrudan bir matematiksel sistem olmasından ziyade doğal görsel denge ve oran duygusuyla ortaya çıkmıştır. Sanatçının özellikle figür düzenlemelerinde, merkezi yerleştirme, alanın yatay-dikey dengesi ve esere bakan izleyici ile kurduğu ilişki önemlidir. Bu özellikler, Lim'in sezgisel olarak Altın Oran'a yakın oranlar kullanmasını sağlamıştır. Leonardo da Vinci'de olduğu gibi geometrik hesaplamalara dayanmaksızın gözlemlediği doğanın dengesini yansıtma isteğinden ve kendi kişisel kompozisyon sezgisinden kaynaklanmaktadır. Her iki sanatçının da eserlerinde Altın Oran'ın izleri vardır ancak birinde bilinçli kurgu, diğerinde estetik sezgi ön plandadır. Dolayısıyla Sami Lim'in eserlerinde göz kararına yakın bir hesaplama ile Altın Oran kullanımı görülmektedir. Bu da Lim'in gözlemciliğinin, sezgilerinin ve yeteneğinin göstergesidir. Sami Lim'in çalışmalarında doğrudan Altın Oran çizgileri gözlemlenmez ama portrelerinde yüz oranlarının dengeli kurulması, bakışların yüzeyde belirli bir eksen üzerinde toplanması ve figürün arka planla ilişkisindeki derinlik kurgusu, Altın Oran'ın etkilerinin sezgisel biçimde içselleştirildiğini göstermektedir. Lim'in *Ayakta Nü Erkek Figür* (Görsel 65) çalışması ile Leonardo da Vinci'nin Vitrivius Adamı çizimi (Görsel 99), figürlerin hareketleri üzerinden Altın Oran değerlendirmesi benzerlik göstermektedir. Her iki çizimde de figürlerin hareketi temel olarak alınmıştır. Lim'in *Portre* (Görsel 61) resmiyle Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* (Görsel 100) resmi, portre çalışmalarında Altın Oran kullanımı ve figürlerin odağının yüzde oluşu bakımından incelendiğinde benzerlik göstermektedir. Ters açı ile verilmiş iki Altın Oran örneği görülmektedir. Odak yüzde, figürler izleyici ile göz temasındadır. Figürlerin ele alınışı doğrudan bakış ve perspektif yönünden benzerlik göstermektedir.





Görsel 98: Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı,* 1490, kâğıt üzerine karışık teknik, 34.4 x 24.4 cm., Gallerie dell'Accademia, Venedik

Kaynak: https://www.tablohane.com/blog/leonardo-da-vinci-vitruvius-adami-tablosu-1174 (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 99: Leonardo da Vinci*, Mona Lisa*, 1503-1519, tuval üzerine yağlı boya, 77 x 53 cm., Louvre Müzesi

Kaynak: https://edanurdemiryozgat.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/05/mona-lisa-altin-oran.jpg (Erişim: 15.07.2025)

SONUÇ

Sami Lim, Cumhuriyet döneminin modernleşme hamleleriyle sanatsal dönüşümünün iç içe geçtiği bir tarihsel süreçte yetişmiş, hayatının büyük bölümünü resme, estetik düşünmeye ve sanatı bir yaşam ilkesi hâline getirmeye adamış önemli ressamlardandır. Bu çalışma, onun yaşam öyküsünü, sanatsal gelişimini, üslup özelliklerini, sanat felsefesini ve Türk resim sanatındaki yerini tarihsel bağlamı içinde ele alarak değerlendirmiştir. Elde edilen bulgular, Sami Lim'in yalnızca döneminin ressamlarından biri olarak değil, sanatı ile özel yaşamı arasında bütünlük kurabilmiş, düşünsel açıdan tutarlı ve estetik duyarlılığı yüksek bir Cumhuriyet sanatçısı olarak da incelenerek değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Sami Lim'in sanata yaklaşımı, Erken Cumhuriyet döneminde yetişen birçok sanatçıyla ortak bir etik zemini paylaşmakla birlikte, düşünsel derinliği ve tutarlılığı açısından ayrışmaktadır. Sami Yetik, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı gibi sanatçılar, akademik disiplin ile empresyonist duyarlılığı birleştirerek Türk resminde önemli bir dönüşüm yaratmışlardır. Lim ise bu kuşağın açtığı yolu sürdürmekle yetinmemiş; sanatı yalnızca teknik bir üretim alanı olarak değil, zihinsel ve ahlâkî bir sorumluluk alanı olarak ele almıştır. Bu yönüyle Lim, estetik üretimi geçici beğenilerden ve piyasa yönelimlerinden bağımsız düşünmüş; sanatsal değerin ancak bilgi, disiplin ve süreklilikle mümkün olabileceğini savunmuştur.

Sami Lim'in sanatında öne çıkan en belirgin nitelik, sanatı bir var oluş biçimi, zihinsel ve duygusal bir disiplin alanı olarak görmesidir. Ona göre resim, yalnızca estetik bir üretim değil, insanın iç dünyasında düzeni, yargıyı, duyguyu ve düşünceyi olgunlaştıran bir araçtır. Resim yapmak, onun için bir ifade biçiminin ötesinde hem kendini hem de dünyayı tanımanın bir yoludur. Bu nedenle Lim, sanatı "yaşanan", "hissedilen" ve "özenle inşa edilen" bir alan olarak değerlendirmiştir (EK-4).

Lim'in eserleri incelendiğinde, teknik ustalığı ile kişisel duyarlılığı arasındaki dengenin son derece bilinçli bir şekilde kurulduğu anlaşılmaktadır. Çalışmalarında rastlantısallık değil, tam tersine ölçü, oran, ışık, derinlik ve geometrik uyum gibi temel ilkelere bağlılık görülmektedir. Bu durum Lim'in resim sanatında yerleşik olan geleneksel birikimi iyi kavradığını; aynı zamanda modern sanatın getirdiği yeni ifade olanaklarını özümseyerek bu birikimle bütünleştirdiğini göstermektedir. Sanatçı, eski ile

yeni arasında kurduğu bu dengede, geçmişi bütünüyle reddetmeden onu dönüştüren ve yeniden yorumlayan bir tutum benimsemiş, böylece kendi üslubunu inşa edebilmiştir.

Bu araştırmanın ortaya koyduğu temel sonuçlardan biri, Sami Lim'in eski ile yenirasında bilinçli bir sentez kurabilen sanatçılardan biri olduğudur. Lim, geleneksel resim anlayışından gelen ölçü, denge ve düzen fikrini modern dönemin ışık kullanımı ve kompozisyon ilkeleri ile birleştirerek eserlerine aktarmıştır. Lim'in bu yaklaşımı Cumhuriyet döneminde Türk resim sanatının modernleşme sürecinde ortaya çıkan; geçmişle bağını koparmadan yeniyi inşa etme anlayışını temsil etmektedir.

Sami Lim'in en çok vurguladığı kavramlardan biri olan "hendese" (geometri), sanatçının resme bakışında belirleyici bir rol oynamaktadır. Hendeseyi yalnızca çizgilerin ölçüsü olarak değil, "estetik nizamın özü" olarak değerlendirmiştir. Onun için hendese, resmin iskeletidir; hendese olmadan kompozisyonun da anlamını yitireceğini savunmuştur. Lim'in şu sözleri, bu yaklaşımın düşünsel temelini özetlemektedir: *"İnsan elinin çizgilere müdahalesi, gelişigüzel değil, riyazi kanunlara bağlı olarak ve bilerek olmalıdır."* (EK-4). Lim'in Altın Oran'ı birçok eserinde sezgisel olarak kullanması, geometriyi yalnızca teknik bir unsur değil, sanatsal etik haline getirdiğinin açık göstergesidir.

Sami Lim'in sanat anlayışının merkezinde yer alan bir başka önemli mesele, sanat eğitimi ve sanat ahlâkı kavramlarıdır. Lim, sanatta yeteneğin tek başına belirleyici olmadığını, gerçek sanat üretiminin ancak eğitim, birikim, disiplin ve bilinçli çalışma ile mümkün olacağını her fırsatta vurgulamıştır. Ona göre resim, "harika çocukların" ilhamıyla değil, ustaların rehberliğinde şekillenen bir süreçtir. Lim, genç yaşta resim yapanların gereğinden fazla övülmesini doğru bulmamış; bunun sanatın niteliğini düşürdüğünü, gerçek ustaların değerinin göz ardı edilmesine yol açtığını ifade etmiştir (EK-4). Bu yaklaşımıyla Lim, dönemin popüler eğilimlerine ve sanat ortamındaki yüzeysel beğeni ölçütlerine karşı eleştirel bir duruş sergilemektedir.

Bu bağlamda, Lim'in sanatta yetişkinlik ve tecrübe vurgusu hem kendi sanat pratiğini hem de döneminin sanat anlayışına yönelik eleştirilerini anlamak açısından önem taşımaktadır. Ona göre sanatçı, yalnızca "çizen" değil; aynı zamanda düşünen, araştıran, gözlem yapan, estetik ve teknik birikimi içselleştiren kişidir. Bu nedenle sanatın ticari kaygılarla yönlendirilmesine, kısa vadeli beğenilerin sanatın özünü belirlemesine

karşı çıkmıştır (EK-4). Lim'in bu konudaki yaklaşımı, özellikle 1950 sonrası Türk sanat ortamında ortaya çıkan soyut eğilimlere karşı eleştirel bir tavır içermektedir. Modern sanatın bazı temsilcilerinin ölçüsüz denemelerini, temelsiz soyutlama girişimlerini "tecride doğru gidiş" olarak nitelendirirken sanatsal yeniliğin, geçmişi inkâr ederek değil, geçmişin bilgisini dönüştürmesiyle mümkün olacağını savunmuştur (EK-4). Dolayısıyla eskinin birikimini yok sayarak "sıfırdan başlama" iddiasının sanatta karşılığı olmadığı görüşündedir. Lim'e göre her yeni ifade biçimi, ister istemez önceki estetik anlayışların dönüşmüş hâlidir. Bu nedenle sanatçının geçmişi reddetmesi, sanatsal temeli zayıflatan bir tutumdur. Onun şu sözü, bu görüşün özlü bir ifadesidir: *"Hakikat karşısında inkâr zayıflara has bir harekettir."* (EK-4). Böylece Lim'in klasisizme olan bağı ile modern sanatın ürettiği riskli alanlara dair bilinçli mesafesi bir kez daha anlaşılmaktadır.

Sami Lim'in 1941 yılında katıldığı Yurt Gezileri ise onun kariyeri için ayrı bir anlam taşımaktadır. Cumhuriyet'in kültürel seferberlik politikalarının bir parçası olan bu geziler, sanatçılara Anadolu'nun toplum yapısını, coğrafyasını, gündelik yaşam pratiklerini ve üretim biçimlerini yerinde gözlemleme fırsatı sunmuştur. Lim'in Kars'a gönderildiği bu gezi, onun hem sanatsal hem düşünsel dünyasını derinden etkilemiştir. Kars'ın çok katmanlı kültürel yapısı, tarihsel dokusu ve coğrafi çeşitliliği, sanatçının resimlerine yeni temalar, yeni ışık düzenlemeleri ve yeni kompozisyon olanakları sağlamıştır. Lim, Kars ve çevresinin yaylalarını, sokaklarını, köprülerini, dağlarını ve kentsel dokusunu empresyonist bir duyarlılıkla yorumlamış; gözlem gücünü ışık ve renk dengesiyle bütünleştirerek belgesel nitelikli bir görsel bellek oluşturmuştur. Bu eserlerdeki ışık, ton geçişleri, mekân anlayışı ve kompozisyon düzeni, Lim'in empresyonist eğilimlerle klasik duyarlılığı aynı potada eritme başarısını açıkça ortaya koymaktadır.

Yurt Gezileri'nin Lim'e kazandırdığı bir diğer önemli boyut, onun sanat pratiğinde yerel gerçeklik ile modern teknik arasında kurduğu bağı daha görünür hâle getirmesidir. Kars'ta gerçekleştirdiği çalışmalar, hem Anadolu'nun kültürel çeşitliliğine olan ilgisini hem de doğrudan gözleme dayalı bir natüralist yaklaşım geliştirdiğini göstermektedir. Bu yaklaşım, Cumhuriyet'in erken dönemindeki "halkçı sanat" anlayışının da bir yansımasıdır.

Sami Lim'in resimlerinde dikkat çeken özelliklerden biri de duygusal ifade ile teknik ustalık arasındaki dengedir. Lim'in eserlerinde görülen yumuşak geçişler, dingin renk kullanımı ve derinlik duygusu, yalnızca kompozisyon becerisinin değil, aynı zamanda ruhsal olgunluğunun göstergesidir. Lim'in resimleri incelendiğinde, dış dünyanın betimlenmesinin ötesinde, sanatçının iç dünyasının da yansıdığı görülmektedir. Işığa yaklaşımı, çoğu zaman sert karşıtlıklara değil, uyumlu ve sakin tonlara dayanmakta; bu da onun estetik anlayışının temelinde barışçıl, ölçülü ve dingin bir dünya görüşünün yattığına işaret etmektedir.

Lim'in resimlerinde ışığın doğal akışı, mekânın nefes alan yapısı ve figürlerin uyumlu yerleşimi, onun bütüncül sanat yaklaşımını ortaya koymaktadır. Bu bakımdan eserleri, empresyonist tekniğin yüzeysel bir taklidi değil, ışığı ruhsal yönden dönüştüren bir sanatçının bilinçli yorumudur. Bu yönüyle Lim'in resimleri hem modern hem de duygusal bir karakter taşımakta; akademik disiplinle örülmüş yapı, sezgiyle tamamlanmaktadır.

Lim'in üretim sürecine ve dönemin sanat ortamına ilişkin görüşleri, onun düşünsel derinliğini de ortaya koymaktadır. Lim, sanatın "kolaycılığa" teslim edilmesine şiddetle karşı çıkmış; herhangi bir estetik sistemden beslenmeyen, rastlantısal çizgilere dayanan ve teorik temel barındırmayan resim anlayışlarını eleştirmiştir. Ancak bu eleştirilerini kişisel bir beğeni üzerinden değil, sanatın gelişimini gözeten bir bilinç çerçevesinde yapmıştır. Ona göre sanatsal üretim, yalnızca yeni olmak veya farklı görünmek amacıyla gerçekleştirilemez; asıl olan, kalıcı estetik değer üretebilmektir. Bu nedenle, döneminde giderek yaygınlaşan bazı soyut eğilimlerin teknik ve teorik temellerinin zayıf olduğunu düşünmüştür. "Geçmişi reddetmek", "temeli yok saymak" ve "sanat adına ölçüsüz deneyler yapmak" gibi yaklaşımların geleceğe taşınamayacağını ifade etmiştir (EK-4). Lim'in bu eleştirileri, onun sanata yalnızca üretici olarak değil, aynı zamanda bir düşünür olarak da katkı sunduğunu göstermektedir. Onun sanatsal görüşü, Cumhuriyet'in erken dönem modernleşme çabalarıyla uyumlu olacak şekilde ölçü, denge, estetik bütünlük ve bilimsel doğruluk ilkeleri üzerine kuruludur.

Modern sanatın ortaya çıkışı, sanatın yalnızca biçimsel yapısını değil, sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkiyi de köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu dönüşüm sürecinde sanatın toplumla kurduğu bağ, sanatçının konumu ve sanatın anlaşılabilirliği

gibi meseleler modern sanat tartışmalarının merkezinde yer almıştır. Sami Lim, 1 Mart 1957 tarihli *Türk Düşüncesi* dergisinde yayımlanan "Modern Resim Sanatı Karşısında Halk ve Artist" başlıklı yazısında da özellikle bu konuyu ele almakta; modern resmin halk tarafından algılanma biçimini ve sanatçının bu algı karşısındaki sorumluluğunu ele alan dikkat çekici bir değerlendirme ortaya koymaktadır (Lim, 1957a, s. 16).

Sami Lim'in metninde öne çıkan temel mesele, modern sanatın halk nezdinde çoğu zaman "anlaşılmaz" olarak görülmesidir. Lim, bu durumu yalnızca estetik bir sorun olarak değil, aynı zamanda kültürel ve düşünsel bir problem olarak ele almaktadır. Ona göre halkın sanattan beklentisi genellikle tanıdık imgeler, açık anlatılar ve kolay kavranabilir biçimler üzerinedir. Modern sanat ise bu beklentileri bilinçli olarak kırmakta ve izleyiciyi farklı bir algılama biçimine davet etmektedir. Bu nedenle modern resim, alışılmış görme alışkanlıklarını zorlayan bir estetik anlayış olarak algılanmaktadır.

Lim'in yaklaşımı dikkatle incelendiğinde, sanatçının modern sanatı aslında halktan kopuk bir üretim alanı olarak görmediği anlaşılmaktadır. Aksine Lim, modern sanat ile halk arasındaki ilişkinin biçim değiştirdiğini savunmaktadır. Ona göre modern sanat, izleyiciye hazır anlamlar sunmak yerine, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönlendiren bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Bu durum, modern resmin anlaşılmasını zorlaştırmakla birlikte, onun düşünsel derinliğini de ortaya koymaktadır. Bu noktada Sami Lim'in sanatsal yaklaşımının yalnızca bireysel bir tercih değil, sanat tarihinin uzun süreli düşünsel birikimiyle ilişki kuran bilinçli bir tutum olduğu görülmektedir. Lim'in hendese, oran ve yapı vurgusu; Batı sanatında Leonardo da Vinci'den itibaren şekillenen rasyonel estetik anlayışıyla, Paul Cézanne'ın doğayı geometrik bir düzen içinde yeniden kurma çabasıyla ortak bir düşünsel zemine işaret etmektedir. Ancak Lim'i bu isimlerden ayıran temel unsur, bu rasyonel mirası Doğu'nun sezgisel ve içsel estetik anlayışıyla birlikte ele almasıdır. Bu yönüyle Lim'in sanatı, yalnızca Batılı modernizmin yerel bir yorumu değil; kültürel sürekliliği gözeten özgün bir sentez olarak değerlendirilmelidir.

Sami Lim'in metninde özellikle deformasyon kavramı üzerinde durulması, modern resmin biçimsel dilinin doğru anlaşılması açısından önemlidir. Lim'e göre deformasyon, doğayı bozmak ya da çarpıtmak amacı taşımaz; sanatçının dünyayı algılama biçiminin bir ifadesi olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda deformasyon, modern

sanatın temel anlatım araçlarından biri olarak değerlendirilmelidir (Lim, 1957a, s. 17). Sanatçı, modern resimde görülen biçim bozmaların rastlantısal olmadığını, aksine bilinçli bir estetik tercihin sonucu olduğunu vurgulamaktadır.

Sami Lim, modern resmin kompozisyon anlayışını da klasik resim geleneğiyle karşılaştırarak ele almakta; Rönesans perspektif sistemine dayalı klasik kompozisyon anlayışının yerini, modern sanatta matematiksel ve yapısal bir düzenin aldığını belirtmektedir. Bu yeni düzen, modern resimde biçimlerin ve renklerin belirli bir iç mantık doğrultusunda bir araya getirilmesini gerektirmektedir. Bu yönüyle modern resim, dış dünyayı olduğu gibi aktarmaktan çok, sanatçının zihinsel dünyasında kurduğu estetik yapıyı izleyiciye sunmaktadır (Lim, 1957a, s. 18).

20. yüzyıl sanatında soyutlama (abstraction) kavramı, yalnızca biçimsel bir dönüşümün değil, sanatın doğayı algılama biçimindeki köklü değişimin de bir göstergesi olarak ortaya çıkmıştır. Sanatın artık doğayı birebir taklit eden bir temsil alanı olmaktan çıkıp, sanatçının zihinsel ve düşünsel dünyasının bir yansımasına dönüşmesi, modern sanatın temel kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Sami Lim, 15 Kasım 1957 tarihli *Türk Düşüncesi* dergisinde yayımlanan "Resim Sanatında Tecrit (Abstraction) Kavramı" başlıklı yazısında, bu dönüşümü yalnızca Batı merkezli bir estetik hareket olarak değil, sanatın özüne dair evrensel bir problem olarak ele almaktadır (Lim, 1957b, s. 7).

Sami Lim'in metni dikkatle incelendiğinde, sanatçının soyutlamayı bir "kopuş" olarak değil, bir "derinleşme" süreci olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Ona göre abstraction, doğayı reddeden bir yaklaşımdan ziyade doğayı daha derinlikli, daha yapısal ve daha bilinçli bir biçimde kavrama çabasıdır. Lim, sanatın temelinde insan algısının bulunduğunu ve insanın doğayı olduğu gibi değil, zihinsel süzgecinden geçirerek algıladığını vurgulamaktadır. Böylece sanat eseri, doğanın bir kopyası olmaktan çıkmış; sanatçının doğa karşısındaki düşünsel konumunun bir ürünü haline gelerek modern estetik anlayışla örtüşmüştür (Lim, 1957b, s. 7). Bu noktada Lim'in sanat anlayışı, Türk resim sanatında uzun süre etkisini sürdüren akademik realizm geleneğine karşı bilinçli bir mesafe koymaktadır. Lim'e göre sanat, görüneni tekrar eden değil, görünenin ardındaki yapıyı kavrayan bir üretim alanıdır. Bu bağlamda soyutlama, sanatçının doğayı parçalara ayırarak yeniden kurması ve onu kendi estetik dili içinde yeniden yorumlamasıdır.

Sami Lim'in metninde öne çıkan bir diğer önemli kavram kompozisyondur. Lim, soyut resimdeki biçimsel düzenin rastlantısal olmadığını, aksine bilinçli bir estetik organizasyona dayandığını özellikle vurgulamaktadır. Klasik Yunan sanatından itibaren gelişen Batı resim geleneğinde kompozisyonun temel bir ilke olduğunu hatırlatarak, modern resmin bu geleneği farklı bir düzlemde sürdürdüğünü ifade etmektedir. Özellikle Cézanne ile birlikte resmin hacim, form ve geometrik yapı üzerinden yeniden inşa edilmesi, Lim'e göre soyut sanatın düşünsel zeminini hazırlayan en önemli aşamalardan biridir (Lim, 1957b, s. 8). Burada dikkat çekici olan nokta, Lim'in soyut sanatı gelenekten kopuk algılamaması, hatta sanat tarihinin doğal bir devamı olarak konumlandırmasıdır. Bu yaklaşım, onun modernizmi yüzeysel bir Batı taklidi olarak değil, evrensel bir estetik dönüşüm olarak kavradığını göstermektedir. Lim'e göre soyut resimde kullanılan geometrik formlar doğadan bağımsız değildir, doğadaki yapısal ilişkilerin sanatçı tarafından soyutlanarak yeniden kurgulanmış hâlidir. Dolayısıyla abstraction, doğanın matematiksel ve ritmik düzeninin sanatsal bir yorumu olarak okunmalıdır (Lim, 1957b, s. 8).

Sami Lim, metninde, soyut sanatın izleyici tarafından algılanma problemi üzerinde de durmaktadır. Lim, soyut sanatın "anlaşılmaz" olarak nitelendirilmesini, büyük ölçüde alışılmış figüratif anlatım kalıplarına duyulan bağımlılıkla ilişkilendirmektedir. Ona göre izleyici, resimde tanıdık imgeler aramakta; bu imgeleri bulamadığında ise eseri değersizleştirme eğilimine girmektedir. Oysa soyut sanat, izleyiciden yalnızca bakmasını değil, düşünmesini de talep eden bir sanat anlayışıdır (Lim, 1957b, s. 9).

Bu bağlamda Lim'in yaklaşımı, sanatın yalnızca estetik bir haz nesnesi değil, aynı zamanda düşünsel bir deneyim alanı olduğu fikrini güçlendirmektedir. Soyut resim, izleyiciye hazır bir anlatı sunmak yerine, izleyiciyi eserin anlamını kurmaya davet etmektedir. Bu durum, modern sanatın izleyiciyle kurduğu ilişkinin daha aktif ve sorgulayıcı bir zemine taşındığını göstermektedir.

Sami Lim'in eserlerinde doğa, büyük ölçüde doğrudan betimlenen bir konu olarak ele alınmakla beraber, bu betimleme sanatçının kişisel duyarlılığı ve iç dünyasıyla bütünleşen bir anlatım biçimi kazanmaktadır. Lim, gözleme dayalı bir yaklaşımı esas alırken, kompozisyon içindeki denge, ritim ve biçimsel ilişkiler aracılığıyla doğayı

yalnızca görünen değil, hissettirdiği atmosferle birlikte yansıtmayı amaçlamıştır. Bu yönüyle sanatçının çalışmaları, betimleyici bir resim anlayışı ile öznel yorumun bir arada ele alındığı bir yaklaşımı yansıtmaktadır.

Sonuç olarak Sami Lim'in "Resim Sanatında Tecrit (Abstraction) Kavramı" başlıklı yazısı, Türk sanat düşüncesinde soyut sanatın yalnızca biçimsel bir eğilim olarak değil, insan algısının ve sanatın doğasıyla ilişkili bir problem alanı olarak ele alındığı önemli bir metindir. Lim, abstraction kavramını Batı modernizminin yüzeysel bir yansıması olarak görmemiş, sanat tarihinin sürekliliği içinde değerlendirmiş; resmin düşünsel boyutunu ön plana çıkaran bir estetik anlayışı savunmuştur. Bu yaklaşım, Türk resim sanatının modernleşme sürecini anlamak açısından olduğu kadar, sanatın doğası üzerine yapılan kuramsal tartışmalar açısından da önem taşımaktadır. (EK-1)

Sami Lim'in sanat anlayışı, Cumhuriyet'in modernleşme sürecindeki kültürel arayışların bir yansımasıdır. Sanatçının hem Doğu'ya hem Batı'ya hâkim olması, iki kültürün estetik düşüncesi arasında köprü kurabilmesi ve bunları kendi sanat dili içinde bütünleştirebilmesi, onu döneminin ressamları arasında belli bir yere koymaktadır. Bu bağlamda Lim'in sanatı, Türk resim sanatının 20. yüzyıldaki dönüşümünü anlamak açısından da önemlidir.

Erken Cumhuriyet yıllarında akademik disiplin ve empresyonist etkiler baskınken; ilerleyen dönemlerde soyut eğilimler ortaya çıkmış, resim ortamında çeşitlilik görülmeye başlamıştır. 20. yüzyılın ilk yarısı, Türk resim sanatının kimlik arayışlarının yoğunlaştığı bir dönemdir: Batılı teknikler öğrenilirken yerel duyarlılık korunmaya çalışılmış; yeni bir ulusal estetik oluşturma çabası, kültürel reformların önemli bir parçası hâline gelmiştir. Bu bağlamda Sami Lim gibi sanatçılar hem gelenek hem de modernite arasında köprü kurarak Türk resminin gelişimine ciddi katkılar sağlamıştır. Tüm bu süreç boyunca Lim, sanatın öz disiplinini terk etmeden yenilikleri değerlendirerek tutarlı bir üretim sergilemiştir. Bu yönüyle o, yalnızca bir dönem ressamı değil; estetik tutarlılığı, teknik sadakati ve sanata bağlılığıyla örnek bir Cumhuriyet sanatçısıdır.

Sami Lim, yukarıda bahsedildiği üzere yazılar kaleme aldığı gibi bazı kitapların çevirilen nüshalarına çizimler de yapmıştır. Bunlardan ilki Andre Lhote'un *Traite du Paysage* ile *Traite de la Figure* adlı yayınlarıdır. Fransızca yazılan bu eserler, anlaşıldığı kadarıyla önce ayrı, sonra birleştirilerek basılmıştır. Adlarından da anlaşılacağı gibi, biri

manzara, diğeri figür ile ilgili incelemelerdir. Manzara ile ilgili olan kitapta, manzara tarihinden ve manzara ressamlarından bahsedildiği gibi ışık-gölge, renk, kompozisyon düzeni, çizim, yüzey bölümlenmesi konularına değinilmekte; empresyonist devrim ve kübizm de ele alınmaktadır. Ayrıca resim sanatı tarihinin tanınan ressamlarının eser örneklerine yer verildiği görülmektedir. Zübeyir Akçadurak ile Nurettin Tulunay tarafından çevrilen figür ile ilgili olan kitapta resimde zekâ, model, çizim, kompozisyon, ritm, perspektif, deformasyon, renk gibi konulara değinilmiş; yüz karşılaştırmalarına ve çeşitli resim örneklerine yer verilmiştir. Bunlardan başka çevirisi yapılan bir diğer kitap, J.G. Vibert'in *La Science de la Peinture* başlıklı eseridir. Çevirisi Nurettin Tulunay tarafından yapılmıştır. Resim Bilimi olarak çevrilebilecek bu başlıktan anlaşılacağı gibi resme daha bilimsel ve teknik açıdan yaklaşan bir kitaptır. Farklı dönemlerdeki resim gelişimine değindikten sonra ışık, renk konusuna ağırlık verilmiş; renk ilkelerine, sıcak-soğuk renklere, saydam renklerin karışımına, iki üç rengin karışımına, renk karşıtlıklarına, boya ve verniklere, tuval ve ahşap levhalara, pastel-tempera-suluboya-duvar resmi gibi resim tekniklerine, resim koruma, temizleme ve restorasyonuna kadar resimle bağlantılı çeşitli konulara yer verilmiştir. Bir diğer çeviri kitap ise Edouard Monod Herzen'in *Principes de morphologie* generale başlıklı eseridir. Çevirisi Ferdi Akkaya tarafından yapılmıştır. Umumi Morfoloji Prensipleri olarak çevrilen başlık bağlamında kitap, kristallerden canlılara kadar biçimin, temel fiziksel değişimlerin bir sonucu olarak ortaya çıktığını savunmakta; buradan estetiğe kadar uzanan yorumlara gitmektedir. Anlaşılan o ki, tüm bu kitap çevirileri taslak olarak kalmış, Türkçe basımı gerçekleşmemiştir. Sami Lim'in bu eserler için çizim yapması dikkate değerdir. Ama aynı zamanda, bunları okumadan çizim yapamayacağı düşünüldüğünde, tüm bu kitap içeriklerine hâkim olduğu ve bu bilgilerin onun resim üslubunu etkilediğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla bunlara yaptığı çizim katkısı haricinde kendi sanat anlayışını belirlemesi ve uygulaması açısından da önemlidir. Sami Lim'in çok yönlü, bilgiye ve uygulamaya açık, kendini geliştiren, çalışkan, sanatsever, okuyan-yazan-resmeden kişiliğini ortaya koymaktadır (EK-3).

Diğer taraftan Lim'in 31 yıl Devlet Demiryolları'nda desinatör olarak çalışması, onun sanatsal kimliğini besleyen unsurlardan biridir. Bu görev, teknik çizimlere hâkimiyetini artırmış; perspektif, oran ve ölçü gibi konularda olağanüstü bir ustalık kazanmasını sağlamıştır. Böylece günlük çalışma pratiği ile sanatsal yaklaşımı birbiriyle

uyumlu bir biçimde ilerlemiş, Lim'in resimlerinde görülen geometrik bütünlük, bu iş deneyiminin doğal bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Mesleki disiplinini sanatla iç içe geçirmesi, onun resimlerine hem tasarım hem de yapı olarak kesinlik kazandırmıştır.

Sami Lim, eserlerinde sadece gözleme dayalı hareket etmemiş; geometriye, dengeye, ölçüye önem vermesi nedeniyle bildiği Altın Oran'ı bir anlamda sezgisel olarak resimlerine uygulamıştır. Böylece onun resimlerinde kompozisyon düzeni, figürlerin, nesnelerin ve mekânsal katmanların birbirleriyle kurduğu ilişkiyi belirlemektedir. Bu bağlamda Lim'in resimleri, yalnızca estetik değil; aynı zamanda matematiksel kurguyu da ortaya koymaktadır. Sami Lim'in sanat anlayışının, eserlerini gözleme dayalı biçimde yapmak olduğu görülmektedir. Bu durumdan yola çıkarak; Lim'in eser verdiği tarihlerde, resmettiği yerlere göre nerede bulunduğunu anlamak mümkündür. Lim, katılmış olduğu Yurt Gezileri haricinde genellikle Ankara ve İstanbul'da eser vermiş; orada manzara resmetmiştir. Sanatçının 1945, 1951, 1955, 1956, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1967, 1968 yıllarında vermiş olduğu eserlerden, bu yıllarda İstanbul'da olduğu sonucuna varılabilmektedir. Lim, 1946, 1952, 1953, 1954 yıllarında da yine eserlerindeki tarihlendirme ve konum bilgisine dayanarak Ankara'da olduğu düşünülmektedir.

Yurt Gezileri'nde edindiği izlenimler, Lim'in resim dilini daha da olgunlaştırmıştır. Kars, Ardahan ve çevresinde gerçekleştirdiği çalışmalar hem bölgenin kültürel kimliğini yansıtması hem de empresyonist teknikle yerelliği birleştirmesi bakımından önemlidir. Aynı zamanda Yurt Gezileri'nin temel amacı olan "sanatı halka götürme" düşüncesinin başarılı birer ürünüdür. Lim'in bu gezi sırasında ürettiği resimler, bugün yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda tarihsel ve sosyolojik bir değer taşımaktadır.

Yurt Gezileri bağlamında Sami Lim'in konumu, dönemin ressamlarının genel yaklaşımıyla örtüşmekle birlikte, gözlemsel derinliği ve yapısal bilinç düzeyi açısından dikkat çekici bir farklılık göstermektedir. Anadolu'ya yönelen bu kuşak içerisinde yer alan sanatçılar, kırsal yaşamı ve yerel gerçekliği belgelemeyi amaçlamış; ancak Lim, bu belgeleyici tavrı estetik bir düzen ve geometrik denge anlayışıyla birleştirmiştir. Bu durum, onun Yurt Gezileri'ni yalnızca tematik bir üretim alanı olarak değil, sanatsal dilini olgunlaştıran bir deneyim süreci olarak değerlendirdiğini göstermektedir.

Sami Lim'in sanata bakışındaki idealizm, dönemin sanat ortamını eleştirmesinde yankı bulmuştur. O, sanatın piyasa kaygıları ve gösteriş merakıyla değersizleşmesine karşı uyarılarda bulunmuş; sanatsal üretimin sorumluluk gerektirdiğini, bilginin ve eğitimin sanatın temeli olduğunu savunmuştur. Bununla birlikte, Batı sanatının modern yönelimlerini doğru anlamadan taklit etmeye yönelen sanatçıları da eleştirmiştir. Ona göre sanat, olgunluk, birikim ve estetik farkındalık gerektiren bir disiplindir; geçmişi reddeden ya da yüzeysel şekilde yorumlayan yaklaşımların kalıcı bir değer oluşturması mümkün değildir (EK-4). Lim'in şu sözleri, bu yaklaşımın en güçlü ifadesi olmuştur:

> "*Gördüğümüz alakaya dikkat buyurun. Bundan daha acıklı ne olabilir? Güzel sanatlarımın içinde en ileride bulunanı resim olduğu halde en anlaşılamayan ve alaka görmeyen yine resimdir. Bizim için bundan daha acıklı ne tasavvur edersiniz?"* (EK-4).

Bu cümle hem Lim'in duyarlılığını hem de sanatın toplumla ilişkisine dair yaşadığı hayal kırıklığını açıkça ortaya koymaktadır. Sanatın hak ettiği değeri görememesi, Lim'i derinden üzmüş; buna rağmen resimden, estetik ilkelerden ve disiplinli çalışma prensiplerinden asla vazgeçmemiştir.

Sami Lim, yaşamını resme adadığı gibi, resim hakkında düşünmeyi de bir görev bilmiştir. Sanat felsefesine ve eğitime olan ilgisi, onun sadece uygulayıcı değil, aynı zamanda sanat üzerine düşünen bir entelektüel olduğunun göstergesidir. Altın oran kullanımı, hendese vurgusu, estetik duyguyu geliştirme konusundaki ısrarı ve öğretici tavrı, Lim'in sanata bilimsel bir titizlikle yaklaştığını kanıtlamaktadır. Bu yönüyle o, yalnızca eserleriyle değil; sanat anlayışına getirdiği teorik katkılarla da Türk resim sanatı tarihine önemli bir miras bırakmıştır. Bu çerçevede Sami Lim'in sanatı, bireysel bir üslup arayışının ötesinde, Türk resim sanatının 20. yüzyıldaki dönüşüm sürecine bilinçli bir katkı olarak değerlendirilmelidir. Öte yandan Sami Lim'in peyzaj duyarlılığının tarihsel kökenleri, Hoca Ali Rıza geleneğiyle ilişkilendirilebilir. Hoca Ali Rıza'nın doğadan eskize dayalı, ışık etkisini önceleyen peyzaj anlayışı; Lim'in İstanbul ve çevresine yönelik çalışmalarında biçimsel bir süreklilik olarak okunabilir. Ancak Lim, bu geleneği birebir tekrar etmek yerine, akademik eğitim ve modern estetik bilinçle yeniden yorumlamış; peyzajı yalnızca bir betimleme alanı değil, yapısal ve düşünsel bir kompozisyon unsuru hâline getirmiştir. Naci Kalmukoğlu, Sami Yetik, Hoca Ali Rıza, Hasan Vecih

Bereketoğlu, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı gibi sanatçılarla birlikte düşünüldüğünde Lim, akademik disiplin ile modern arayışlar arasında denge kuran; ancak bu dengeyi estetik ve düşünsel tutarlılıkla sürdüren ender isimlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Onun sanatı, ne geçmişi reddeden radikal bir kopuşu ne de geleneğe körü körüne bağlılığı temsil eder; aksine süreklilik içinde dönüşen bir estetik anlayışın ifadesidir.

Sonuç olarak, Sami Lim'in sanat hayatı; disiplin, estetik duyarlılık, bilgi, gelenek, yenilik ve gözlem kavramları etrafında şekillenmiştir. Eski ile yeniyi sentezleyen, rasyonel düşünce ile duygusal estetiği birleştiren özgün bir sanat dili yaratmıştır. Hayatı boyunca resmi yalnızca meslek olarak değil, yaşamın özü ve anlamı olarak görmüş; sanatın insana kattığı derinliği ve ruhsal olgunluğu savunmuştur.

Bu çalışma, Sami Lim'in Türk resim sanatındaki yerini hem tarihsel hem de estetik açıdan görünür kılmayı hedeflemiştir. Ulaşılan sonuçlar, sanatçının yalnızca kendi döneminde değil, günümüz sanat tarihçiliği açısından da incelenmesi gereken çok katmanlı bir figür olduğunu ortaya koymaktadır. Onun hem sanat düşüncesi hem resim tekniği hem de kültürel yaklaşımı, Türk resim sanatının modernleşme sürecine değerli katkılar sağlamış; gelecek kuşaklara aktarılması gereken kalıcı bir miras oluştururken bundan sonraki araştırmalara ilham verecek nitelikte olduğunu göstermiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar:

Ağan, H. (2024). Resim Sanatında Portrede Fon. *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar* (kitap bölümü, Ed.Hasan Arapgirlioğlu), 145–168.

Alsaç, B., Ü.Alsaç (2004). *Türk Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Bilgi Yayınları.

Anonim (1944). *Halkevi Yurt ve Kültür Dergisi*, 74-75, Eskişehir, 26.

Anonim (2018). *Renk, Işık, Titreşim-Türk İzlenimcileri*, Arkas Sanat Merkezi.

Aydın Dikmen, B. (2016). *"İnkılâbı nakşedecek resimler": Modern Türkiye'de sanat alanı ve siyaset (1923–1945)* (Doktora tezi). Galatasaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bediz, H. (1944). Ressam Hakkı Bediz'in sergi tenkidi. *Halkevi Yurt ve Kültür Dergisi*, 74-75, Eskişehir, 27-28.

Beyoğlu, A. (2016). Sanat eğitiminde altın oran ve Leonardo da Vinci'nin eserleri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(1), 360–382.

Çoker, A. (1983). *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi (4 Mart–23 Mart 1983)* [Sergi kataloğu]. Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi.

Dağlı, Ş. Z. (2021). Türk resminde bir sanat dehası: İbrahim Çallı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 489–497.

Demircan, H. (2021). İz Fosiller ve Leonardo da Vinci. *Mavi Gezegen*, 29, 29–34.

Doğan, Ç. (2009). *Ankara Halkevi Sergileri.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dolmacı, S. (2006). *1939–1950 yılları arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Duben, İ. (1982). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880–1950.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Duru, C. (1944). Sanat An'anemiz ve Yapılması lazım gelen en büyük iş. *Halkevi Yurt ve Kültür Dergisi,* 74-75, Eskişehir, 27.

Düzce, S. (2015). *1923–1950 yılları arasındaki Türk resim sanatının günümüz resim sanatı eğitimine etkisi ve ortaöğretim kurumlarındaki resim derslerine yansıması*. (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Erol, T., M. Ural, L. Çalıkoğlu, İ. Berk, F. Edgü. (2002). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Millî Reasürans T.A.Ş. Sanat Galerisi.

Giray, K. (1986). *Nuri İyem*. İstanbul: Ana Basım Sanayi ve Ticaret A.Ş.

Giray, K. (2020). *Ankara Resim Ve Heykel Müzesi – Başyapıtlar*, cilt I, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

İnankur, Z. (1997). Manzara. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt 2, İstanbul: YEM Yayın, 1170-1173.

İskender, K. (1997). Ölüdoğa, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* , cilt 3, İstanbul: YEM Yayın, 1406-1407.

Katrancı, B. (2006). *Yurt Gezilerinin Kültür ve Sanat Ortamına Yansıması (1938–1943)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Keskin, C. (2012). Yurdu Gezen Ressamlar. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 141–151.

Lim, S. (1957a). Modern Resim Sanatı Karşısında Halk ve Artist, *Türk Düşüncesi Dergisi*, 4, 16-18.

Lim, S. (1957b). Resim Sanatında Tecrit "Abstraction" Kavramı. *Türk Düşüncesi Dergisi*, 12, 7-9.

Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Mutlu, A., B. Dede (2022). Sanatta köklü değişimin mimarı Cezanne. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 8(57), 1332–1337.

Özsezgin, K. (1994). *Türk Plastik Sanatçıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pelvanoğlu, B. (2006). Cumhuriyet İdeolojisi ve Yurt Gezileri. *MSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 5, 155-163.

Rona, Z. (1997). İzlenimcilik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt 2, İstanbul: YEM Yayın, 900–901.

Seyyid, S. (2000). *Türk Resminde Natürmort* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uğurlu, V. (1992). *Sami Lim.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-Kazım Taşkent Sanat Galerisi.

Ülger, K. (2022). Paul Cézanne'ı Anlamak: Sainte-Victoire Dağı'nın Provence'den Görünümleri Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Sanat*, 15, 59-80.

Yasa Yaman, Z. (Haz.). (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

İnternet Kaynakları:

Alif Art, https://www.alifart.com/hoca-al-riza-1858-1930-276032/ (Erişim: 08.02.2026)

https://www.alifart.com/naturmort/?brand=7896&col=166 (Erişim: 12.02.2026)

https://www.alifart.com/sami-lim/?col=157 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.alifart.com/sonbahar_233536/ (Erişim: 12.02.2026)

Arkas Sanat Merkezi, https://arkassanatmerkezi.com/portfolio/tradition-et-modernite/ (Erişim: 15.07.2025)

Artam Müzayede,

https://artam.com/muzayede/340-cagdas-ve-klasik-tablolar/sami-lim-1905-1986-natumort (Erişim: 13.07.2025)

https://artam.com/muzayede/340-cagdas-ve-klasik-tablolar/sami-lim-1905-1986-natumort (Erişim: 12.02.2026)

Arthill, https://www.arthill.com.tr/urun/6165140/sami-lim-1905-1986-imzali-1958-tarihli-naturmort-tuval-uzeri-yagliboya (Erişim: 13.07.2025)

Artium Modern, https://www.artiummodern.com/en/product/7565344/sami-lim-1905-1986-naturmort-imzali-1943-tarihli-tuval-uzerine-yagliboya-4 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artiummodern.com/en/product/9296314/sami-lim-1905-1986-peyzaj-imzali-1967-tarihli-tuval-uzeri-yagliboya-52-x (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artiummodern.com/urun/4626199/sami-lim-1905-1986-kale-imzali-1949-tarihli-kontraplak-uzerine-yagliboya-40 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artiummodern.com/urun/5839264/sami-lim-1905-1986-peyzaj-imzali-1967-tarihli-karton-uzerine-yagliboya-3 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artiummodern.com/urun/5977535/naci-kalmukoglu-1896-1956-istisare-imzasiz-duralit-uzerine-karakalem-30-x (Erişim: 17.1.2025)

Artnet, https://www.artnet.com/artists/sami-lim/ (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artnet.com/artists/hasan-vecih-bereketoglu/kurba%C4%9Fal%C4%B1dere-EoQw8uyLPtG51HaGeVOlKw2 (Erişim: 08.02.2026)

https://www.artnet.com/artists/sami-lim/ankara-1XJWuz3cFLTWDQJ9uoOnZQ2 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artnet.com/artists/sami-lim/ankara-ktiMhTo6v5P8dFolbrZgOg2 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artnet.com/artists/sami-lim/dereboyu-SSAo2QUtOe7-IQbCxwMljw2 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artnet.com/artists/sami-lim/istanbul-3_QNriI2Hhm-OBQe2lMt7g2 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artnet.com/artists/sami-lim/istanbul-oAi2j-AYMvvgY2ikSPie3Q2 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artnet.com/artists/sami-lim/landscape-1FNS7fGiMO-s0RdhMdgSWw2 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artnet.com/artists/sami-lim/landscape-zyWP8i0RKeIo9Mn8E9sFLw2 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artnet.com/artists/sami-lim/peyzaj-fUbHZebIrzGtktuMkzJp3Q2 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artnet.com/artists/sami-lim/s%C3%BCleymaniyeden-1vGhQzd_PKiP5G9h3GmeWQ2 (Erişim: 13.07.2025)

https://www.artnet.com/artists/sami-lim/still-life-0Q3Awl0p7rXtUyZ_NuKQlQ2 (Erişim: 13.07.2025)

Dergi Salom,

https://dergi.salom.com.tr/haber-1816-Ilkbaharin_fisiltisi_eski_Istanbul_sayfiyelerinde_bir_gezinti.html (Erişim: 15.07.2025)

Dijital Sakıp Sabancı Müzesi,

https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/827 (Erişim: 08.02.2026)

https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/854/rec/9 (Erişim: 08.02.2026)

Edanur Demir, https://edanurdemiryozgat.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/05/mona-lisa-altin-oran.jpg (Erişim: 15.07.2025)

Galeri Arts, https://www.galeriarts.com/en/product/6559749/sami-lim-ziraat-bankasi-resim-koleksiyonu-tuval-uzerine-baski-38x55-cm-cercevel (Erişim: 13.07.2025)

Galeri Soyut, https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/690/sami-lim#14691 (Erişim: 13.07.2025)

Hakkındabilgial,

https://hakkindabilgial.com/sami--lim/#gsc.tab=0 (Erişim: 13.07.2025)

https://hakkindabilgial.com/sami-lim/#gsc.tab=0 (Erişim: 13.07.2025)

İstanbul Antik Sanat,

https://www.istanbulantiksanat.com/urun/4617648/sami-lim-1905-1986-kiz-kulesi-imzali-mukavva-uzeri-yagliboya-1962-tarihli (Erişim: 13.07.2025)

https://www.istanbulantiksanat.com/urun/11501598/sami-lim-1905-1986-istanbul-50x35-cm-1956-tarihli-imzali-mukavva-uzeri-ya (Erişim: 12.02.2026)

İstanbul Sanat Evi, https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-o/onat-hikmet/hikmet-onat-hisar-tepelerinden-bogaz-8964/ (Erişim: 15.07.2025)

https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-y/yetik-sami/sami-yetik-koyde-yuruyus-6488/ (Erişim: 15.07.2025)

İzmir Antikacı, https://www.instagram.com/reels/DMHr3UZq4Wd/ (Erişim: 12.02.2026)

Leyl Art, https://www.leyl.art/sami-lim-24334.html (Erişim: 13.07.2025)

Magnet Müzayede,

https://www.magnetmuzayede.istanbul/en/product/6634926/sami-lim-1905-1986-aile-onayli-nu-kagit-uzerine-karakalem-32-5-x-21-cm (Erişim: 13.07.2025)

https://www.magnetmuzayede.istanbul/urun/6287998/sami-lim-1905-1986-antik-heykelden-etud-imzasiz-sertifikali-kagit-uzerine-k (Erişim: 12.02.2026)

https://www.magnetmuzayede.istanbul/urun/5494554/sami-lim-1905-1986-ardicli-yol-1946-imzali-ahsap-panel-uzerine-yagliboya-3 (Erişim: 13.07.2025)

Müzayede App, https://www.muzayedeapp.com/urun/sami-lim-1905-1986-antik-heykelden-etud-imzasiz-sertifikali-kagit-uzerine-k-MTIxLTE3MzMxLTY2MzQ5MjU= (Erişim: 13.07.2025)

https://www.muzayedeapp.com/urun/sami-lim-1905-1986-antik-heykelden-etud-imzasiz-sertifikali-kagit-uzerine-k-MTIxLTE3MzMxLTY2MzQ5MjU= (Erişim: 13.07.2025)

https://www.muzayedeapp.com/urun/sami-lim-tuval-uzerine-yagliboya-imzali-23x31-cm-MzQ3LTI0NTk0LTg1MjkzNTc= (Erişim: 13.07.2025)

Niş Art Galeri, https://www.nisartgallery.com/en/product/2524912/naci-kalmukoglu-ressam-jale-yasan-portresi-kagit-uzerine-pastel-boya-50-x-40 (Erişim: 17.1.2025)

Online Müzayede,

https:// www.onlinemuzayede.com/urun/5616357/sami-lim-onlu-arkali-resim-fesli-ler (Erişim: 13.07.2025)

https://www.onlinemuzayede.com/en/product/5616361/artist-s-brother-portrait (Erişim: 13.07.2025)

https://www.onlinemuzayede.com/urun/5616356/sami-lim-onlu-arkali-resim-taburede-oturan-adam-ve-kadin-portreleri (Erişim: 13.07.2025)

https://www.onlinemuzayede.com/urun/5616363/sami-lim-onlu-arkali-resim-misket-oynayan-ikileme (Erişim: 13.07.2025)

https://www.onlinemuzayede.com/urun/5910313/sami-lim (Erişim: 13.07.2025)

Onikibuçuk, https://onikibucuk.com/2023/02/12/turk-ressamlar-anadoluda-1938-1943/#jp-carousel-456 (Erişim: 12.02.2026)

Paul Cézanne, https://www.paulcezanne.org/mont-sainte-victoire-seen-from-bellevue.jsp (Erişim: 15.07.2025)

https://www.paulcezanne.org/the-bridge-at-maincy.jsp (Erişim: 15.07.2025)

Pivada, https://www.pivada.com/paul-cezanne-sise-ve-meyveler-1890-dolaylari (Erişim: 15.07.2025)

Sanat Müzayede, https://www.sanatmuzayede.com/sami-lim15569.html (Erişim: 12.02.2026)

https://www.sanatmuzayede.com/sami-lim.html (Erişim: 12.02.2026)

Sanat Ormanı, https://sanatormani.com/2020/12/28/ibrahim-calli-kimdir-eserleri/#google_vignette (Erişim: 15.07.2025)

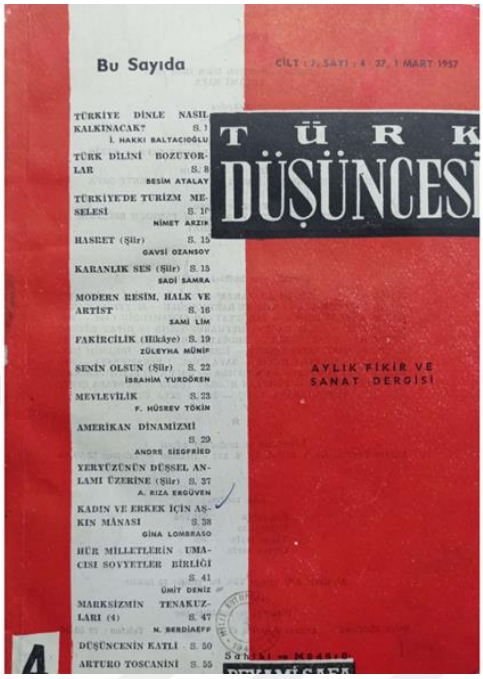
Tablohane, https://www.tablohane.com/blog/leonardo-da-vinci-vitruvius-adami-tablosu-1174 (Erişim: 15.07.2025)

Türker Art, https://www.turkerart.com/ustalardan-karma/ustalardan-karma-8/ (Erişim: 13.07.2025)

Wikipedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1904_Seyhun_Binzet_Koleksiyonu_Kurba%C4%9Fal%C4%B1dere.jpg (Erişim: 01.02.2026)

EKLER

EK-1. Sami Lim'in Yazıları



Bu Sayıda

CİLT : 2, SAYI : 4 - 37, 1 MART 1957

TÜRKİYE DİNLE NASIL KALKINACAK? S. 3
İ. HAKKI BALTACIOĞLU
TÜRK DİLİNİ BOZUYORLAR S. 8
BESİM ATALAY
TÜRKİYE'DE TURİZM MESELESİ S. 10
NİMET ARZIK
HASRET (Şiir) S. 15
GAVSİ OZANSOY
KARANLIK SES (Şiir) S. 15
SADİ SAMRA
MODERN RESİM, HALK VE ARTİST S. 16
SAMİ LİM
FAKİRCİLİK (Hikâye) S. 19
ZÜLEYHA MÜNİF
SENİN OLSUN (Şiir) S. 22
İBRAHİM YURDÖREN
MEVLEVİLİK S. 23
F. HÜSREV TÖKİN
AMERİKAN DİNAMİZMİ S. 29
ANDRE SİEGFRİED
YERYÜZÜNÜN DÜŞSEL ANLAMI ÜZERİNE (Şiir) S. 37
A. RIZA ERGÜVEN
KADIN VE ERKEK İÇİN ASKIN MÂNASI S. 38
GİNA LOMBRASO
HÜR MİLLETLERİN UMACISI SOVYETLER BİRLİĞİ S. 41
ÜMİT DENİZ
MARKSİZMİN TENAKUZLARI (4) S. 47
N. BERDİAEFF
DÜŞÜNCENİN KATLİ S. 50
ARTURO TOSCANİNİ S. 55

TÜRK DÜŞÜNCESİ

AYLIK FİKİR VE SANAT DERGİSİ



Modern Resim San'atı Karşısında

HALK VE ARTİST

Sami LİM

Mevzua girmeden evvel halk kelimesile yaratıcı artist olmayan her hangi bir kimseyi kastetmekte olduğumuzu belirtmek yerinde olacaktır. Öteden beri derin bir anlaşmazlığın artistle halkı biribirinden ayırmakta olduğunu hepimiz biliriz. Halkın büyük bir çoğunluğunun, artistin tabiatı tamamen, hemen hemen olduğu gibi, tasvir etmeyi gaye edinmiş olduğunu az veya çok düşündüklerini görürüz. Hattâ, bunun farkına varmasa bile, halk, muhakemesinin normu olarak, taklidin sıhhatini esas tutar ve tasvir ile model arasındaki aykırılığı artistin bilgisizliğine veya, kabiliyetsizliğine atfeder.

Halbuki, hiçbir zaman tabiatın aynen gösterilmesi gaye edinilmediği gibi, bu düşünce de sağ duyuya aykırı ve galattır.

Esasen maddemiz mevcut değildir, eğer maddemiz mevcut olsaydı vasıtamız mevcut olmayacak ve yaratanın eserinin çok fena bir kopyesini yapabilecektik. Hattâ maddemiz ve vasıtamız mevcut olsa, tabiatı hatasız temsil edebilseydik, yaptığımız iş bir tekrardan ibaret olacaktı. Bu suretle de yeni bir şey yapmış olmayacak ve çalışmalarımız da her hangi bir ilgiden mahrum kalacaktı.

İşte bu sebeplerdir ki, sanat eşyayı hiçbir zaman oldukları gibi yapmayı değil, gördüğümüz gibi tasvir etmeyi gaye edinmiştir. Buna onları hissettiğimiz gibi, düşündüğümüz gibi cümlelerini de ilâve etmek lâzımdır. Bu hakikat morfolojik bakımdan incelenecek olursa, görüş tesirlerinin oldukça ehemmiyetli olduğu anlaşılır. Her anki müşterek ve ânî tesirlerle mütevali anlarda mütevali tesirler daima mevcut olup biribirine bağlıdır, her ikisini de göz önüne almak gerekmektedir.

Plâstik sanatta eşyanın nispet meseleleri görüş sahasından doğmazlar. Fakat görüşe bağlı olan deformasyon meseleleri hususile ânî ve müşterek tesirlerden doğarlar. Halbuki devamlı görüş tesirleri sıkı bir surette, bilhassa hareket kabiliyetimizle ilgilidir. Her iki grup görüş tesirleri de hareket kabiliyetimize bağlıdır.

Hakikatte bütün gözler deforme ederler, fakat deformasyonun genişliği her birine göre değişir, yalnız kendine has bir emsal olur. Bu emsal şekle veya renge olan hususi hassasiyete göre de değişmektedir. Görüşteki deformasyon hâdiselerine misal olarak yatık dik ve iğri çizgilerin nispetleri, açıların köşelerindeki çıkıntı gibi, görüş farkları gösterilebilir.

Bütün gözler deforme ettiğine göre, sanatkâr gözleri herkesten fazla deforme ederler. Yaradılış bakımından sanatkârların hassasiyetleri halkınkinden esaslı olarak değişiktir. Ve



TÜRK DÜŞÜNCESİ 4-37, 1 Mart 1957 17

bu, aralarındaki anlaşmazlıkları izah eder.

Bu sebeplerle sanatkârları yaptıkları deformasyonlar yüzünden - ki bu derin hassasiyetlerinden doğar - suçlandırmağa kalkmak onları sanatkâr olmakla suçlandırmak demek olacaktır.

Sanatkârın gördüğünü hissettiği veya düşündüğü gibi yapması, aynı zamanda bir tefsirdir. Yapacağı bu tefsirde kompoze edeceği şekiller ve renklerin mânası kalacağı ilk işlem de, tabii olarak, deformasyon ve transpozisyon olacaktır.

Deformasyon üzerinde bu derece ısrarla duruşumuzun sebebi, abstre denilen sanatta, abstraksın mânasının deformasyon olanı da bulunmasındandır. Yâni abstre mefhumu tatbik edilen deformasyonla konkre bir hale gelmektedir. Bu hal ise, bizi doğrudan doğruya kompozisyona ve dolayısiyle de onun kanunlarına götürmektedir. Kompozisyon kanunları tamamen matematik ve morfolojik olup plâstik sanat yaptığımıza göre de geometrinin hâkimiyeti altındadır. Üstüne şekilleri yerleştireceğimiz satıh daima geometrik şekildedir. Şu halde içine yerleştireceğimiz şekiller de bu şeklin verdiği geometrik ritme uymaya mecburdur. Aksi halde ahenksizlik hemen kendini göstermekte gecikmez. Eşyanın bakiki nispetinin ele aldığımız satıhın nispetile alâkası olmadığından satıhın ahengi hatırına deforme etmek zorundayız.

Eseri meydana getirecek şekilleri yerleştirmek için yaptığımız geometrik işlemden meydana gelen modülasyonların verdiği matematik ve geometrik ritme uymamız, ki bunlar tabiat ve sanat kanunlarıdır, deformasyonu bir düzen altına almak demektir.

Modern sanatkârların eserlerini sanatın ilmî altında seyir ve tetkik ettiğimiz zaman şuuraltımızda hissettiğimiz estetik zevk, bu eserlerde sanat kanunları ve bilgisinin anlayışla tatbik edilmiş olması yüzündendir. Sözde modernlerin tuvalleri karşısında duyulan reaksiyon ise, deformasyonlarının indî olması ve bir düzen altına alınmış olmamasından ileri gelmektedir. Bunlar abstre olduklarını iddia ettikleri halde abstrenin nasıl meydana getirileceğini bilmezler. Bu yolda meydana getirdikleri taslaklar, geniş ve düz boyanmış satıhların bunun etrafında yılankavileşen hatlardan başka bir şey göstermeyen dağınık şekillerin perişan manzarasından ibarettir. Bunların tanınmış bir artistin eserinden kopye edilmiş oldukları açıkça görülür.

★

Kompozisyonları matematik bir tesir altında imiş gibi görünürlerse de, ciddî bir analize asla tahammülleri yoktur. Yardımcı çizgilerin yerleştirilmesi, ritm, deformasyon, perspektif ve trasposizyondan haberdar olmadıkları taslaklara bir bakışta anlaşılır.

Tuvallerinin ölçüsü ne matematik, ne de geometrik ölçüye bağlı değildir, bunun lüzumuna da inanmazlar. Modül fikri olmadığı için modülâsyon fikri de yoktur. Çok zaman deformasyon ve trasposizyonlarının kahını yapamadıkları için, «ben böy-



18 TÜRK DÜŞÜNCESİ

le hissediyorum» diyerek hiçbir vakit çıkamadıkları işin içinden, çıkmaya çalışırlar.

Netice itibariyle modern sanat öylesine ilmî bir mahiyet taşımaktadır ki, onu yapmak ve anlamak için esaslı bir sanat kültürü şarttır. Modern sanatı çocukların masum oyunlarından çıkarmaya kalkmakla, yoktan yonga çıkarmağa çalışılmaktadır. Kıymetsizliği bir daire üzerindeki 360 derecenin sıfırı, olunluğu da 360 farzedelim. Bunların ikisi de daire üzerinde, sırt sırta durmaktadır... Ufacık bir dikkatsizlik sıfırı 360 ve 360 ı da sıfır görmemize sebep olur. Hazindir ki bu böyle olmaktadır.

Bugünün halkı ise, bizde ve bütün dünyada, mensubu bulunduğu sanat ve ilim şubelerinin kendilerinden istediği kültürü tamamlamak için güçlükler çekerken matematik, fizik, kimya morfoloji, estetik, anatomi artistik ve felsefe gibi başlıca ilimlerin yardımı ile başarılabilen modern resim sanatını anlamak için kültür yapmaya vakit bulamamaktadır. Halile de, hiçbir zaman bertaraf edemiyeceği tereddütler içinde boğulup gitmektedir.

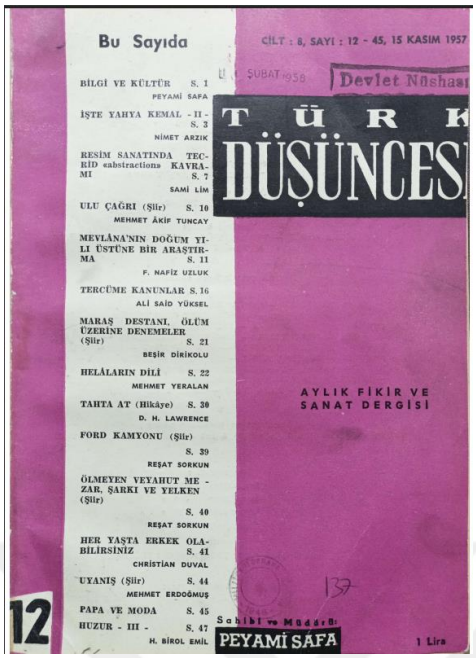
Bunlara bir de sanat eserini tanıyormuş gibi görünmek hastalığını ilâve edersek durum oldukça açıklanır. Sanatı tanıtacak olan sanat kritikleri dediğimiz kimseler çok az oldukları gibi, bunların sanatı ve sanat eserini tanımak ve tanıtmak için yazdıkları eserler de, zarurî olarak, hikâyeden uzaklaşarak ilmî bir mahiyet aldığından halk tarafından anlaşılmaz hale gelmektedir.

Zira bu yazıları veya konuşmaları anlayabilmek için de kültürlü olmak lâzımdır.

Bu durumu her nasılsa öğrenmiş olan modern sanat spekülâtörleri ise aynı cinsten edebiyatçı taslaklarile işbirliği halindedir. Gayeleri halkın sanat hususundaki bilgisizliğini istismar etmektir. Sanat eseri diye ortaya attıkları pislikleri satın almak bahtiyarlığına nail olanlar, bilgisizliklerinin cezasını kendi elleriyle, aakden ödemiş olduklarının farkındabile değillerdir.

Halka tatbik ettikleri propagandâ kampanyası o derece kesif palavra ile doludur ki, menfaat sağlamak için yazılan yazılar ve söylenen sözler karşısında insan hayretler içinde kalıyor. Bu durum, bilhassa bizde, çok genişlemiş bir haldedir. Halkın sanat kültürü yapacak eser bulması, şöyle dursun, yetişecek artist namzetlerinin eline verecek bir tek eser yoktur. Bunu sağlamak için tercüme ettirilen André Lhote'un Traité du Paysage ve Traité de la Figure adlı iki eseri - bu eserlerin pek yeni olduklarını halde klâsik eserler meyanına alındığı söylenmektedir - Güzel Sanatlar Akademisi kütüphanesinde yatmaktadır. Talebeleri olan bir kısım Akademi hocaları tarafından bir revizyondan sonra, ufak tefek hataları düzeltilerek bastırılması pek alâ mümkün iken bu yapılmamaktadır, sebebini de Allah bilir.

Eminim ki, halk ve spekülâtörlerden çoğu bu yazımı okudukları zaman kendi duygularının aynen ifade edilmiş olduğunu sanacaklardır. Çünkü, kendilerini durmaksızın yoluna devam eden modern sanat otobüsü içinde, diğerlerini de otobüsü kaçırmış farzetmektedirler.



Bu Sayıda

CİLT : 8, SAYI : 12 - 45, 15 KASIM 1957

ŞUBAT 1958 Devlet Nüshası

BİLGİ VE KÜLTÜR S. 1
PEYAMİ SAFA

İŞTE YAHYA KEMAL - II - S. 2
NİMET ARZIK

RESİM SANATINDA TECRİD «abstraction» KAVRAMI S. 7
SAMİ LİM

ULU ÇAĞRI (Şiir) S. 10
MEHMET ÂKİF TUNCAY

MEVLÂNA'NIN DOĞUM YILI ÜSTÜNE BİR ARAŞTIRMA S. 11
F. NAFİZ UZLUK

TERCÜME KANUNLAR S. 16
ALİ SAİD YÜKSEL

MARAŞ DESTANI, ÖLÜM ÜZERİNE DENEMELER (Şiir) S. 21
BEŞİR DİRİKOLU

HELÂLARIN DİLİ S. 22
MEHMET YERALAN

TAHTA AT (Hikâye) S. 30
D. H. LAWRENCE

FORD KAMYONU (Şiir) S. 39
REŞAT SORKUN

ÖLMEYEN VEYAHUT MEZAR, ŞARKI VE YELKEN (Şiir) S. 40
REŞAT SORKUN

HER YAŞTA ERKEK OLABİLİRSİNİZ S. 41
CHRİSTİAN DUVAL

UYANIŞ (Şiir) S. 44
MEHMET ERDOĞMUŞ

PAPA VE MODA S. 45

HUZUR - III - S. 47
H. BİROL EMİL

TÜRK DÜŞÜNCESİ

AYLIK FİKİR VE SANAT DERGİSİ

12

Sahibi ve Müdürü: PEYAMİ SAFA

1 Lira

137

RESİM SANATINDA TECRİT "Abstraction,, KAVRAMI

Sami LİM



Abstre sanat hakkında durmadan yazılan yazılarla radyolardaki gevezeliklerden artık usanmış bulunmaktayız. Buna sebep, bu işle uğraşmayı geçim vasıtası yapmış olanların, gerek söz, gerekse yazı ile ortaya attıkları sanat anlayışının (ki, böyle bir şeylerinin mevcut olduğu şüphelidir) bilgi ve vukuftan çok uzak olmasıdır.

Bilhassa sanat kritikçisi ve radyo sanat sözcüsü geçinen bu kimselerin, yaptıkları açıklamalardan, piktüral gramer bilgisinden mahrum oldukları belli olmaktadır. Ağızlarında, sakız gibi çiğneye çiğneye cürüttükleri abstraksiyon kavramının, plâstik bir sanat olan resimde, hangi ilimlerin yardımıyle ve ne gibi bilgilere dayanarak meydana geldiğinin farkında değildirler.

Bu şaşılar için saçmalıklar, yeni ve abstredir. Kendilerinin anlayamadıkları primitif, klâsik ve empresyonist her eser, eski, modası geçmiş, yenmesi yasak bir meyvedir.

Neden? Bunu kendileri de bilmezler. Onlara öyle söylemişlerdir veya Avrupa'daki kendi emsallerinin yazılarında öyle okumuşlardır.

Milyarlarca insanın el yazısının birbirine benzemediği malûm bir keyfiyettir. İnsanlararası bir yazı olan resim, aynı ekolde kıyamete kadar yapılsa, hiçbir vakit birbirine benzemeyecektir. Tabii taklitçi olmamak şartiyle.

Bunların anlayışına göre, meselâ: Picasso'yu taklit etmek Abstre olmaktır. Modern ressamlardan Matisse, Deraine ve (toprağı bol olsun) Bonnard Abstre değiller mi?

Buna muvazi olarak ortaya attıkları tuvaller, iddialarının aksini isbat etmektedir. Bu tuvallerde, baştan aşağı çatlak ve kırık şekillerin âhenksiz tesiri, bir bakışta göze batmaktadır. Ve galiba bu hali abstraksiyon zannetmektedirler. Halkın şuuru altında hissettiği reaksiyonun bundan ileri geldiğini söylemek yerinde olacaktır.

145

Sentez olmadığına göre analize dayanamaması da tabii olan bu tuvaller kısaca ne kompozisyon ve ne de transpozisyon kanunlarından nasibini almamışlardır. Mevcut olmayan tezlerini savunmak için uzun uzadıya yazılan yazılarını okur, sözlerini dinlerseniz şu neticeye varırsınız. Son silmeleri bitince, sayıya veya şekle dayanan bir açıklama yapacakları yerde gevezeliğe kaçıldığından, kendi kendinize, ne demek istediklerini gayri ihtiyarî sorarsınız. Sanat kültürnüüz yoksa, anlayamadığınıza karar verir ve fakat bunu açıklamağa da cesaret edemezsiniz. Vrsa, vaktinizin kaybolduğuna üzülerek gülersiniz.

Sanatkârın içinde yaşadığı çevre her türlü haliyle tabiattır. Ve onun her türlü tesiri altında kalması yine tabii olduğuna göre meydana getireceği eser de tabiattan alınmış abstraksiyon olacaktır. İnsan denilen varlığın tabiatın dışında bir şey görmesi, duyması ve hissetmesi imkânsızlığına rağmen bazılarının tabiat dışı bir şeylerden bahse kalkmaları anarşi içinde kanunlar manzumesi olan tabiatı iyice incelemediklerinden ileri gelse gerek.

Sanatın yalnız abstraksiyon değil, (tabiattan alınan abstraksiyon) olduğu kabul edildiğine göre bu abstraksiyon kavramının ne suretle şekillendirileceğini araştıralım.

Resim sanatında üstüne eserin dokunacağı tuval veya panonun, bir geometrik şekil olduğunu her nedense hatırlarına getirememektedirler. Tuvalin geometrik oluşu sebebiyle onun içinde yapılacak modülâsyonların ritmi de ele aldığımız (kare veya dik dörtgen olduğuna göre) pano veya tuvalin boyutundaki ritme bağlıdır. Bu öyle bir kanundur ki, ehemmiyet verilmeyerek gelişi güzel bir en ve boy ele alınırsa nâzım çizgilerin yerleştirileceği modülâsyonlar yekdiğeriyle kesiştikleri için nisbetsizlik ve âhenksizlik derhal kendini gösterir.

Yapılan sanat bir şekil sanatıdır. Şekillerin hazinesi ise, geometridir.

Şu halde, geometrinin hâkim bulunduğu bir sanatta satıh üzerine yerleştirilecek şekiller değişip çoğaldıkça, bunların kombinezonlarının da geometrik ve morfolojik kanunlara bağlı olarak organize edilmesi gerekmektedir. Abstraksiyon, tuvalin üzerinde matematik kanunlara uyarak hazırladığımız ideal ağın (yâni yaptığımız modülâsyonların) ritmine uymakla vücut bulmaktadır. Aynı zamanda böylelikle nisbetler kanunlarına ve onun estetiğine uymuş oluyoruz. Artisti ilgilendiren tarafı gördüğü zaviyedeki tabiatın aslına uygunluğu değil, tuvalin üzerine işlediği plâstik unsurların kuruluş ve nisbetlerindeki hakikat ile morfolojik hakikattir. Morfolojik yapı ve onun estetiği hakkında bilgili olmadan bu ideal ağın içine girmek daima hatâlı olmaktadır.

Aynı zamanda bir fizik âlimi olan Leonard Da Vinçi, eserlerindeki erişilmesi güç olan noktaya, ilmi sayesinde varmıştır. Bu arada morfolojinin fizikle olan sıkı münasebetini de not etmek yerinde olacaktır.

146

12-45, 15 Kas. 1957

Kompozisyon icabı meydana gelen hatların bir tarafa toplanışı, İtalyan perspektivine karşı duran Çin ve Şark perspektivinin bakışı en gerideki noktaya yönelmesi yine abstraksiyonu meydana getiren bir elemandır.

Klâsiklerden Greco'da görülen acayiplik de, kompozisyonlarını meydana getirmek için hazırladığı ideal ağlardaki âhenkli bölmelerde, major nisbetlere fazlaca yer vermek ve hatların konu ve rejanslarına uymasiyle yaptığı deformasyonlardan meydana gelmektedir, bu da abstraksiyonun yine konkre bir halidir.

Renk bahsinde ise, modern sanat eşyayı koyu üstünde açık, açık üstünde koyu görmeyi, kısaca valör olarak görmeyi terketmiş bulunmaktadır. Kullandığımız renkleri kendi kanunlarına uyarak transpoze ettiğimize göre, komplemanterler ve kontrastlar yoluyla ve renk uygunluklarının ayarlanması suretiyle elde edilen netice de yine abstarksiyondur.

Abstre resim, bizdekilerin yaptığı gibi, düz boyanmış satıhların etrafını, birkaç düz ve yuvarlak beyaz veya siyah çizgi ile çevirmek değildir. Keza şekilleri tenazur kanunlarından uzak âhenksiz ve dağınık halde gelişi güzel, tuval üzerine yerleştirmek değildir.

Gerek satıhçılar, gerek hacimciler ve gerekse renkçilerin meydana getirdikleri eski eserler (ki, sözde yeniler için, demode sayılmaktadır) sanıldığı gibi tabiatın sâdık birer kopyaları değil, tamamen abstre eserlerdir. Eser ismine lâyık hiçbir eser yoktur ki, abstre olmasın. Onlar geometrik kuruluştaki sertliği, insan elinin müdahalesiyle yumuşatarak, estetik zevkin en yüksek noktalarına varmayı bilmişlerdir.

Esasen eşyayı olduğu gibi tasvir etmek sanatta varılacak sonuç değildir. (Bu yönü, Türk Düşüncesi dergisinin 1957 yılı Mart sayısında modern sanat hakkında yazmış olduğum bir yazıda açıklamağa çalışmıştım.)

Şunu da ilâve edelim ki, resim sanatı kanunları ve bilgisi çerçevesi içinde olmak şartiyle, her türlü anlayışta resim yapılabilir. Hattâ, bu kanunlar ve resim sanatı bilgisi dışında kalan resimleri, eser diye lânse etmek gayretinden doğmaktadır.

Hülâsa, kompozisyon ve renk kompozisyonu anlamına kullandığımız transpozisyon kanunları kullanılışın bir neticesi olan abstraksiyon kavramı indî değil, ilmî bir mahiyet taşımaktadır. Sanatta, kanun fikrinin de bir reçete olmadığı böylelikle meydana çıkmış oluyor.

Bir an için kanun fikrini reçete olarak kabul etsek bile, bu reçeteler dozlarının sonsuz oluşu değişikliğe teşne olan artist için kâfi bir garantidir.

147

EK-2. Sami Lim'in sergilerine ve Yurt Gezilerine Dair Arşiv Belgeleri

CÜMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

27 Haziran 1941

BAĞLISI 36520

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

Halkevi Reisliğine

Aceledir

ANKARA

24.6.941 tarih ve 1247 sayılı yazınıza karşılıktır:

Bu sene Ankaradan seyahate iştirak edecek olan ressamlarımızın seçimi hususundaki yardımınıza teşekkür ederim,

Bu dört arkadaşa verilmek üzre hazırlanan mektupları size gönderiyorum.

Ressamlarımızın seyahatleri müddetince yapacakları zarurî masraflarına karşılık olarak kendilerine verilecek üçer yüz liralarını almak üzre Genel Sekreterlik muhasebesine müracaatlarının temin buyrulmasını rica eder, sevgi ve saygılarımı sunarım.

27 Haziran 1941

Karşılandı
27 Haziran 1941

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

91

CÜMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Ankara: 26.6.1941

8
60419

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

Aceledir

C.H.P.Genel Sekreterliği Yüksek
Katına

Bu seneki yurt içi ressam gezilerine Ankaradan iştirak edecek olan ressamlardan : Emekli Harita Subayı Sadık Göktuna Tokad'a , Harbiye mektebi Haritacılık muallimi Ali Rıza Bayazıt Elazığ'a , Devlet Demiryolları Yol Reisliği resimhanesinde ressam Sami Lim Kars'a , ve Ankara Üçüncü Ortaokul resim muallimi Nusret Karaca da Urfa'ya gideceklerdir.

Bu dört arkadaşa zarurî masraflarına karşılık olmak üzre, Büromuz bütçesinin 3/2 faslının 8 inci maddesinden , seyahate çıkmalarından evvel kendilerine 300 er lira ödenmesine ve avdetlerinde de verecekleri beyannamelere göre , seyahat müddetince : tren,otomobil,araba,vapur gibi masraflarının tediyesine müsaadelerini ve XII inci Büroya emir buyrulmasını rica eder,saygılarımı sunarım.

Büro VIII A.
Bolu Mebusu

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

92

24 . 6 . 1941

C. H. P.
ANKARA HALKEVİ
BAŞKANLIĞI
1227

...el Sekreterliği
60419 25 Haziran 1941
Eki:

C . H . P . Genel Sekreterligine

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

21/6/1941 tarih ve 8/36339 sayılı yazınız karşılığıdır:

Evimizin Güzel sanatlar şubesi faal ressamlarından dört ressamın isim ve memuriyet adresleriyle gidecekleri yerler aşağıda gösterilmiştir.

Derin sayğılarımı sunarım.

Halkevi Reisi
İçel Mebusu

Sadık Göktuna - Emekli harta subayı - Tokat
Ali Rıza Bayezit - Harbiye mektebi haritacılık muallimi - Elazığ
Sami Lim - D.D.Y. Yol Reisligi resimhanesinde Ressam - Kars
Nusret Karaca - Üçüncü Orta okul resim muallimi - Urfa

VIII
25-6-41
112

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

93

CÜMHUI ET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Ankara : 21. 6. 941

8
36339

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

Halkevi Reisliğine

ANKARA

A C E L E D İ R :

Ressamlarımızın Yurdun her tarafını gezerek, tanıyarak yüksek ve millî eserler vermelerini , bu suretle kendilerindeki sanat ruhunu daha realist ve millî hayata daha yakın olarak inkişafını mümkün kılmak maksadiyle , Parti üç senedenberi yaptırdığı seyahatlerin dördüncüsünü de bu sene yaptıracaktır .

Bu sene geziye çıkaracağımız 10 ressamın 4 ünün , geçen yıllarda olduğu gibi , kıymetli delâletinizle , Ankarada çalışan Halkevimize mensup ressamlar arasından seçilmesini rica ederiz .

Ancak ; bu arkadaşların üstün bir kudret ve kabiliyette olmalarına dikkat etmekle beraber , bilahare açılacak bir galeride teşhir edilecek olan bu eserlerin memleketteki bütün ressamlarımızın kemiyet ve keyfiyet bakımından varlıklariyle , kabiliyet ve muvaffakiyetleri derecelerini gösterebilmesi için , geçen senelerde seyahate iştirak etmiş olanların bu defa seçilmemeleri ve geçen sene her hangi suretle iştirak ettirilmemiş olan , arkadaşların bu sene iştirak ettirilmelerinin temini muvafık olur mütaleasındayım.

Seçeceğiniz bir arkadaşlar Elazığ , Kars , Tokat , ve Urfa Vilâyetlerine gideceklerdir .

Bu iş için ayrılacak arkadaşlar en geç 1.Temmuz.1941 de yola çıkacaklar ve eyi etüd yapabilmeleri, eyi eserler vücuda getirebilmeleri için gidecekleri Vilâyetlerde en az iki ay kalacaklardır .

Bu arkadaşlar , gidecekleri Vilâyetlerin yalnız merkezlerinde kalmayacaklar etüdlerini ve çalışmalarını Vilâyetin kendileri için enteresan buldukları her sahad ve mevzuunu da teşmil edeceklerdir .

Sanatkârlar , hangi ekole mensup olurlarsa olsunlar bize de verecekleri eserler çalıştıkları muhitin Türk camiasının hususiyetlerinin birini ifade eden motifleri canlandırabilmelidir .

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

94

Faraza Ispartada çalışan sanatkâr için tabiatın cömertliği , medenî hamlelerin zenginliği içinde Ispartalıların giyimi , âdeti, zevklerini ifade eden mahallî sanat tezahürleri , meselâ gül yağcılığının , halıcılığın oradaki kıymetleri tebarüz ettirilebilirse tablonun Ispartada yapılmış olduğu derhal anlaşılabilecektir . Tabloyu tetkik eden onun nerede yapıldığını , tabloda canlandırılan imtizaçların içinde görebilmelidir .

Her ressam bu seyahat neticesinde en az altı tablo yapmış olacaktır . Bu tablolar 29.Birinciteşrin.1941 de Ankarada Partice açılacak olan resim sergisine yetiştirilmek üzre en geç Eylül nihayetinde Halkevinize teslim edilmiş olacaktır .

Her arkadaşa seyahatinden evvel 300 lira verileceği gibi, seyahatleri müddetince tren ; otomobil , araba , vapur gibi seyahat masrafları da avdetlerinde verecekleri hesaba göre yine tesviye edilecektir .

Bu dört arladaşın isim ve adreslerinin ve hangilerinin hangi Vilâyete gideceğinin acele işarını rica ederim.

Arkadaşların çalışmalarını kolaylaştırmaları için gidecekleri Vilâyetlerin Valileri ile bu Vilâyet Parti ve Halkevi Reislikleri ne icap eden tezkere yazılacaktır .

Seçilecek ressamlar bidayeten verilecek 300 er yüz liralarını Genel Sekreterliğimiz muhasebesinden alacaklardır .

Sevgi ve saygılarımı sunarım.

C.H.P. Genel Sekreteri
Erzurum Mebusu

Dr. A. F. Tuzer

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

95

CÜMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

Halkevi Reisliğine

Aceledir

Ankara

Ressamlarımızın yurdun her tarafını gezerek, tanıyarak, yüksek ve millî eserler vermelerini, bu suretle kendilerindeki sanat ruhunun daha realist ve millî hayata daha yakın olarak inkişafını mümkün kılmak maksadiyle, Parti üç senedenberi yaptırdığı seyahatların dördüncüsünü de bu sene yaptıracaktır.

Bu sene geziye çıkaracağımız 10 ressamın dördünün, geçen yıllarda olduğu gibi, kıymetli delâletinizle, Ankarada çalışan Halkevimize mensup ressamlar arasından seçilmesini rica ederiz.

Ancak, bu arkadaşların ~~beklediğimiz maksat ve mânayı yapabilecek~~ üstün bir kudret ve kabiliyette olmalarına dikkat etmekle beraber, bilâhara açılacak bir galeride teşhir edilecek olan bu eserlerin memleketteki ~~ayrı-ayrı gruplara mensup~~ bütün ressamlarımızın kemiyet ve keyfiyet bakımından varlıklariyle, kabiliyet ve muvaffakiyetleri derecelerini gösterebilmesi için ~~bakımından~~, geçen senelerde seyahate iştirak etmiş olanların bu defa seçilmemeleri ve geçen sene her hangi suretle iştirak ettirilmemiş olan, arkadaşların bu sene iştirak ettirilmelerinin temini muvafık olur mütaleasındayım

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

96

CÜMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

Seçeceğiniz bu arkadaşlar Elazığ, Kars, Tokat ve Urfa vilâyetlerine gideceklerdir.

Bu iş için ayrılacak arkadaşlar en geç 1 temmuz 1941 de yola çıkacaklar ve iyi etüd yapabilmeleri, iyi eserler vucuda getirebilmeleri için gidecekleri vilâyetlerde en az iki ay kalacaklardır.

Bu arkadaşlar, gidecekleri vilâyetlerin yalnız merkezlerinde kalmayacaklar etüdlerini ve çalışmalarını vilâyetin , kendileri için enteresan buldukları her saha ve mevzuuna teşmil edeceklerdir.

Sanatkârlar , hangi ekole mensup olurlarsa olsunlar, bize verecekleri eserler çalıştıkları muhitin türk camiasının hususiyetlerinden birini ifade eden motifleri canlandırabilmelidir.

Faraza İspartada çalışan sanatkâr için tabiatın cömertliği, medenî hamlelerin zenginliği içinde İspartalıların giyimi,adeti zevklerini ifade eden mahallî sanat tezahürleri, meselâ gülyağcılığının halıcılığın oradaki kıymetleri tebarüz ettirilebilirse tablonun İspartada yapılmış olduğu derhal anlaşılabilecektir. Tabloyu tetkik eden onun nerede yapıldığını, tabloda canlandırılan imtizaçların içinde görebilmelidir.

Her ressam, bu seyahat neticesinde en az altı tablo yapmış olacaktır. Bu tablolar 29 birinci teşrin 1941 de Ankarada , Partice açılacak olan resim sergisine yetiştirilmek üzere en geç eylül nihayetinde halkevinize teslim edilmiş olacaktır.

21 Haziran 1941

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

97

CÜMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

Her arkadaşa seyahatinden evvel 300 lira verileceği gibi, seyahatleri müddetince tiren , otomobil, araba, vapur gibi seyahat masrafları da avdetlerinde verecekleri hesaba göre, yine tesviye edilecektir.

Bu dört arkadaşın isim ve adreslerinin ve hangilerinin hangi vilâyete gideceğinin acele iş'arını rica ederim.

Arkadaşların çalışmalarını kolaylaştırmaları için gideceleri vilâyetlerin valileriyle , bu vilâyet parti ve halkevi reisliklerine icap eden tezkere yazılacaktır.

Seçilecek ressamlar, bidayeten verilecek 300 zer liralarını Genel Sekreterlimiğiz muhasebesinden alacaklardır.

Sevgi ve saygılarımı sunarım.

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

98

CÜMHURİYET HALK PARTİSİ

GENEL SEKRETERLİĞİ

9 Haziran 1941

5

36485

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

Halkevi Reisliğine

İzmit,Kayseri

BAĞLISI

6 Kayseri

6 İzmit

Aşağıda adları yazılı yağlı boya tablolar Eviniz adına hediye olarak gönderilmiştir .

Bunların demirbaşa kaydedilerek ve yeni yapılmakta olan binanızın münasip yerlerine küşat resmi gününden itibaren asılmasını ve alındığının bildirilmesini rica eder,gözlerinizden öperim.

9 Haziran 1941

9 Haziran 1941

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

CÜMHUR..ET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

SURET

Eminönü Halkevine gönderilen resimler:

Ressamın ismi	Tablonun adı
Eşref Üren	Ankaradan
Turgut Zaim	Halı dokuyan
Nurettin Ergüven	Ispartadan
Saip Tuna	Ankaradan
H.Bedri	Natürmort

Adana Halkevine gönderilen resimler:

Arif Kaptan	Peyzaj
Nusret Karaca	Ankaradan
Refet Başokçu	Boğaziçi
Sami Lim	Ankaradan
Şerif Renkgörür	Portakallar
Enver Sönmez	Natürmort

İzmit Halkevine gönderilen resimler:

Seyfi Toray	Halay
Sabiha Bengütaş	Natürmord
İhsan Arat	Peyzaj
Pertev Boyar	"
Kerim Bıçakcı	Keçiler
İhsan Karaburçak	Natürmort

Kayseri Halkevine gönderilen resimler:

Refik Epikman	Çağlayan
Mahmut Akok	Natürmort
Sadık Göktuna	Peyzaj
Sami Karabatı	Natürmort
Sema Elöve	Peyzaj
Alı Rıza	Adalar

Aslı gibidir. 8 Haziran 1941

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

28

CÜMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

Eminönü Halkevine Gönderilen resimler:

Ressamın İsmi	Tablonun adı
Eşref Üren	Ankaradan
Turgut Zaim	Halı dokuyan
Nurettin Ergüven	Ispartadan
Saip Tuna	Ankaradan
H.Bederi	Natürmort

Adana Halkevine Gönderilen Resimler:

Arif Kaptan	Peyzaj
Nusret Karaca	Ankaradan
Refet Başokçu	Boğaziçi
Sami Lim	Ankaradan
Şerif Renkgörür	Portakallar
Enver Sönmez	Natürmort

İzmir Halkevine Gönderilen Resimler

Seyfi Toray	Halay
Sabiha Bengütaş	Natürmort
İhsan Arat	Peyzaj
Pertev Boyar	Peyzaj
Kerim Bıçakçı	Keçiler
İhsan Karaburçak	Natürmort

Kayseri Halkevine Gönderilen Resimler

Refik Epikman	Çağlayan
Mahmut Akok	Natürmort
Sadık Göktuna	Peyzaj
Sami Karabatı	Natürmort
Sema Elöve	Peyzaj
Alirıza	Adalar

490 01 2014 13 1

9 Haziran 1941

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

29

13.6.1941

T. C.
Münakalât Vekâleti
Hususî Kalem
870

Lef: 1

C. H. P. Genel Sekreterliği
Fişe İşlendi 811 39749 14 Haziran 1941
Eki: 1

Sayın Bay Dr. Fikri Tuzer

C.H.P. Genel Sekreteri
Erzurum Mebusu

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

7.6.1941 tarih ve 5/2105 sayılı yazıları karşılığıdır:

Güzel sanatlar ressamlarının sergi evinde ve Ankara ressamlarının Halkevi resim galerisinde açdıkları sergilerden Münakalât Vekâleti adına bağlı listede söterildiği üzere (800) lira kıymetinde (7) tablo satın alınmıştır.

Saygılarımla arzederim.

490 01 2014 13 1

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

37

Güzel Sanatlar Birliği Resim
Sergisinden Alınan

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

Tablo No.	Fiyatı	Eserin ismi	Eser sahibi
22	100	Cihangirden	Ahmed Doğuer
28	150	Rüzgâr	Ayetullah Sumer
100	150	Liman İstanbul	H.Vecih Bereketoğlu
	400		

Ankara Ressamları Sergisinden
Alınan

141	50	Ada	Rıza Beyazıt
102	150	Maltepe	Sami Lim
122	100	Kalede Sabah	Sururi Taylan
132	100	Şile	Şerif Renkgörür
	400		

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

38

7.6.1941 tarih ve 5/2105 sayılı yazıları karşılığıdır:

Güzel sanatlar ressamlarının sergi evinde ve Ankara ressamlarının Halkevi resim galerisinde açdıkları sergilerden Münakalât Vekâleti adına bağlı listede söterildiği üzere (800) lira kıymetinde (7) tablo satın alınmıştır.

Saygılarımla arzederim.

Münakalât Vekili

V

Ankara Ressamları Sergisinden Alınan

141	50	Ada	Rıza Beyazıt
102	150	Maltepe	Sami Lim
122	100	Kalede Sabah	Sururi Taylan
132	100	Şile	Şerif Renkgörür
	400	==========	

CÜMHUR ET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

27. 6. 941

36520

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

Sayın Sami Lim
D.D.Y. Yol Reisliği resimhanesinde ressam
Halkevi Güzel Sanatlar şubesi azası

ANKARA

A C E L E D İ R :

1.- C.H.P. Ressamlarımızdan bir gurupun her sene , yurdun muhtelif mıntakalarını görerek, tanıyarak ve tetkik ederek eser vermelerini ve bu suretle kendilerindeki sanat ruhunu daha realist hayat ve hakikata daha yakın olarak inkişafını mümkün kılmak maksadiyle tertibine karar verdiği seyahatin bu sene dördüncüsünü yapıyor .

2.- Bu seyahate iştirâk edecek olan 10 arkadaştan dördü Ankara Halkevimiz tarafından tesbit edilmiştir . Bu tesbite göre siz Kars Vilâyetine gideceksiniz .

3.- Seyahat mıntakanıza en geç 1 temmuz 941 de hareket etmiş oladaksınız ve eyi etüd yaparak, eyi eserler vücuda getirebilmeniz için gideceğiniz Vilâyette en az iki ay kalacaksınız . Hazırlayacağınız en az altı eser 29 Birinciteşrin 941 tarihinde Ankarada açılacak büyük resim sergisinde teşhir edilmek üzre en geç Eylül nihayetinde Ankara Halkevi Reisliğimize teslim edilmiş olacaktır . Sergide teşkil edilecek Jüri vasıtasiyle, muvaffak olan eser sahiplerine para mükâfatı verilecektir .

4.- Bu maksat dahilinde mevzuunuzu seçmekte serbestsiniz . Ancak hangi ekole mensup olursanız olunuz, bize vereceğiniz eserler, çalıştığınız muhitin Türk camiasının hususiyetlerinden birini ifade eden motiflerini canlandırabilmelidir .

Faraza Ispartada çalışan sanatkâr için tabiatın cömertliği, medenî hamlelerin zenginliği içinde Ispartalıların giyimi , âdet zevklerini ifade eden mahallî sanat tezahürleri , meselâ Gül yağcılığının , halıcılığın oradaki kıymetleri tebarüz ettirilebilirse tablonun Ispartada yapılmış olduğu derhal anlaşılabilecektir . Tabloyu tetkik

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

eden, onun nerede yapıldığını, tabloda canlandırılan imtizaçların içinde görebilmelidir .

5.- Gidüp gelme ve mıntakanızda dolaşmanız için tren, vapur, otomobil , araba ve saire gibi yol paraları Partice ödenecek ve ayrıca zarurî masraf karşılığı olmak üzre de (300) lira verilecektir .

Yol paraları seyahatten dönüşte , usulüne göre yapılacak bir beyanname ve senet mukabilinde tesviye edilecektir .Seyahatten evvel verilecek olan 300 lira için ise hemen Genel Sekreterlik Muhasebesine müracaat etmenizi rica ederim.

6.- Kıymetli ressam arkadaşlarımın bu işi aynı zamanda millî bir vazife bilerek çalışacaklarından eminim.

Mesainizi tam olarak bu yüksek maksada tahsis edebilmek için ora a vukubulabilecek şahsî ve hususî talep ve müracaatlara katî olarak mukavemet buyurmanızı rica ederim.

Çalışmalarınızı kolaylaştırmaları için Kars Valisi ile C.H.P. Vilâyet İdare Heyeti ve Halkevi Reisliklerine icap eden tezkere yazılmıştır .

Eyi seyahatler ve başarılar diler , sevgilerimi sunarım.

C.H.P. Genel Sekreteri A.
Zonguldak Mebusu

H. Türkmen

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

90

Bu seneki yurt içi ressam gezilerine Ankaradan iştirak edecek olan ressamlardan : Emekli Harita Subayı Sadık Göktuna Tokad'a , Harbiye mektebi Haritacılık muallimi Ali Rıza Bayazıt Elazığ'a , Devlet Demiryolları Yol Reisliği resimhanesinde ressam Sami Lim Kars'a , ve Ankara Üçüncü Ortaokul resim muallimi Nusret Karaca da Urfa'ya gideceklerdir.

Bu dört arkadaşa zarurî masraflarına kargılık olmak üzre, Büromuz bütçesinin 3/2 faslının 8 inci maddesinden , seyahate çıkmalarından evvel kendilerine 300 er lira ödenmesine ve avdetlerinde de verecekleri beyannamelere göre , seyahat müddetince : tren,otomobil,araba,vapur gibi masraflarının tediyesine müsaadelerini ve XII inci Büroya emir buyrulmasını rica eder,saygılarımı sunarım.

Sunarım.

Büro VIII A.
Bolu Mebusu

24 . 6 . 1941

C. H. P.
ANKARA HALKEVİ
BAŞKANLIĞI
1227

...el Sekreterliği
60419 25 Haziran 1941
Eki:

C . H . P . Genel Sekreterligine

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

21/6/1941 tarih ve 8/36339 sayılı yazınız karşılığıdır:

Evimizin Güzel sanatlar şubesi faal ressamlarından dört ressamın isim ve memuriyet adresleriyle gidecekleri yerler aşağıda gösterilmiştir.

Derin sayğılarımı sunarım.

Halkevi Reisi
İçel Mebusu

Sadık Göktuna - Emekli harta subayı - Tokat
Ali Rıza Bayezit - Harbiye mektebi haritacılık muallimi - Elazığ
Sami Lim - D.D.Y. Yol Reisligi resimhanesinde Ressam - Kars
Nusret Karaca - Üçüncü Orta okul resim muallimi - Urfa

VIII
25-6-41
110

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

93

Genç resim istidatlarımızın memleketi görüp, tanımalarına, yurdumuzun mahallî renk ve güzelliklerini tabiata en uygun ve yakın bir şekilde tersim edebilmelerine imkân verebilmek düşüncesiyle, Dört senedenberi Partimiz Genel Sekreterliğince tertip edilmekte olan (Yurd içi ressam gezileri) nin dördüncüsü de bu sene yapılmış ve muvaffakiyetle neticelenmiştir . Dördü Ankara Halkevinin, altısı da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinin delâletiyle seçilen 10 ressam arkadaşımız : Urfa, Tokat, Kars, Elâzığ, Manisa, Kütahya, Ordu, Van, Muğla ve Çoruh Vilâyetlerine giderek , birer buçuk ay çalışmışlardır .

Bu son gezide hazırlanan 98 tablo Ankara Sergievinde açılan Halkevlerinin onuncu yıldönümü sergisinde teşhir olunmaktadır .

Bu tabloları hazırlayan ressamlarımızı mükâfatlandırmak üzre teşkil olunan Jüri'ye siz de dahil bulunduğunuzdan ,

Bu son gezide hazırlanan 98 tablo Ankara Sergievinde açılan Halkevlerinin onuncu yıldönümü sergisinde teşhir olunmaktadır .

Bu tabloları hazırlayan ressamlarımızı mükâfatlandırmak üzre teşkil olunan Jüri'ye siz de dahil bulunduğunuzdan ,

3 Mart 1942 Salı günü saat (11) de Ankara'da Partimiz Genel Sekreterliği binasını teşrifinizi rica eder , saygılarımı sunarım.

C.H.P. Genel Sekreteri
Erzurum Mebusu

Dr. A. F. Tuzer

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Ankara : 3.3.1942 Salı

74046

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi

C.H.P. Genel Sekreterliğine

1941 yılı yazında Genel Sekreterliğimizce tertip edilmekte olan yurt içi ressam gezisinin dördüncüsüne iştirak eden 10 ressamımız tarafından hazırlanan 103 tabloyu mükâfatlandırmak üzre bugün saat (11) de Genel Sekreterliğimiz binasında toplanan : Umumî İdare Heyeti âzasından Maraş Mebusu Hasan Reşit Tankut, İstanbul Mebusu Salâh Cimcoz, Çoruh Mebusu Ali Rıza Erem, Ankara Halkevi Reisi İçel Mebusu Ferit Celâl Güven, Maarif Vekâleti Güzel Sanatlar Umum Müdürü Tevfik Ararad, ressam Refik Epikman ve Arif Kaptan'dan müteşekkil jüri ; iki dereceli puvan hesabiyle yapılacak bir seçime göre, geçen sene olduğu gibi birinciye (400), ikinciye (350), üçüncüye (300) ve geri kalan yedi ressama da (150) şer lira mükâfat verilmesini kararlaştırmıştır.

Müteakiben Sergievine gidilerek yapılan iki dereceli seçim neticesinde ; Muğla'ya giden Selim Turan birinci, Kütahya'ya giden Hakkı Anlı ikinci ve Van'a giden Kemal Zeren üçüncü seçilmişlerdir. Bu hususta tutulan zabıtlar bağlıdır.

Bu geziye katılan ressamlarımızı mükâfatlandırmak üzre Büromuz bütçesinin 3 üncü faslının 2/8 inci maddesinden ayrılan (2100) lira tahsisattan (1500) lirasının Güzel Sanatlar Akademisi vasıtasıyla seçilmiş olan Ressam Selim Turan'a (400), Hakkı Anlı'ya (350), Kemal Zeren'e (300), Fahri Akhunlar'a (150), Refia Edren'e (150), Salih Uralli'ya (150) şer lira ödenmek üzre İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü emrine, bakiye (600) liranın da Ankara Halkevi vasıtasıyla seçilmiş olan : Ressam Nusret Karaca'ya (150), Sadık Göktuna'ya (150), Sami Lim'e (150), Rıza Bayazıt'a (150) şer lira ödenmek üzre Ankara Halkevi Reisliği emrine gönderilmesine müsaadelerini ve XII inci Büroya emirlerini rica eder, saygılarımı sunarım.

XII

Büro VIII Şefi
Maraş Mebusu

48 — *Kır gezintisi*
49 — *Kışa giriş (teke dağı)*
50 — *Yeşil Irmak*
51 — *Ankarada mayıs*
52 — *Natürmort*

Nurettin Ergüven

53 — *Mersin*
54 — *Tarsuslardan Pozantı*
55 — *Silifkeden*

Nihat A. Tangür

56 — *Ayrancı bağları*

72 — *Hasat*
73 — *Dağ yolu*

Sami Lim

74 — *Manzara*
75 — »
76 — »
77 — *Natürmort*

Saip Tuna

78 — *İzmir*
79 — *Çengel köyünden*
80 — *Altındağ*

REFİK EPİKMAN

62 — *İdeli gelin (Çorum oyunu)*
63 — *Portre (Konya kıyafeti)*

SAMİ LİM

64 — *İnce su*
65 — *Delik tepe*
66 — *Ilkız sokak kırç*
67 — *Çankayadan*

SAMİ KARABATI

68 — *Portre*
69 — *Köy manzarası*
70 — » »

84 — »

TURGUT ZAİM

85 — *Bahar (Manzara)*
86 — » »
87 — » »
88 — » »
89 — *Türkmen*
90 — *Hamam*

VEHBİ ÖTE

91 — *Samanpazarından*
92 — *Dörtyoldan kale*
93 — *Hacıbayramdan*

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

CÜMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

BAĞLISI 5335 Halkevi Reisliğine

Ankara

9.5.1941 tarih ve 1175 sayılı yazınıza karşılıktır :

Ankara Halkevimizin Altıncı Resim Sergisinde teşhir edilen tablolardan, bağlı listede adları yazılı 23 eserin, hizalarındaki fiatlardan satın alınmak suretiyle Halkevinizin sanatkârlarına 800 lira yardımda bulunulduğunu bildirir, sevgi ve saygılarımı sunarım.

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

CÜMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

SURET

No.		
1	Arif Kaptan (peyisaj)	50 adana
6	Ali Rıza Bayazıt (Adalar)	20 Kayseri
10	Enver Sümmes(natürmort)	20 adana
11	Eşref Üren peyisaj(Ankara)	50 Eminönü
15	H.Bedri (natürmort)	20 Eminönü
15	H.Bedri (natürmort)	20 Eminönü
24	İhsan Arad peyisaj	15 İzmit
26	İhsan Karaburçak(natürmort)	30 İzmit
33	Korin Bagakçı (koçiler)	30 İzmit
34	Mahmut Akok(natürmort)	20 Kayseri
36	Nurettin Ergüven(Isparta)	50 Eminönü
38	Nusret Karaca peyisaj(Ankara)	20 adana
43	Pertev Boyar peyisaj	15 İzmit
50	Refet Başoku (Boğaziçi)	40 adana
52	Refik Epikman (çağlayan)	50 Kayseri
56	Sabiha Bengütaş (natürmort)	45 İzmit
62	Sadık Göktuna peyisaj (Ankara)	45 Kayseri
68	Saip Tuna (Ankara)	50 Eminönü
75	Sami Karabatı (natürmort)	20 Kayseri
81	Suli Lim peyisaj(Ankara)	35 adana
68	Saip Tuna (Ankara)	50 Eminönü
75	Sami Karabatı (natürmort)	20 Kayseri
81	Suli Lim peyisaj(Ankara)	35 adana
88	Sena Elüve peyisaj	20 Kayseri
96	Soyfi Teray Dans Diyarbakır	70 İzmit
106	Şerif Remkgürür (Portakallar)	20 adana
111	Turgut Zaim (Halı Dokuyanlar)	65 Eminönü

Aslı gibidir. 23 Mayıs 1941

CUMHURİYET ARŞİVİ

ANKARA HALKEVİ

GÜZEL SANATLAR
ŞUBESİNİN SAĞLADIĞI

X uncu

RESİM
SERGİSİ

HALKEVİ RESİM ve HEYKEL GALERİSİNDE

1945
ANKARA

ANKARA BASIM VE CİLDEVİ

08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

CUMHURİYET ARŞİVİ

Numan Pura

48 — *Kır gezintisi*
49 — *Kışa giriş (teke dağı)*
50 — *Yeşil Irmak*
51 — *Ankarada mayıs*
52 — *Natürmort*

Nureddin Ergüven

53 — *Mersin*
54 — *Tarsuslardan Pozantı*
55 — *Silifkeden*

Nihat A. Tangür

56 — *Ayrancı bağları*

Pertev Boyar

57 — *Karanfiller*
48 — "
59 — *Çiçek*

Rami Uluer

60 — *Fidanlık (Ankara)*
61 — *Çiçekler*

Refet Başokçu

62 — *Kavunlar*
63 — *Manzara (İstanbul)*

Refik Epikman

64 — *Keçiören*
65 — *Çiçekler*
66 — *Kurtuluşta bir sokak*

Sadık Göktuna

67 — *Zambaklar*
68 — *Üzümler*
69 — *Demirlibahçe*
70 — *Bahar (Ankara)*
71 — *Müze (Ankara)*

Sami Karabatı

72 — *Hasat*
73 — *Dağ yolu*

Sami Lim

74 — *Manzara*
75 — "
76 — "
77 — *Natürmort*

Saip Tuna

78 — *İzmir*
79 — *Çengel köyünden*
80 — *Altındağ*

Salih Uralli

81 — *Natürmort*
82 — *Portre*
83 — *Natürmort*

Semiha

84 — *Laleler*

Sururi Taylan

85 — *Ankara kalesi*

Şerif Renkgörür

86 — *Natürmort - Balıklar*
87 — *Güller*

Turgut Zaim

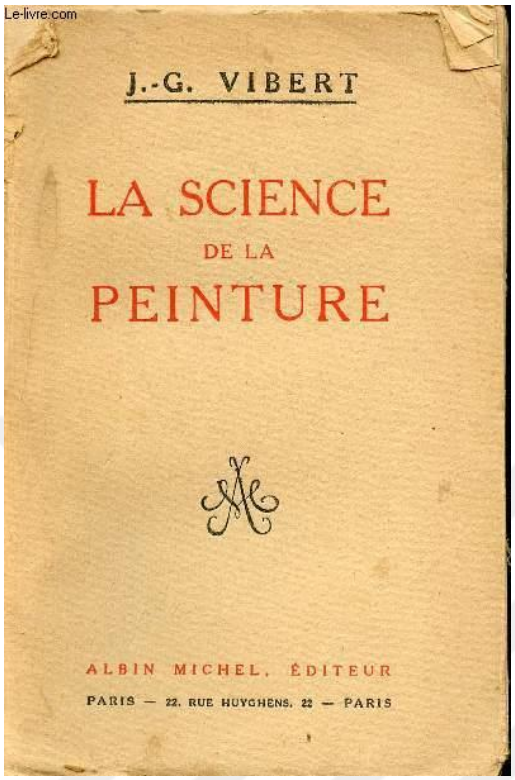
88 — *Karagöz*
89 — *Çiçek*
90 — *Türkmen*
91 — *Köylü*

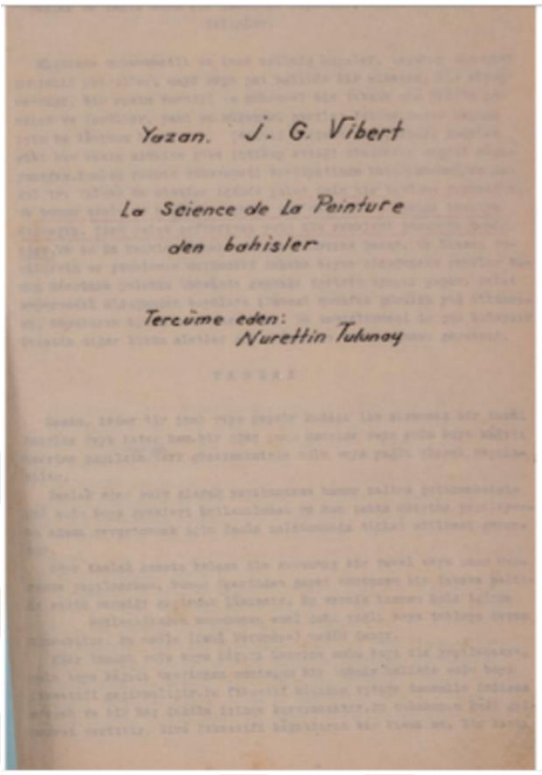
Veysel Erüstün

92 — *Manzara (Etlik)*
93 — " (")
94 — " (")
95 — " (")

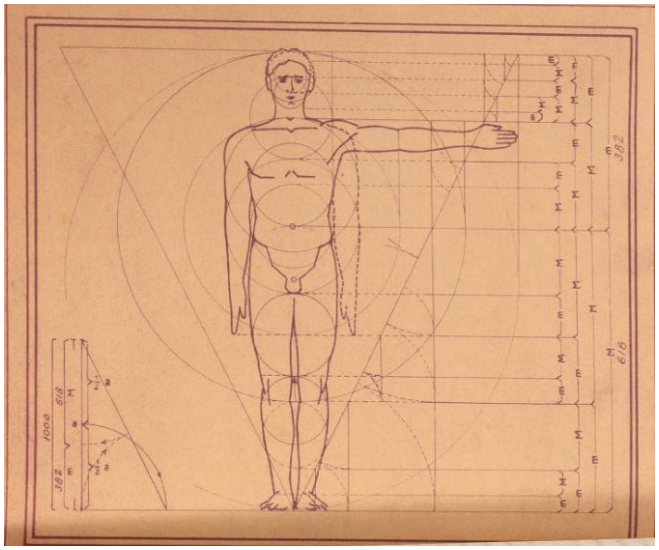
08.01.2024 tarih ve 97024 sayılı OLUR ile GİZLİLİĞİ KALDIRILDI.

Ek-3. Sami Lim'in, Andre Lhote, J.G.Vibert, Edouard Monad Herzen'in kitaplarının çevirileri için yaptığı çizimlerden örnekler









SCIENCE ET ESTHÉTIQUE

PRINCIPES

DE

MORPHOLOGIE GÉNÉRALE

PAR

Édouard MONOD-HERZEN

LICENCIÉ ÈS SCIENCES
ARTISTE DÉCORATEUR
BIBLIOTHÉCAIRE DE L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS

TOME I

FORMES DÉFINIES. FAMILLES DE FORMES. FORMES ASSOCIÉES.
FORME ET FONCTIONNEMENT. DES CRISTAUX A LA MATIÈRE VIVANTE

Deuxième édition revue et augmentée

PARIS
GAUTHIER-VILLARS, ÉDITEUR-IMPRIMEUR-LIBRAIRE
Quai des Grands-Augustins, 55
1956

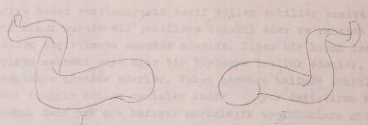
UMUMÎ MORFOLOJİ PRENSİPLERİ

- Yazan -

Édouard Monod - Herzen

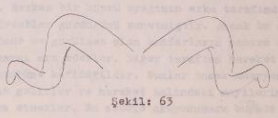
- Tercüme eden -

Ferdi Akkaya



(Şekil: 62- Bir kürre ailesinin zarfı olan helezoni satıh " J. Caron "

Bu şekiller sırf matematik proplemlerinin halkidir. Bu halde bütün bu hayvanların boynuzlarının gayet açık helezonî satıhlar olduğunu ve bunlar da arzanî işlerin mûvellidi gösterdiğini anlayabilmek için her iki halde de her satıhın mütenazırını koyarak bunları geviş getiren bir hayvanın başında tasavvur etmek kâfidir. Şekil: 63, 64)



Şekil: 63



Şekil: 64- Geviş getiren hayvan başı



Şekil: 118



Şekil: 119

(Akik'in içinde demir ve manganez oksidi ağaç şekilleri)

dondurulan su ve sıvı, bir sıvı mahlulün tekâsüf ettirilmesi, fıkılaların sodyum klorürü, zühiri... tabiin hallolabilir nasıl ismi altında toplanan diğer bir çok neticeler vardır ki (bu isimin verilmesi herkes tarafından bilinen ve bunlardan biri olan tuthal Colle si kelimesinden gelir.) suyi halinden billur haline geçerler.(1) veya çok sert ve demirli topakların bir pelte haline gelirler.(1) Bu halde yukarıdaki iki şekle mikroskopla bakıldığı zaman,renksiz bir pelte içine buna karışmaksızın, kahve bulduğu suretle aynen bir esmer renkli mayiin bu yarı geffaf pelte tamelerinin gösterecegi bir ağaç şekilleri görülür. Bütün manzara müşahede olunur. Yapılış tarzı tamamile fiziksidir. Morfoloji ise teşekkül ve fonksiyonunu takip eder.

1) Kimyalu işaretleri asgariye indirdik ve okuyucuyu aşağıdaki kimyaî eserlere müracaata davet ediyoruz: Ch.Kamerin tarafından "Maddenin fizik halleri"; J.Duclaux'un (Kolloidleri); J.Leb'in (Proteinler); yine aynı müellifin (Kolloidal hadiselerin nazariyesi) eserleri.

Yunan taş ocaklarında milevvesiyül mustatilât zerrat bloklarının keşfi ve bunların üzerinde tamamlanmamış heykellerin parçalarını işaret eden ve kendisinin Harvard iskeleti için tesbit ettiği levha,96 şekilde anatomik mustatilleri gösteren ufkî ve şakulî hatlar çizilmiş olduğunun görülmesi üzerine M.Hambidge bu usûlün hakikaten evvelâ Mısırlı heykeltraşlar ve sonradan Yunanlılar tarafından kullanıldığını tahmin ediyor.Nitekim bâzı "Kübist" ressamlarında buna benzer bir usûl görülmektedir. 98 ci levhada Dürer 'in bir resminin ve şakirtlerinden birinin de kübist etüdünün çizilerini veriyorum.



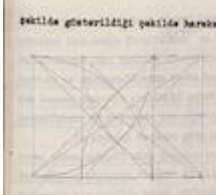
Levha: 98
Dürer'in kübist etütleri
H.Schön (1542)

Kolun ve orta parmağın kemiklerinin katî "ihtizazını" birinci iskelet için $\frac{\sqrt{5}+1}{2} = 1,309$ ve ikinci iskelet için de $\frac{\sqrt{3}}{\sqrt{2}-1} = 1,4472$ dir.

Kontrol maksadile Heller'in erkek vücudunun vasatî nisbetlerini gösteren " nisbetler tablosu " nu 59 cu levhada veriyorum.(1)

1) Dr.E.V. Heller tarafından neşredilen
Proportionstafeln der Menschlichen. Berlin

şekilde gösterildiği şekilde hareket etmek lâzımdır.



Bu şekillerden evvel bu şekillerin hepsi edilseydi kafesi çizmekten ibaret olan bu usûlün bâzı usûllere tatbik edildiğinde ileri sürmeğe hiç bir hakkı olmadığını söylemeğe lüzum varmı? Bu usul, bilhassa evvelâ eserini tasarlayarak, duygularının canlı unsurlarını ilâhmeden bu nihaî yapılarına işlemesi mümkün olacak kabiliyette, büyük maharet sahibi, fevkalâde muvazeneli bazı klasiklere uygun gelir. Bunlar arasında Yunanlılar, Piero Pocheli, Bruneleschi, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio, Tintoretto, El Greco ve sairve gibi isimler taşıyan ve en yüksek mertebeler yükselmeye kabiliyetinde olmuş olan sanatkârlardır. Fakat görüldüğünü vechile, bu kahramanlar tetkiyatlı devirlerin mahsulüdür. Bu gün bir tarih bilgisi bilhassa, ilk doğuş zamanda itibarsız kat'î ve yüksek mertebeye bir çok gayretlerle ve tedricen yükselen san'atkârlar tavsiye eder.

Demek oluyorki bugünkü ressam, manzara karşısında, nihayetinde aslolduğu bütün hatıraları unutarak kendisini hali hazırın saf şaşkın esiri haline sokar. Onun önünde birbirine aykırı unsurlardan mürekkeb, karmaşa gibi kaynaşan bir manzara vardır.O, tabiatpuruş olarak bu unsurlardan bazılarını gizlice arzu eder, fakat bu unsurlar kendi unsurlarıyla o kadar iyi kaynaşmış, ve şematik dahi olsa, onları hayâ etmek onlarla ilmek ilmek ilâkileri o kadar sağlıdır ki zaruret olarak diye sevdaları inkisareder. Nihayet ilk temas neticesinde doğan bu parlak (yüzeylerin) ışıklarının tuval üzerine nakil etmek hakkı nevrun olduğu asılsa itibarsa bunlar solmağa başlarlar. Yalnız bu arzu edilen unsurları görmek, aklında tutmak, bu sevakir dünyası üzerinde düşmüş hayallere açılmış gözlerle bir okuyucu için ne yapmalı?

Her gecelerle her yol dönemecinde rastladığı hakikatin aynı görünüşü nasıl kendisini bıktık bırakmalı? Kelerjatlarının, sürüsü kurmalık içinde bir edâya (âlâkasına) yı bilgiçlikten nasıl ayırmış ve ya bunun aksine olarak, Valörist bir kimse okuduğu rengine dönüş peyzaj gua'larla parlak,ıhlı rengi veya donuk kıymetleri ve çizgileri gibi desenin unsurlarını nasıl tefrik etsin?

Bulutlara benzer Bulutları ve onları seven bazı ressamlar, Daha ziyade dağlar, ormanlar ve ırmaklarla bir panoğrafiyle alleri arasındaki benzeşir gibi sıkılmış ve birbirine girmiş cesallarla meydana getirdiği geniş asarlar ve girintilere karşı hassasiyetler. Bu geniş peyzajlı eğriler bulutlarla gölgesi onlara bu peyzajın profil ve girli silmelerini keşif ettirir. Bu keşiflerle yeniden bütün manzara şümullü, fantastik bir ruha sahip olduklarında

EK-4. Sami Lim ile Röportaj

Son Resim Sergisi Münasebetiyle Ressam Sami Lim ile Bir Konuşma

Hürses Gazetesi 7 Ekim 1951 [1]

Bir resmi neden severiz? Bir resmi neden sevmeyiz? Bu resim neden güzeldir? Bu resim neden çirkindir? Asırlardan beri devam edegelen bu münakaşayı bugün de halletmeye imkân yoktur. Her sanat devrini yaşadığına göre, insanların zamanının resmini sevmesi en kolay şeydir. Bir hafta kadar evvel ressam Sami Lim'in açtığı resim sergisi münasebetiyle bu acıları hatırladım. Gittim, onu buldum. Halka iyi resmi veya neyi beğeneceğini, neyi seveceğini öğretmek lazım. Ben sordum o cevap verdi. İşte anlattıkları:

Size göre iyi bir resim nasıl olmalıdır?

Bilirsiniz ki resim sanatı ekollere ayrılmıştır. Her iki ekolün de kendine göre yapılış usulleri ve kanunları vardır. Bunlara riayet etmek şartı ile iyi bir resim yapılabilir. Bunlar hariç de birbirine zıt usullerle eser meydana getirmek veya zıt usulleri telif etme nadir yaradılışlı üstatlara has bir iştir.

Bugünün sanatı hangi istikamettedir?

Bugünün sanatı tecride doğru kaymaktadır. Şark sanatının da tesiri altına girmektedir. Yalnız tecritçiler bu tecridin tabiattan alındıklarını unuttukları için, işin içinden çıkamaz bir hale geldiler. Gideceği yolu seçmeden ve o yolun kat'ı için icap eden hazırlıklar yapılmadan ve lazım gelen bilgi alınmadan yola çıkan bir kimseden ne beklersiniz. Hele iş nazariyelere dayanırsa, nazariyesizlerin sanatını elbette anlamazsınız.

O halde noksanlık nereden ileri geliyor?

Resimde tablo sathının tanzimi için kullandığımız usule kompozisyon diyoruz. Elimizdeki malzemenin (kalem, fırça vesaire gibi) tuvale değdiği andan itibaren yürüyüşü artık kompozisyon kanunlarına tabidir. Ve bu da bir hendesi ritim içinde ve nispetler kanunlarına uygun olarak cereyan etmesi lazımdır. Boyanması da renkçilik kanunlarına ve transpozisyon bilgisi ile temin edilebilir. Bugün ezbere fırça sallamaktan başa bir bilgiye sahip olmayan boyacılardan sevimli ve tatmin edici eser alamıyorsanız sebebi arz ettiğim noksanlıklardan ileri

[1] Hürses Gazetesi'nin 7 Ekim 1951 tarihli nüshası incelenmiş; ancak röportajın basılı haline rastlanmamıştır. Hatta yakın tarihli nüshalara da bakılmış; ama bulunamamıştır. Sonuçta, bir yazım yanlışı olduğu büyük ihtimaldir. Metin, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi arşiv yayını üzerinden değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra Yapı Kredi Yayınları ve Millli Kütüphane ile de iletişime geçilmiş, ama bu röportajın basımı hakkında sağlıklı bir sonuca ulaşılamamıştır.

gelmektedir. Müsbet ilimlerle yürüyen bu sanatı çocukların oyunlarında vehmedenlere sanat tarihi acaba ne not verecektir?

Seyirciye tesir eden şey yoksa teknik midir?

Seyircinin istediği ekseriya kompozisyon ismi altında bir hikâyenin ifadesidir. Ressamın yaptığı ise sanatın ifadesi olduğunda aralarında bir açıklık hasıl olmaktadır. Asırlar boyunca müthiş kafaların işlediği bu sanat artık günlük işler için kullanılmıyor. Ve bu yüzdendir ki alakasızlıkla karşılaşıyor. Sanat bizleri bugüne kadar vazettiği kanunlarıyla evvela kendi hizmetine sokmaya mecbur etmektedir. Endişemizin kendi tarafından aşılması için seyircinin bize doğru yaklaşması gerekiyor. Ressam yolundan geri dönemeyecek kadar ilerlemiştir. Bir sanatkâr folklörden tabiri caizse iptidai bir sanattan istifade edebilir. Ama aldığı temayı işlemesini ve sanat kanunları ile telit ederek onu entelektüele hitap eder hale getirebilmelidir. Gelişigüzel çizgilerle kompoze eden ve kanunları dışında kullandığı renklerle transpoze ederse netice iptidailikte bulduğumuz safiyetten mahrum kalır.

Endişeniz yarına intikal midir?

Ona ne şüphe… Hepimizin gönlünde yatan aslan bu değil mi? Bugünün sanatı neden kendinden evvelki anlayışı inkâr ediyor? Bugünün sanatı kendinden evvelkilerin reaksiyonu da olsa yine daha evvelkinin devamıdır. Ve onların esaslı kaidelerine istinat eder. Bunun aksini yapanların sanatı kıymet iktisat edememiştir. Her şeyi bilmeden yeni bir şey yapanlar sonunda noksanlıklarını görmüşlerdir. Eskilerden istifade etmeli ve buna bulunan yeniyi ilave etmelidir. Faiziyle vermek şartıyla evvelkilerden her şey alınabilir. Hakikat karşısında inkâr zayıflara has bir harekettir.

Bir sanatkâr yaptığı eserde yalnız sanatı mı düşünür? Seyirciye ayırdığı bir hisse olmamalı mıdır?

Bugün resim sanatında o kadar çeşitli temayüller vardır ki bunların meydana gelişindeki muhtelif düşünceler artık inzibat altında olmadığından (ve esasen ekseriyeti resim sanatına bigâne olan seyirci tarafından) anlaşılmaz bir hale gelmiş bulunmaktadır. Eline fırçayı alan her müptedi kuşlar gibi öterek ve hiçbir ustadan bilgi edinmeden, hakları olmadığı halde resim yapmakta ve bu işe çocuklar da katılmakta ve bunlar teşhir edilmektedir. Seyircinin bugün en çok gördüğü şey fotoğraftır ve gözünün estetik terbiyesi bilgi yolu ile değil de yalnız görgü yolu ile buna dayanmaktadır. Yani adi hakikate. Ressamın yaptığı ise bunun aksi olduğuna, yani tabiatı taklit bahanesi ile plastik unsurları işlemek olduğuna, bu unsurlar da sanat hilesi dediğimiz değişmez kanunlarla işlediğine göre sanatkâr ve seyirci arasında bir görüş farkı hasıl olmaktadır. Mademki yaptıklarımızı seyirciye göstermeye çalışıyoruz o halde sanatımızı takdim ederken onların hazzını

temin etmeyi ihmal etmemeliyiz. İşte bu düşünceler iledir ki resmin harici görünüşünü onlara tahsis ederek çalışıyorum. Esasen bu yolda meydana getirilen eserler sanat kanunlarına uygun olarak meydana gelmiş ise seyirci resim kültürünü ister yapmış olsun ister yapmamış olsun aradığını bulduğundan memnun kalmaktadır. Alaka toplamak için garabete ne lüzum var? Hem ikide bir de onun anlamamazlığından dem vururken resimlerimizi niye onlara göstermeye devam ediyoruz bilmem… Bizim anlayarak yaptığımızı da kim tasdik etmiş bulunuyor? Bugünkü halimizle bizzat birbirimizi nakzetmiyor muyuz?

Sanat yolu ile propaganda neden ihmal ediliyor?

Sanat yoluyla tesirli propaganda yapılabilmesi için eserin piktural kıymetli haiz olması lazımdır. Bunun en güzel misallerinden biri Fransızların İkinci Dünya Harbi'nde mağlubiyetlerinden sonra ekseri natürmort olan Sezan'ın eserlerinden mürekkep bir sergiyi Amerika açmış olmalarıdır. Alelade resimler, günlük ticari reklamlar sanat eserinin yaptığı tesiri veremez.

Çocuk resimleri için ne diyorsunuz?

Çocuk resimleri için sarfedilen gayreti yetiştirdiğimiz ve istikbal vadeden büyükler için sarf etsek daha mahallinde masruf olur. Bu teşebbüsler maskelenmiş menfaatlere hizmet etmek yolundadır. Esasen resimde harika çocuk diye bir şey olamaz. Müzikteki olaylarla kabili kıyas değildir. İdil Biret kanununun cazibesi bazılarını bu yola sevk etmektedir.

Resimde hendesenin lüzumu?

Resim sanatı plastik bir sanattır. Şu hâlde şekillerin karşılıklı ritmi ve kombinezonları toplamı olarak meydana getirilen bir tabloda ilk ameliye hendese ile başlar. Pano ve şasinin bizzat kendisi hendesenin bize verdiği bir şekil değil midir?

Mısır, Yunan, Rönesans, Japon, Çin, Türk, İran hülasa sanat kıymeti taşıyan eserlerde hendesenin mevcudiyeti bariz bir şekilde görülür. Hatta diyebiliriz ki hendesesiz plastik sanat olamaz. Estetik ilmi de ancak onunla öğrenilebilir. Bu arada Nonfigüratiflerden sanatlarının bu yoldan izahını bekliyoruz. Yalnız şunu da ifade edeyim ki hendesi şekillerin tezini sanatla dekoratif sanatta sertliklerinin kendilerini mazur gösterecek tarafları olursa da pentür sahasında bütün sertlikleri ile meydana çıkmaları Kübistlerin ilk zamanlarında olduğu gibi seyirciyi soğutmaktadır. Nitekim bunun farkına varan Kübistlerin imdadına renk yetişmiştir. Ve pasajların da esas bugün resim sanatında o kadar çeşitli temayüller vardır ki bunların meydana gelişindeki muhtelif düşünceler artık inzibat altında olmadığından (ve esasen ekseriyeti resim unsurlar

arasına girmesiyle) bu sertlik izole edilmiştir. İnsan elinin çizgilere müdahalesi gelişigüzel değil, riyazi kanunlara bağlı olarak ve bilerek olmalıdır.

Hayatınızda acıklı bir hatıra yok mu?

Gördüğümüz alakaya dikkat buyurun. Bundan daha acıklı ne olabilir? Güzel sanatlarımız içinde en ileride bulunanı resim olduğu halde en anlaşılamayan ve alaka görmeyen yine resimdir. Bizim için bundan daha acıklı ne tasavvur edersiniz?

Aile durumunuz?

Evliyim üç çocuğum var. Yegâne ibtilam resim yapmaktır. Onu her şeye tercih ederim. Ve her şeyden çok severim.

Önümüzde duran bu yazılar merakımı çekti. Acaba nedir?

Önümde gördüğünüz ve tape edilmiş yazılar Andre Loth'un Traite du Paysage'ı ile Traite de la Figüre adlı eseridir. Bu iki eser kıymetli iki arkadaşım tarafından tercüme edilmiştir. Basılmamış olan bu eserleri memleket gençliğinin istifadesine arz etmeye hazırım.

Konuşan: Faruk TAŞKIRAN (Uğurlu, V., Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi "Sami Lim Resim Sergisi 14 Eylül- 9 Ekim" 1922)

EK-5 Ressam Sami Lim'in Katıldığı Sergi Broşürleri ve İçerikleri



C. H. P.
ESKİŞEHİR HALKEVİ

Ressam Sâmi Lim'in
İKİNCİ
Ankara Peyizajları Sergisi

12. 7. 944 ilâ 23. 7. 944

www.muhtelifmuzayede.com

10

Saip Tuna

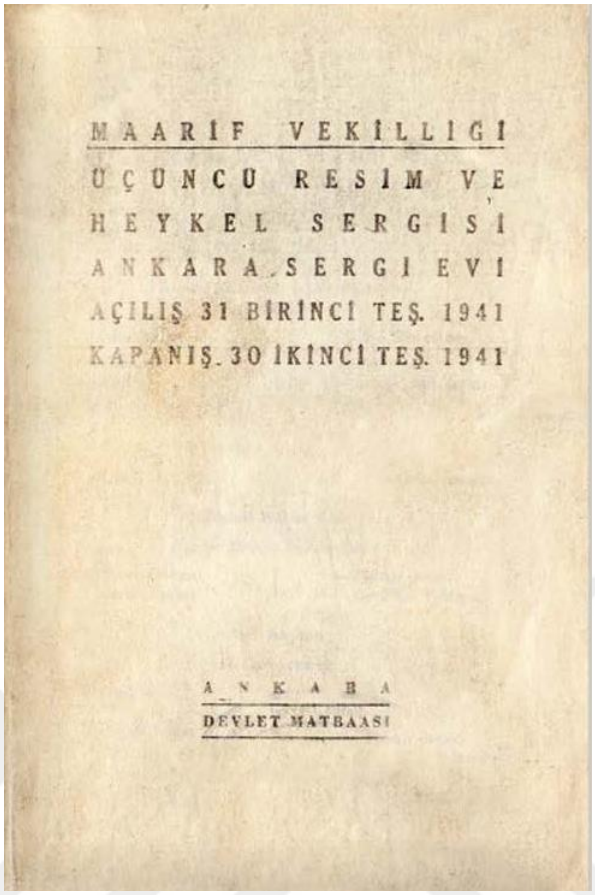
Hiç bir birliğe mensup değildir

313 — Asmalı mahalle

Sami Lim

Hiç bir birliğe mensup değildir

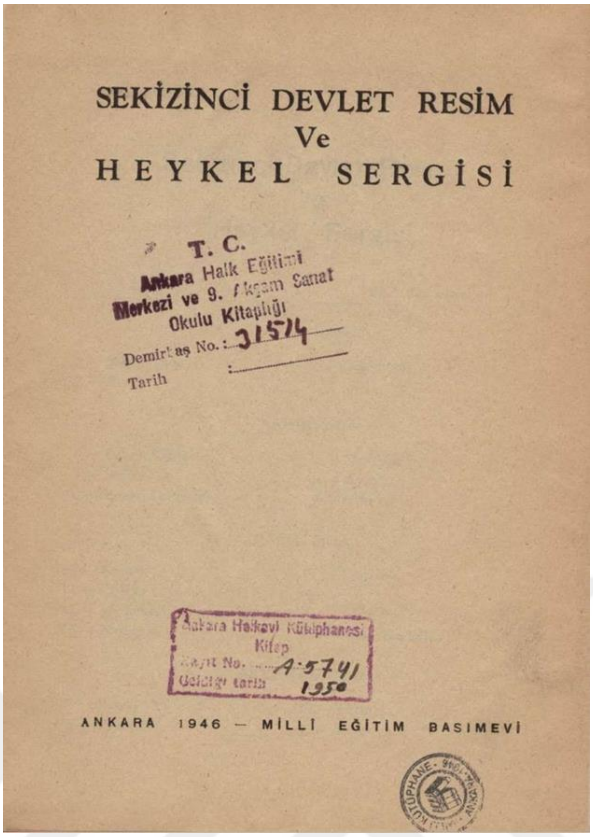
314 — Adana Stadyom
315 — Ankara'da bahar
316 — Ankara Fidanlık
317 — Heybeliada



Sami Lim

Birliklere bağlı değildir

Eserin No. ve adı	Eserin No. ve adı
241 — Orman çiftliği 242 — Portre	243 — Peyzaj

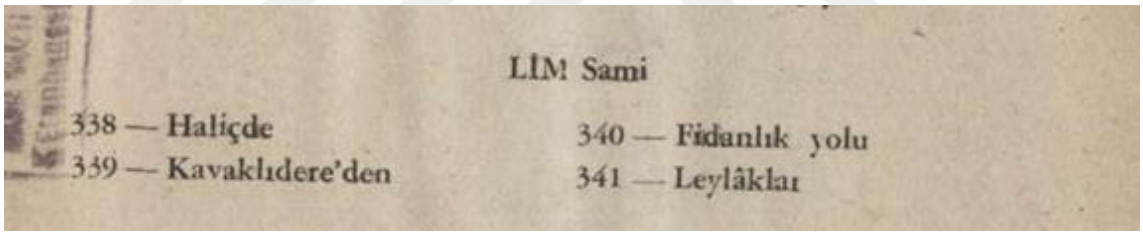


SEKİZİNCİ DEVLET RESİM
Ve
HEYKEL SERGİSİ

T. C.
Ankara Halk Eğitimi
Merkezi ve 9. Akşam Sanat
Okulu Kitaplığı
Demirbaş No.: 31514
Tarih :

Ankara Halkevi Kütüphanesi
Kitap
Kayıt No. A·5741
Geldiği tarih 1950

ANKARA 1946 — MİLLİ EĞİTİM BASIMEVİ



LİM Sami

338 — Haliçde
339 — Kavaklıdere'den
340 — Fidanlık yolu
341 — Leylâklar