Feyhaman Duran ~ İki Dünya Arasında
SÜ Sakıp Sabancı Müzesi
12 Ocak ~ 30 Temmuz 2017

Feyhaman Duran - Between Two Worlds
SU Sakıp Sabancı Museum
January 12 ~ July 30, 2017

—

ISBN 978-605-9178-69-3

SERGİ KONSEPTİ / EXHIBITION CONCEPT

Dr. Nazan Ölçer
Sakıp Sabancı Müzesi Müdürü /
Sakıp Sabancı Museum Director

EŞ KÜRATÖRLER /
Co-CURATORS
Dr. Nazan Ölçer
Prof. Dr. Gül İrepoğlu

SERGİ / EXHIBITION

Sergi Yönetimi /
Exhibition Management
Hüma Arslaner
Sergiler Yöneticisi /
Exhibitions Manager

Nazlı Beşer
Sergiler Sorumlusu /
Exhibitions Specialist

Bahar Ahu Sağın
Sergiler Sorumlusu /
Exhibitions Specialist

Konservasyon /
Conservation
Nurçin Kural Özgörüş
Konservasyon Labaratuarı Yöneticisi /
Conservation Labaratory Manager

Filiz Kuvvetli
Resim Konservasyonu Uzmanı /
Painting Conservation Specialist

Basın ve Halkla İlişkiler /
Press and Public Relations
Hande Erkent Yıldız
Pazarlama ve İletişim Sorumlusu /
Communications and Public
Relations Specialist

Meltem Erkaan Atalan
Urban İletişim

Genel Koordinasyon /
General Coordination
Bülent Bankacı
Genel Sekreter /
Secretary General

Mali Koordinasyon /
Financial Coordination
Aytekin Aşlı
İdari ve Mali İşler Yöneticisi /
Administrative Affairs and
Accounting Manager

Mimari Proje Uygulama /
Architectural Application
Umut Durmuş
Umut Durmuş Mimari Tasarım Ltd.

Teknik Uygulama /
Technical Application
Yahya Ulusal Kuş
Abbas Kılıç
Seyfettin Vıcıl
Mustafa Sıra
Bülent Turan
Emre Macit
Salim Yalçın
Ahmet Demirtaş
Yeliz Baydeniz

Bilgilendirme Tasarımı /
Information Design
Gözde Oral
Birebir Tasarım Çözümleri Ltd.

Tasarım Uygulama /
Design Application
Emin Petek

Arşiv /
Archive
Osman Serhat Karaman
Arşiv Sorumlusu /
Archive Specialist

Teknolojik Koordinasyon /
Technological Coordination
Rind Devran Tukan
Bilgi Teknolojisi Sorumlusu /
Information Technology Specialist

Genel Lojistik ve Ağırlama Koordinasyonu /
General Logistics and Hospitality
Berna Koçak

Eğitim Programları /
Education Programs
Söz Danışmanlık

Ürün Tasarımı /
Product Design
Bige Ökten

İdari İşler /
Administrative Affairs
Atilla Taşyaran
Güvenlik ve İdari İşler Sorumlusu /
Security and Administrative Affairs Specialist

Taşıma /
Transportation
Gürsel Doğanay
SIMURG FineArt & Int'l Logistics

Baskı Uygulamaları /
Printing Production
Ora Tanıtım Hizmetleri Ltd.

Sigorta /
Insurance
AKsigorta

Güvenlik /
Security
Group 4

Temizlik /
Cleaning Services
Özenç Temizlik Hizmetleri

Önsözler · 8
Dr. Nazan Ölçer
Prof. Dr. Mahmut Ak

—

Feyhaman Duran Evi ve Koleksiyonu'na Dair Anılarım · 13
Prof. Dr. Nurhan Atasoy

Feyhaman, Resim Aşkıyla · 16
Prof. Dr. Gül İrepoğlu

Mısırlı Mesenler ve Türk Ressamlar · 32
Prof. Dr. Zeynep İnankur

İki Dünya Arasında Feyhaman Duran · 40
Doç. Dr. Ahu Antmen

Feyhaman Duran'ın Hattatlığı ve Musavvirliği · 50
Ayşe Aldemir Kilercik

Ressam Feyhaman Duran Gaziantep'te · 62
Ömer Faruk Şerifoğlu

—

ESERLER · 70

—

Kronoloji · 166

İngilizce Metinler · 169

Kaynakça · 214

Prefaces · 170
Dr. Nazan Ölçer
Prof. Dr. Mahmut Ak

—

My Memories of Feyhaman Duran's House and His Collection · 174
Prof. Dr. Nurhan Atasoy

Feyhaman, a Passion for Painting · 175
Prof. Dr. Gül İrepoğlu

Egyptian Philantropists and Turkish Painters · 185
Prof. Dr. Zeynep İnankur

Feyhaman Duran: Between Two Worlds · 189
Assoc. Prof. Dr. Ahu Antmen

Feyhaman Duran as Calligrapher and Painter · 195
Ayşe Aldemir Kilercik

The Painter Feyhaman Duran in Gaziantep · 199
Ömer Faruk Şerifoğlu

—

WORKS · 70

—

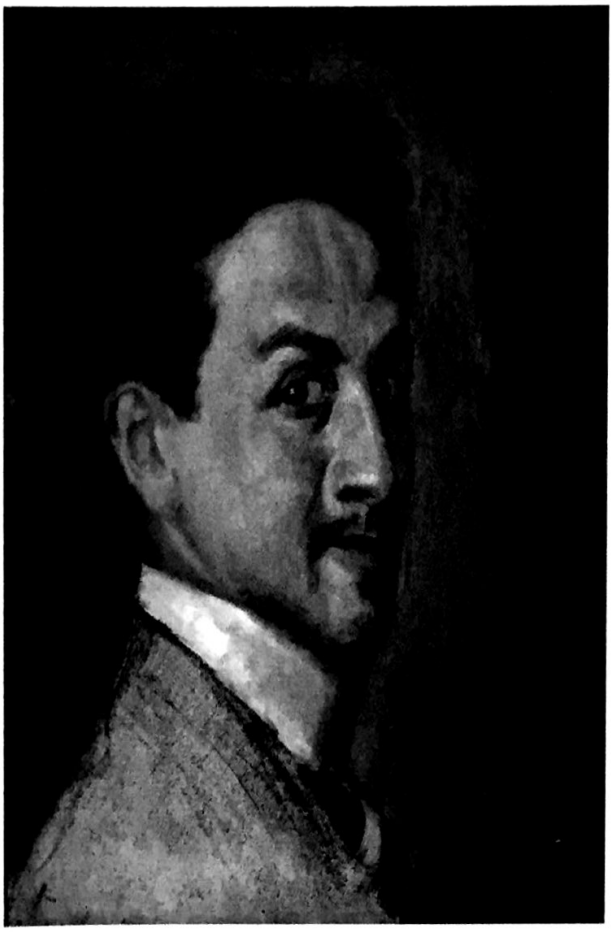
Chronology · 206

Work Titles · 209

Bibliography · 214

Ahu Antmen

İki Dünya Arasında Feyhaman Duran



Resim 1 Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1911. İÜ Feyhaman Duran Koleksiyonu.

Osmanlı devletinin çöküş yıllarına rastlamasına rağmen yeni bir modernleşme atağının başladığı İkinci Meşrutiyet döneminde genç bir ressam olan Feyhaman Duran (1886-1970), kuşağının diğer mensupları gibi, hem hayalleri hem sınırları, hem olanakları hem yoklukları belli bir toplumsal bağlama işaret eden bir sanatçıdır. Bu dönemde bireyi kuşatan otoriter devlet sistemi ve güçlü gelenek ağı kültürel sınırları belirlemeyi sürdürürken, yeni ideolojik düşüncelerin tartışılabilmesi, basın yayın olanaklarının gelişmesi, toplumsal örgütlenmelerin güçlenmesi, yeni açılımların ya da yerel modernleşme koşullarının ipuçlarıdır. Örneğin, Feyhaman Duran'ın da üyesi olduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Meşrutiyet'le birlikte Osmanlı'nın yaşamına sivil bir toplumsal boyut kazandırdığını söyleyebileceğimiz çeşitli meslek örgütlerinden yalnızca biridir. Bu cemiyet etrafında bir araya gelen ressamlar, "asker ressam" geleneğinin sona erdiğinin habercisidir. Osman Hamdi Bey'i saymazsak, Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Hüseyin Zekai Paşa, Halil Paşa gibi bir önceki kuşağın ön plana çıkmış ressamlarının aksine, cemiyet etrafında toplananlar, ilk sivil ressamlar grubu olarak dikkat çeker.

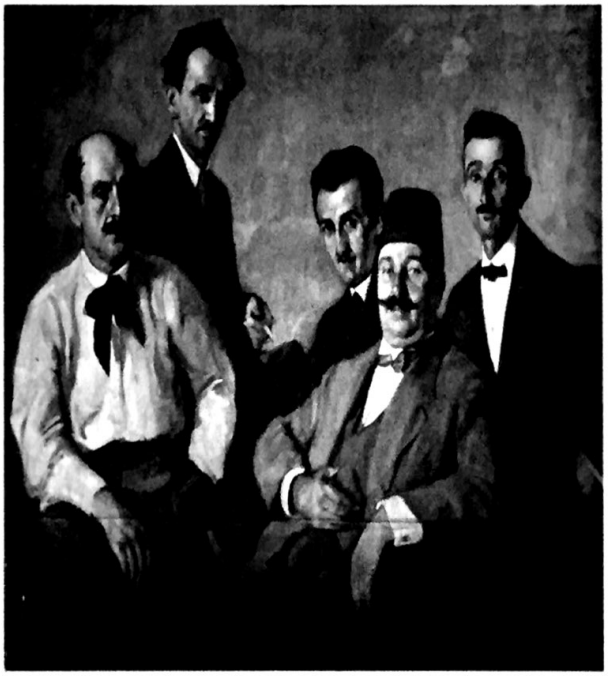
O sıralarda yirmili yaşlarında olan Feyhaman Duran'ın 1911 tarihli *Otoportre*'si, dönemin heyecanını tüm canlılığıyla ortaya koyar. (Resim 1) Genç bir ressam, kendi kendine bakışını resim yüzeyinde sabitlerken, benzerlik kaygısının ötesinde bir ruhsal arayışı hissettirir. Aynı kuşaktan Avni Lifij'in kıyafet gibi unsurlar aracılığıyla kendini bohem bir sanatçı olarak temsil eden otoportrelerinin aksine, Duran yalnızca *kendisidir*. Bakışlarında geleceğine dair merakı, gençliğe özgü heves ve umudu sezinleriz. İçinde bulunduğu kültürel dönüşüme dair herhangi bir simgesel ipucu içermeyen bu otoportredeki salt o bakış, izleyiciye de yansır ve resmi adeta kişisel olmaktan çıkarır. Osmanlı modernleşmesinin bireylere yansıyan yönlerine dair merak uyandırır. Bir toplumun dönüşmesinin aslında

bireysel düzeyde içselleştirilmiş olgularla ne kadar ilgili olduğunu düşündürür.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1911-1914'te 18 sayı yayımladığı *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası*, çeşitli sergilere katılan ama çok dar bir izleyici kesimine ulaşabilen Osmanlı ressamlarını ilk kez toplu halde daha görünür kıldığı gibi, o erken adımların nasıl atıldığı konusunda fikir sahibi olmamıza da yardımcı olur. Özellikle ilk sayıdaki "Maksadımız" başlıklı yazı, dönemin ressamlarının içinde bulunduğu zihniyet dünyasına dair ipuçlarıyla doludur. Cemiyetin manifestosu sayılabilecek bu yazıyı kaleme alan Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, resim sanatının toplumların "şahrah-ı terakki"sinde, yani "ilerleme yolu"nda bir adım olduğunu savunur ve "Bizden her cihetle ileride bulunan Avrupa'da resme pek büyük bir incizap mevcut olduğu halde bizde o incizap yerinde nefret mevcuttur denilse mübalağa edilmemiş olur"[1] diyerek şikâyet eder. Bu arada, "takriben yirmi beş sene evvel" Gülhane'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açıldığını, bir hayli talebe yetiştirdiğini, sergiler açıldığını, ama bu sergilere istenilen rağbetin henüz gösterilmediğini de ekler. Şerif Abdülkadirzade'nin tahayüllünde, belli ki, resim sanatını takdir edebilenler, yani Avrupalılar Osmanlılardan, Osmanlı ressamları da resimden uzak yaşayan sokaktaki Osmanlılardan daha ileridedir. Türkiye'nin modernleşme süreci içinde Cumhuriyet Türkiyesi'ne de aktarılan bu zihniyete göre, "ressam" kimliği bizim coğrafyamızda ilerlemenin bir neferidir. Arapçada rütbesiz asker, yani er anlamına gelen nefer kelimesinin, sanat pratiğinin ötesinde anlamlar içeren bir olguyu, sanatçı kimliğine yüklenen içselleştirilmiş bir tür misyon duygusunu ifade etmesi bakımından altı çizilmeye değer. Batı dışı modernlik tarihlerinde, bu ileri-geri mantığını aşmak neredeyse olanaksızdır ve sanatçıların üzerinde ağır bir yüktür.

Feyhaman Duran'ın belki de en ünlü portre çalışması sayabileceğimiz *Ressamlar Grubu*'nda (1921) gözlemlenen ciddi atmosferde, belki bu misyon duygusunun bir yansımasını bulabiliriz. (Resim 2) Sanki mesleğinin yaşadığı toplumdaki varlığını ve ciddiyetini belgelemek isteyen Duran, 1911 tarihli otoportresindeki o meraklı bakışa sahip değildir artık. Aradan geçen on yılda merakın yerini alan başka bir ruh halinin izlerini yalnızca kendisinde değil, sanatçı dostlarında da gözlemleriz. Bu grup portresi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kapanıp, yeni bir tüzükle Şevket Dağ, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat'ın kurduğu Türk Ressamlar Cemiyeti olarak yoluna devam edeceği dönemin anısıdır. İşgal İstanbulu'nda devam eden sanat etkinliklerinin göstergesi olduğu gibi, dönemin Türk ressamlarına yansıyan sıkıntılarını da hissettirir.

Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiyesi'ne geçiş sürecinin ressamları, Feyhaman Duran'ın da aralarında bulunduğu 1914 Kuşağı sanatçıları,[2] bu anlamda yeni bir kültürel olgunun yaygınlaşma sürecini tam anlamıyla sırtlanan kuşak olarak görünür. Müslüman-Türk Osmanlı kimliği ile modern sanatçı kimliğini bağdaştırmak çabasını belirgin bir biçimde ortaya koydukları için, ressam kimliğinin öznesi olarak özellikle dikkat çekerler. Müslüman coğrafyada açılmış ilk güzel sanatlar akademisinin ilk mezunları olarak, zaten tarihsel bir kırılma noktasının temsilcisi sayılırlar. Yer ve zaman, bu dönemin ressamlarına ilişkin bazı soruları ister istemez akla getirir. Örneğin, dönemin koşulları içinde ressam kimliğini özgür birer birey olarak üstlenmek mümkün olabilmiş midir? Bireyselleşme süreci toplumların sosyokültürel



Resim 2 Feyhaman Duran, *Ressamlar Grubu*, 1921. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 3 Feyhaman Duran, *Hattat Rıfat Efendi ve Ailesi*, 1948. İÜ Feyhaman Duran Koleksiyonu.

süreçlerinden bağımsız olmadığına göre, sanatçı kimliği bizde nasıl oluşmuştur? Toplumsal bağlamın belirlediği sınırlarla bireysel ifade arayışları hangi noktalarda çelişmiştir? Batı sanatının modern ifade biçimlerini benimseyen ama Batılı olmayan sanatçılar için kültürel mirasın anlamı nedir? Bir biçim dilini devralmak o dilin kültürel mirasını da devralmayı mümkün kılar mı? Kendi biçim dilinden kopmak, kendini inkâr mıdır? Dahası, hangi biçimsel ifadeler, kültürel kimliğin gerçek ifadesidir? Bu anlamda bağlılıklar ya da kopuşlar yaratıcı ifadeyle nasıl örtüşür? Toplumsal kültürle hangi noktalarda buluşur ya da çatışır? Daha o yıllardan başlayarak bazı Batılı yazarların bir eksiklik olarak işaret ettiği, sanat ortamının da fazlasıyla önemsediği "Türk orijinalliği"nin[3] resimdeki ifadesi ne olacaktır, ne olmalıdır?

Feyhaman Duran'ın 1911 tarihli o otoportresinden 30 yıl kadar sonra gerçekleştirdiği *Hattat Rıfat Efendi ve Ailesi* (1948) bu gibi soruları Feyhaman Duran'ın da yıllar yılı kendi kendine sorduğunun bir göstergesi gibidir. (Resim 3) Bu resimde, Güzin Duran'ın dedesi Hattat Yahya Hilmi Efendi'nin yanında yetişen hattatlardan Rıfat Efendi'yi oldukça ilerlemiş bir yaşında, çevresinde belki de torunlarıyla, ev haliyle gösteren sanatçı, aslında farklı dinamikleriyle Türkiye'nin bir portresini yansıtmaktadır. Hattat Rıfat Efendi resimde, hat levhadan dekoratif çini kâseye, pirinç mangaldan kendi giyim kuşamına geçmişi temsil eden bir figür olarak yer alır; fakat tümüyle geleneksel bir ortamda resmedilmiş aynı tarihli başka bir portresinin aksine, daha "modern" bir ev ortamı içinde gösterilmektedir. Resimdeki genç kadın, resimli bir kitaba bakan ilkokul önlüklü küçük kız ve zamane mobilyaları güncel görünümlerdir. Duran'ın bu resmi, simgesel bir "enteriyör" gibi, dışarda olup bitene karşılık, iç dünyaların bir resmi olarak yorumlanabilir. Bu yönüyle resim, kamusal ile özel arasındaki etkileşimlerin bir toplumdaki yaşam tarzlarını hangi yönleriyle ve ne kadar dönüştürebildiğini düşündürür.

Feyhaman Duran'ın yansıttığı huzurlu ev ortamına rağmen, bugün dahi yanıtlayamadığımız birçok soru sanki bu resmin konusudur ve Duran'ın kuşağının ikilemlerini hissettirir. Öte yandan, bu tip sorular, Türkiye'de modern sanatın gelişim sürecine bugünün penceresinden baktığımızda Şerif Abdülkadirzade'nin içine düştüğü ileri-geri tuzağının ötesini görmemize, bu kavramların açılımları üzerine daha çok düşünmemize de yardımcı olabilir. Osman Hamdi Bey'in "Akademi"sinde, içinde yaşadıkları toplumun alışkanlıklarından uzak bir kabuk içinde birkaç yıl geçirdikten sonra Paris'te türünün has örneği "Académie"yle karşılaştıklarında kuşkusuz kendi kültürel farklılıklarıyla da yüzleşen 1914 Kuşağı ressamları, yepyeni bir görsel dağarcığı kendince öğrenen, kendince aktaran ressamlar olarak, Türkiye'nin Avrupa'yla kurduğu ilişki biçiminin tipik bir boyutunu da yansıtır. Bu ressamlar, Paris'te, kendi kültürel gelenekleri ile akademik sanat öğretisinin figüre, çıplağa, çok figürlü kompozisyonlara, mitolojiye, anlatıya dayanan gelenekleri arasındaki uzlaşmaz noktaları fark etmekte gecikmemişlerdir. Böylece, hem kendi görsel geleneklerinden, hem akademik sanat öğretisi geleneğinden kopuk yeni bir ifade arayışında

olmuşlardır. Geleneksel sanat akademilerinin iktidarının zaten sarsılmış olduğu bir dönemde, bağımsız sanat ortamlarına hâkim olan daha yenilikçi biçimsel ifadelere yönelmişlerdir.

Fakat burada daha ilginç olan, "kültür"ler değil de bireyler düzeyinde düşündüğümüzde, modern sanatın dilini benimseyen bu erken dönem ressamlarımızın *kendilerinin* gelenek kavramıyla ilişkilendirdikleri görselliklerin tam olarak ne olduğudur. Hat mıdır? Minyatür müdür? Askeri okullarda öğretilen perspektifli teknik çizimlerin sonucu olan naif manzaralar mıdır? Yaşadıkları kenti oryantalist bir fanteziye dönüştüren Avrupalı ressamların İstanbul resimleri midir? 1880'lerde doğan, dolayısıyla 1900'lerde yirmili yaşlarında olan ressamlar, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gördükleri döneme denk gelen yıllarda sanat adına hangi görsel kaynaklarla karşılaşmış, kaynaşmışlardır? Sergiler anlamında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin salonları ve Pera'da birtakım kişisel ve karma sergilerde ağırlıklı olarak Hıristiyan Osmanlıların ve Levantenlerin resimlerini görme olanağı bulabilmiş olsalar da[4] ne kadar kısıtlı bir görsel deneyime sahip oldukları açıktır. Öte yandan, "gelenek" olarak nitelendirilen hat ve minyatür gibi görselliklerle nerede, ne kadar, ne tür karşılaşmaların olduğu da ayrı bir sorudur.

1914 Kuşağı ressamları arasında Feyhaman Duran, farklı görsel kültürlerin etkilerini bizzat deneyimleme olanağı bulmuş olmasıyla özellikle dikkate değer bir sanatçıdır. Hem hüsnühat, hem resim konusunda eğitim alan, yaşamı boyunca hem ressam hem hattat olan Feyhaman Duran, iki dünya arasında yaşayan bir figür olarak dikkat çekicidir. Modernist algıda "ilerleme yolu"nun ressam neferlerinden biri; öte yandan Cumhuriyet'in ilanından sonra etkisini ve etkinliğini büyük ölçüde yitiren geleneksel bir sanatın temsilcilerindendir. Türkiye'de geçmişle kurulan karmaşık ve sorunsallı ilişkiler ağı içinde bakıldığında, Feyhaman Duran'ın resimden de, hattan da vazgeçmemiş olması anlamlı sayılabilir. Duran, yaşamı boyunca, resimlerinin yanı sıra hat levhalar üretmeyi sürdürmüş, geride 80'i aşkın imzalı hat levhası bırakmıştır. (Resim 4) Feyhaman Duran'ın hat koleksiyonunu inceleyen Fatih Elcil, bunların genellikle ayet ve hadis, dua cümlesi, kelam-ı kibar, besmele, tuğra, manzume, tekke levhası, kelime-i tevhid, ism-i celal, ism-i nebi, tevfizname, maşallah, esmaü'l-hüsna gibi ibarelerin istifleri olduğunu belirtir.[5] Bunların üretimi kuşkusuz hem bir bütün olarak, hem tek tek sanatçının iç dünyasına ilişkin önemli birer gösterge olarak yorumlanabilir. Her halükârda Duran, ressamlığı ve hattatlığıyla, Türkiye'de gelenek ya da modernlik gibi



Resim 4 Feyhaman Duran, Besmele, hat levhası. İÜ Feyhaman Duran Koleksiyonu.



Resim 5 Feyhaman Duran, Şerif Muhiddin Haydar (Targan) ismi istifli yazı-resim, hat levhası. İÜ Feyhaman Duran Koleksiyonu.



Resim 6 Feyhaman Duran, *Portre* (Şerif Muhiddin Targan), 1937. İÜ Feyhaman Duran Koleksiyonu.

olguların görsel karşılıklarını somut bir biçimde yansıtan bir figür olarak karşımıza çıkar.

Birçok yağlıboya portresini de yaptığı ud virtüözü, besteci Şerif Muhiddin Targan'ın (1892-1962) adını yazı olarak ud şeklinde istiflediği levha, Duran'ın farklı anlatım olanakları arasında gelgitini somut olarak gözler önüne serer.[6] (Resim 5) Sanatçı yazı-resim şeklindeki bu portrede yakın dostu Targan'ı, yağlıboya tablolarında olduğu gibi, (Resim 6) yanında kimliğiyle özdeşleşmiş uduyla değil, bizzat o udun kendisi olarak sunar. Hem Doğu hem Batı enstrümanlarını büyük bir yetkinlikle çalan, farklı müzikal formları kaynaştıran Targan da Duran gibi, kültürler arasında hiyerarşi gözetmeden zengin bir kültürel mirası devralmış ve bu etkileşimler ağının yansımalarını sanata aktarmıştır.

Feyhaman Duran'ın yaşam öyküsünü irdelemek, farklı etkileri nasıl içselleştirdiğini algılamamıza yardımcı olur. Henüz çocukken yitirdiği anne ve babasından kendisine kalan iki vasiyet vardır örneğin: Şair babası Süleyman Hayri Bey, oğluna bıraktığı öğüt kitabı *Pend-i Hayri*'de, "Feyhaman beni dinle imdi/Zikret Allahını Peygamberini/ hiç unutma peder ve mâderini"[7] diye başladığı dizelerinde oğlunun dine, geleneğe bağlı bir insan olmasını tahayyül eder. Annesi Fatma Hanım ise, oğlunun, Osmanlı toplumunun modernleşme sürecindeki en önemli kurumlarından biri sayılabilecek Galatasaray Sultanisi'nde okumasını vasiyet ederek[8] belli ki çağından da kopuk yetişmemesini arzulamıştır. Sanatçının çok erken yaşta yitirdiği anne babasından yadigâr eşyayı bir koltuğa istiflediği çok ilginç bir resmi de vardır. (kat. no. 209) Batı tarzı bir koltuk üzerine geçmişin anılarını oturtur. Duran'ın Galatasaray'da en başarılı olduğu dersin hüsnühat oluşu, resim öğretmenleri Viçen Arslanyan ve Şevket Dağ'ın onun ayrıca desen yeteneğini fark etmesi ve bir rastlantı sonucunda tanıştığı Abbas Halim Paşa'nın himayesinde Paris'te sanat eğitimine gönderilmesi, sanatçının geleceğini belirleyen dönüm noktalarıdır. Duran böylece Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim görmeden doğrudan Paris'e gitmiş, 1911-1913 arasında Julian Akademisi ve Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiştir. Paris'te, hem kendi yeteneğini hem salt yeteneğin yeterli olmadığını fark ederek resim sanatının teorik altyapısıyla ve kültürel bağlamıyla

karşılaşmış, yoğun bir öğrenme sürecine girmiştir. Bu süreçte, kendi gerçeğinin yansımasını, tıpkı kuşağının diğer ressamları gibi, akademik sanatın öğretilerinde bulamamıştır. Devam ettiği atölyelerdeki katı akademik sanat disiplininin yansıması olarak figüre, çıplağa, mitolojik anlatıya bağlılık, Duran'ın kimliğine ve ruh haline hitap etmemiştir. Anılarından hareketle, Paris'te kesinkes sergisini gördüğü ve bir süre etkilendiğini söyleyebileceğimiz akademik ressam Luc-Olivier Merson'un "yazı yazar gibi desenlerine" özenmişse de kendinde o mahareti görmeyerek vazgeçmiş[9] ve onu cezbeden sanatsal anlayışı geleneksel sanat akademisinin etki alanı dışındaki dünyada bulmuştur.

Feyhaman Duran'ın Paris'te yaşadığı yıllarda bu kentin en çok konuşulan sergileri, Bağımsızlar Salonu ile Güz Salonları'dır. Bu sergiler, 19. yüzyıl sonundan itibaren kabuk değiştirmeye başlayan Paris sanat ortamında yeninin görünürlük alanlarıdır. 1911-1913 arasında her iki salonda da izleyicinin artık daha aşina olduğu izlenimci, yeni-izlenimci, dışavurumcu üslupta yapıtlar bir yana, en dikkat çeken ve tartışılan sanatsal yenilik, kübizmdir. Muhafazakâr eleştirmenlerin yoğun bir karalama kampanyasına tabi tuttuğu yapıtlarıyla Albert Gleizes, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Fernand Leger, Robert Delaunay, Juan Gris, Marie Laurencin gibi ressamlar, salonlarda resimlerini sergileyen Salon Kübistleri'dir.[10] Hatta sonradan Türkiye'den Paris'e giden ressamların en çok tercih ettiği resim eğitmeni André Lhote da bu dönemin Salon Kübistleri arasındadır. Feyhaman Duran ve kuşakdaşları, hiç kuşkusuz bu sergilerden haberdar olmuş, büyük olasılıkla izleme olanağı da bulmuşlardır.

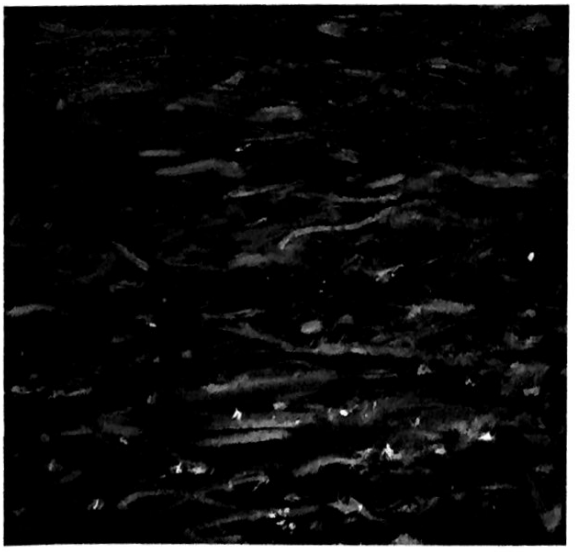
Türkiye'de yaygın olan sanat tarihsel anlatının temelinde, Paris'te eğitime giden ressam kuşaklarının, "ilerleme yolu"nun birer misyoneri gibi en yeni olan sanatsal üslupları Türkiye'ye nakletmesi beklenmiştir. Oysa Türkiye'den Paris'e giden ressamların, Paris'in sanat ortamlarında dahi şaşkınlıkla karşılanan, Avrupalı çağdaşları arasında da sindirilmesi kolay olmayan yüzlerce resim arasında daha küçük bir öncü grubu temsil eden birtakım eğilimlerden feyz alarak dönmelerini beklemek gerçekçi bir yaklaşım değildir. Sonuçta, 1914 Kuşağı'nın diğer ressamları gibi Feyhaman Duran da Paris'te kendi dünyasına daha çok hitap eden güncel eğilimlere ilgi göstermiştir. Işık, renk ve boyasallık değerlerinin ön planda olduğu izlenimcilik, sanat tarihsel açıdan baktığımızda çıkış yaptığı dönemi çoktan geride bırakmıştır ama yüzyıl başında birçok sanatçının üslubunu hâlâ etkileyebilen bir çekim gücüne sahiptir. Feyhaman Duran'ın Paris'te yaptığı küçük boyutlu manzaralarında herhangi bir yeri göstermenin ötesinde, kendi ressamca duyuşunu renkle, boyayla ifade edişinde izlenimci resmin etkisi aranabilir. Poşad niteliğindeki bu manzaralarda görülen serbest ifade biçimi, ayrıca, Duran'ın akademik sanat eğitimi gördüğü yıllarda soluğu doğada aldığının ipucudur. (kat. no. 109)

Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, Tanzimat sonrası ressamların Avrupa'ya ve tabiata aynı zamanda açıldıklarını ve çıkış noktalarının Avrupalı ressamlardaki gibi, tabiat hayranlığı olduğunu savunurlar.[11] Oysa Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid gibi ressamlar için tabiat hayranlığından çok mimetik temsil arayışı ön plandadır; bu ressamlar için doğayı göründüğü gibi resim yüzeyine aktarmak arzusu, duygularının önündedir. Bir sonraki kuşağın Feyhaman Duran gibi temsilcileri ise, izlenimciliğin en önemli boyutu sayılabilecek öznellik çabasıyla, kendi duyuşlarını resimsel olarak ifade etmeye çalışmışlardır. Antiakademik, dolayısıyla yenilikçi sayılan sanatsal ifadelerin 19. yüzyıl ortasından itibaren ağırlıklı olarak manzara ve natürmort gibi türler üzerinden ifade buluşunun, bu sanatçıların modern sanatla, kendi dünya görüşlerine uygun bir etkileşim içine girmelerine yardımcı olduğu açıktır. (kat. no. 110)

Bir portre ressamı olarak tanınan Feyhaman Duran da aslında en çok doğaya bakmış ve ağırlıklı olarak manzara ve natürmort türünde yapıtlar üretmiştir. Aynı kırlara, aynı çiçeklere, aynı denizlere bıkmadan bakmak, ifadesini renkte, boyada aramak, kuşkusuz yoğun bir tabiat hayranlığıyla açıklanabilir. Hatta, Duran'ın tabiat hayranlığında, ibadet derecesine varan bir konsantrasyon da sezinlenebilir; portrelerinin aksine manzara ve natürmortlarının niteliğinden önce niceliği dikkat çekicidir. Duran'ın ısmarlama olmayan portrelerinde, özellikle otoportrelerinde rastladığımız serbest ifade arayışı ve resimsellik, manzara ve natürmortlarının da

genel karakteridir. Sanatçının hayatını geçirdiği yerler de bu yönelimini beslemiş olabilir. Baltalimanı, Beylerbeyi Çakaldağı Tepesi, Büyükada, Anadoluhisarı gibi yerlerde[12] hep doğayla iç içe olan Feyhaman Duran'ın, eşi Güzin Duran'ın ailesinden kalan ve onunla beraber yaşadığı, bugün müze olarak kullanılan Beyazıt'taki ev de bir bahçenin içinde, içedönük bir atmosfere sahiptir.

Yıllar içindeki üretimine baktığımızda, Feyhaman Duran'ın 1950'lerde, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevinden emekli olduktan sonra, ağırlıklı olarak manzara ve natürmorta yönelmesi sergi katılımlarına da yansır. 1916'dan itibaren düzenlenen Galatasaray Sergileri'nde portrelerinin yanı sıra manzaralarını da sergileyen sanatçı, 1940'lardan itibaren katıldığı tüm sergilerde tek tük portre örneği dışında neredeyse tümüyle manzara ve natürmort göstermiştir. Duran'ın özellikle poşad nitelikli manzaralarının, soyut bir dünyanın kapılarını araladığı da gözden kaçmaz. Somut gerçeklikle soyut ifadesi arasında gidip gelen bu resimler, göründüğü gibi değil, hissedildiği gibi ifade bulmuşlardır. Belli ki doğada çalıştığı bu boya eskizlerinde Duran, temsili gerçeklik arayışını aşan manevi bir boyutta doğayla bütünleşmiş ve bunu resme yansıtmıştır. Bu tür resimleri, Whistler'ın 1870'lerdeki armonileri ve noktürnleri gibi, ressam ile resim arasında son derece kişisel bir etkileşimin sonucudur. (Resim 7)



Resim 7 Feyhaman Duran, *Manzara* (Anadoluhisarı). İÜ Feyhaman Duran Koleksiyonu.

Feyhaman Duran'ın yaşamının her döneminde yoğun bir şekilde üretimini sürdürdüğü manzaralarına karşılık daha çok bir portre ressamı olarak tanınması, kuşkusuz ilk Galatasaray Sergileri'nden itibaren bu türde resimlerini ısrarla sergilemesi nedeniyledir. Bu portreler dönem dönem sergilere damgasını vuran yetkin örneklerdir. Duran ilk Galatasaray Sergisi'nde Dr. Âkil Muhtar'ın portresiyle ödül almıştır; ardından sergilediği hemen tüm portrelerle ilgili olarak da genellikle övgü aldığı ve bunların basında yayımlandığı görülür.[13] Sanatçının bu erken dönemde sergilediği portreler arasında tarihini kesin olarak bildiğimiz örnekler çok azdır, ama bir iki örnekte bile Duran'ın betimlediği insanların ruh hallerini de yansıtmak çabası içinde olduğu hissedilir ki bu arayış, tahmin edilebileceği gibi, bir portreye cazibe kazandıran bir olgudur. Örneğin Dr. Âkil Muhtar'ın portresi (1916; bkz. s. 21, resim 8), bir tıp doktorunu laboratuvar ortamında gösterirken, esas olarak mesleğine tutkuyla bağlı, motivasyonu yüksek bir insanı betimler. Kerime Salahor portresi ise (1921), betimlenen kadının yalnızca dış görünüşünü ya da sınıfsal aidiyetini değil, kendi dünyasına dalmış içsel bir anını gözler önüne serer. (kat. no. 61) Duran'ın bir portreci olarak başarısı, portresini yaptığı insanların izleyiciyi kavrayan yüz ifadeleridir, özellikle gözlerden okunan bir ruh halidir.

Öte yandan Feyhaman Duran'ın tüm portrelerinin, Türkiye'nin modernleşme sürecinin çeşitli yönlerini ifade ettiğini de belirtmek gerekir. Kerime Salahor'un portresi, Amerikalı ressam John Singer Sargent'ın varlıklı çevrelerden gelen güzel ve alımlı kadın portrelerini çağrıştıran bir modern kadın betimlemesidir; Dr. Âkil Muhtar'ın neşeli portresi ise, bir laboratuvar kesimi öncesinin gerilimini değil, sanki modern tıbbın Türkiye'deki varoluşunu konu etmektedir. Duran'ın özellikle 1930'lardan 1950'lere uzanan süreçte gerçekleştirdiği pek çok portre de aynı bağlamda değerlendirilebilir. Portrelerde betimlenenlerin pek çoğu, bir bütün olarak bakıldığında, Türkiye'nin Cumhuriyet dönemi dönüşümünü üstlenen, çeşitli mesleklerden bireylerdir. Dolayısıyla bu resimler, tek tek bireylerin ötesinde bir dönemin kültürel elitinin portresini sunmaktadır. Bu kişilerin pek çoğu, tıpkı ressamın

kendisi gibi, Cumhuriyet'ten epey önce doğan, dolayısıyla geçmişle bağlarını korumaya devam eden, ama yeni Türkiye'nin kuruluşuna da inanan, gerçek anlamda muhafazakâr modernlerdir. Duran'ın portrelerinde görünür olan bu kişilerin bir kısmı arkadaş çevresinden sanatçılar (İsmail Hakkı Altunbezer, Hoca Ali Rıza, İbrahim Çallı, Hikmet Onat), müzisyenler (Şerif Muhiddin Targan, Safiye Ayla), yazarlar, şairler (Tevfik Fikret, Ruşen Eşref Ünaydın, Sabri Esat Siyavuşgil), düşünürler (Hilmi Ziya Ülken, Mustafa Şekip Tunç), siyasetçiler (Hasan Âli Yücel), tarihçiler (Fuat Köprülü), özellikle İstanbul Üniversitesi çevresinden akademisyenler (Reşit Rahmeti Arat, Ahmet Caferoğlu, Ebülula Mardin, Hamit Nafiz Pamir ve daha niceleri), Cumhuriyet döneminde görünür olmanın bilimle, eğitimle, sanatla, kültürle ne kadar ilintili olduğunu da düşündürür.

Bireyi, ama aynı zamanda toplumsal yapıyı simgeleyen sanat türlerinden biri olarak portrenin bu anlamda Türkiye'de Feyhaman Duran'ın üretimiyle özdeşleştiği bir gerçektir. Bu portrelerin çok büyük bir kısmı ısmarlamadır ve sanatçının bu alandaki ustalığı bir yana, her portreyi aynı içgörüyle, belki de aynı keyifle üretmediği de söylenebilir. Duran'ın emeklilik döneminde portreden uzaklaştığı görülür, ancak yaşamının sonuna kadar tuvale aktarmaktan vazgeçmediği Güzin Duran portreleri ve otoportreleri bu anlamda istisna oluşturur. Bu resimlerini, benzetme kaygısından çok, manzara ve natürmortlarındaki gibi genellikle izlenimci bir fırçayla, boya tadı alarak gerçekleştirmiş olduğu görülebilir. Yaşlılık döneminin ürünleri olan 1959 tarihli otoportresiyle, Güzin Duran'ı muhtemelen aynı dönemde ya da 1960'larda resmetmiş olabileceği portre, diğerlerinin arasından sıyrılan, daha derinlikli gözlemler olarak dikkat çeker. (kat. no. 11 ve 16)

Feyhaman Duran'ın natürmortlarında da özünde manzaralarında olduğu gibi doğaya hayranlığının boyasal ifadesi ön plandadır. Meyveli natürmortları, hatta yazılı resimli gazete ve dergilere yer verdiği kompozisyonları vardır; ama her mevsimin ifadesi olan çiçekli natürmortlar ağırlıktadır. (kat. no. 221) Duran'ın natürmortlarındaki çiçek dağarcığı, doğaya nasıl bir iştahla baktığının göstergesi sayılabilir; gül, manolya, kasımpatı, şebboy, mimoza, frezya, leylak, siklamen, kaktüs cinsleri ve daha niceleri, bazen vazoda alımlı bir şekilde, bazen saksıda biraz geçkin halinde, Duran'ın natürmortlarında başrolü oynar. Bu resimlerde Feyhaman ve Güzin Duran Evi'ndeki eşyalar da sık sık karşımıza çıkar ve sanatçının mütevazı yaşantısını yansıtır. Duran'ın çiçeklerini ayırt etmek mümkündür, ama gerçeğine benzetmek kaygısının arka planda olduğu da sezilir; kompozisyonun tüm unsurları, özellikle odak noktasındaki çiçekler, ressamın küçük ve çizgi çizgi dokunuşlarında renkle oluşur, gerçekten koparak resimselleşir. (kat. no. 230)

Feyhaman Duran'ın natürmortları arasında resim içinde resimler, özellikle resim içinde hat levhalara yer verdiği örnekler de vardır. Bu yaklaşım, Duran'ın 1940'lara tarihlenebilen, kendine özgü bir eğilimi olarak görünür. Öte yandan, etkinliklerini Duran'la aynı dönemde sürdüren ressam Melek Celal Sofu'nun da hatlı natürmort türünde yetkin örnekleri bulunmaktadır.[14] Duran'ın natürmortlarındaki hat levhalar, aile koleksiyonunda yer alan örneklerdir. Örneğin, 1945 tarihli bir natürmortta, ülkemizde yılbaşı kaktüsü olarak bilinen bitkinin (*schlumbergera truncata*) arkasında, Feyhaman Duran Koleksiyonu'nda bulunan, Şefik Efendi'ye ait "İsm-i Celal" konulu bir levhada celi sülüs hatla Arapça olarak "Allah'ın şanı ne yüce" anlamına gelen bir yazı yer almaktadır.[15] (Resim 8 ve 9) "İsm-i Celal" Mevlevilik zikrinde kullanılan esas duadır. Sanatçının büyük olasılıkla aynı dönemde yapmış olduğu bir başka natürmortunda da yine kendi koleksiyonundan, Mehmed Nuri Efendi'ye ait yazı-resim niteliğinde bir hat levhası bulunmaktadır. Bu levhada ise Mevlevi sikkesi formunda "ya Hz. Mevlânâ Celaleddin..." yazmaktadır. Her iki natürmortta Mevlevi kültürüyle ilişkilendirilebilecek simgelere yer verilmiş olması, sanatçının hayata bakışına dair ipuçları olarak yorumlanabilir.

Bu tür natürmortları bugünün penceresinden değerlendirmek, Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde yükselen, ardından daha geniş bir coğrafyaya yayılan soyut resmin kaynaklarını da düşündürür. Bu yıllarda İslam ve Uzakdoğu hat sanatının biçimsel estetiğinin Avrupa modern resminde bir eğilim olarak belirmesi, Türk sanatçıların da geleneksel üretim biçimlerine yeniden bakmasına vesile olmuştur.



Resim 8 Feyhaman Duran, *Natürmort*, 1945. İÜ Feyhaman Duran Koleksiyonu.



Resim 9 Şefik Efendi, İsm-i Celal, hat levha. İÜ Feyhaman Duran Koleksiyonu.

Avrupa'da, Kübizm temelli geometrik soyutlamaların etkisini yitirdiği, renk ve doku ağırlıklı soyut dışavurumcu ifadenin ağırlık kazandığı dönemde, hat sanatının devinimli, dinamik görüntüsü, manevi ve kültürel temellerinden bağımsız olarak, salt görselliğiyle sanatçıların ilgisini çekmiştir. 1950'lerde Avrupa'nın Batı dışı modernliklerden genel beklentisi olan "yerel tat",[16] Türkiye'de de bir kaligrafi eğiliminin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

1950'lerde yalnızca Türkiye'de değil, modern sanat üretiminin söz konusu olduğu Ortadoğu ülkelerinde de modern ifade biçimleriyle geleneksel kültürü sentezleme çabasının sonucu olan bu eğilim, özünde sanat aracılığıyla bir ulusal kimlik arayışı olarak görülebilir. 1950'lerin sanat ortamında, her ulusun kendi öz kültürünü yansıtan görsellikleri dönüştürerek, modernleştirerek ifade etmesi beklentisi, özellikle İslam kültürüne sahip ülkelerde Arapça harfler üzerinden soyutlamanın yaygınlık kazanmasına yol açmıştır. Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, 1950'lerde geleneksel ifade biçimleriyle modern sanatın sentezlenmesini, "Cumhuriyet döneminde Avrupa'yla ilişkilerimiz sıklaşıp da ressamlarımız bize Paris'ten yeni eğilimleri, yani bizim eski nakışlarımızı andıran tabiat dışı bir resim anlayışını getirdikleri zaman, elbette şaşıracaktık. Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını mı buluyordu?"[17] diyerek, şaşkınlıkla karşılarlar.

Çok açıktır ki Feyhaman Duran'ın hatlı natürmortları, Türkiye'de 1950'lerde başlayacak olan bu eğilime dahil edilemeyecek resimlerdir. Zaten tarih olarak da bu furyanın öncesinde gerçekleştirilmişlerdir. 1940'larda Güzin Duran'la birlikte Topkapı Sarayı'nda yaptıkları resim çalışmalarının, bu tür natürmortları esinlemiş olduğu düşünülebilir. (kat. no. 102) İki sanatçı, Feyhaman Duran'ın tam da bu tür resimlerinin (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu'ndaki 1945 tarihli *Hat Levhalı Natürmort*'u dahil edebiliriz) yapıldığı döneme tekabül eden 1943-1947'de, sarayın çeşitli görünümlerini resmetmişlerdir. (kat. no. 210) Bu resimlerde, mekânların nasıl süslendiğine yönelik köşelere

özellikle baktıkları gözden kaçmaz; örneğin geleneksel mekânın bir parçası haline gelmiş çiçekli, bir anlamda "natürmortlu" panelleriyle Topkapı Sarayı Harem Dairesi'ndeki III. Ahmed Yemiş Odası bunlardan biridir. Duran, belli ki 18. yüzyıldan itibaren Topkapı Sarayı'nın iç dekorasyonunda görülmeye başlayan Batı etkisini gözlemlemekte, kültürel etkileşimlerin Osmanlı sarayına yansımalarını görünür kılmaktadır.

Öte yandan, Feyhaman Duran'ın bu tür hatlı natürmortlarında, gelenek ve modernlik arasındaki yapay etkileşimlere dair bir çekince de sezilir. Sonuçta hat sanatına dışarıdan değil, içeriden bakan bir sanatçıdır. Yazıda resim gördüğüne, hat sanatının soyut estetiğinden keyif aldığına şüphe yoktur. Buna karşılık, yine de hat levhanın kendi varlığını, modern resim içinde -deyim yerindeyse- eritmez. Modern sanatı yerelleştirmenin kestirme bir yolu olarak araçsallaştırmaz. Hat levhalara Batı sanatına özgü bir tür olan "natürmort" içinde yer vererek, başlı başına ayrı bir kültürün estetik nesnesi ve değeri olarak işaret etmeyi yeğler. Bu hat levhalar, Duran'ın onları bu tarzda resmettiği dönemde iç mekânlarda pek görülmeyen nesnelerdir. Özellikle tekkelerde üretilen yazı-resim niteliğindeki dini levhaların Cumhuriyet dönemine kadar hor görülen, sonrasında da kültürel kaynaklar olarak pek değer verilmeyen nesneler olarak küçümsendiği bilinmektedir.[18] Oysa Duran'ların evi, bu tür eserlerle doludur. Hem Feyhaman hem Güzin Duran, bu alanda üretimlerini de sürdürmüşlerdir. Özellikle Güzin Duran'ın yazı-resim alanındaki yoğun üretimi dikkat çekicidir. Bu çerçeveden bakıldığında, sanatçının geleneksel estetik kaynaklara yönelik tavrı daha anlaşılır olur. Duran'ın hatlı natürmortları, hatta hattat portreleri, ilerleme yolunda yalnızca *bir tür* görselliği bir adım olarak gören zihniyetin aksine, farklı kültürlerin sanatı söz konusu olduğunda, ileri ve geri kavramlarının sorunsallaştırılması gerektiğini düşündürür. Bu resimlerin ana konusu belki de budur. (kat. no. 213)

Feyhaman Duran'ın yeterince üzerinde durulmamış bu tür resimlerinin yanı sıra sayısız manzara resmi ve yağlıboya etüdü de düşünce ve duygu dünyasına, ressam kimliğine ilişkin ipuçlarıdır. 1920'ler ve 1930'larda Türkiye'de yeni bir kültürel ve sanatsal ilgi alanı olarak ortaya çıkan portre alanında verdiği yetkin örnekler Duran'ın sanat tarihindeki yerini belirlemiş olmakla birlikte, daha çok dış dünyayla temasını yansıtır. Duran'ın iç dünyası ise, hiç kuşkusuz birçok otoportresinde, en yakını Güzin Duran'ın sayısız portresinde ve onu kuşatan ev ve kır yaşantısının, kısacası kendi dünyasının ve değerlerinin izlerindedir. Bu açıdan bakıldığında Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki retrospektifi bir ressamı yeniden, daha yakından tanımak için bir fırsat niteliğindedir.

---

1 *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, s. 5.

2 1914 Kuşağı sanatçıları, Çallı Kuşağı ve Türk İzlenimcileri olarak da anılır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra devlet bursuyla veya kendi olanaklarıyla Paris'e öğrenim görmeye giden, Birinci Dünya Savaşı nedeniyle Türkiye'ye dönüp bu grupta anılan ressamlar arasında, Feyhaman Duran'ın yanı sıra Sami Yetik (1878-1945), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Ali Sami Boyar (1880-1967), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1882-1977), Avni Lifij (1886-1927) ve Namık İsmail (1890-1935) yer alır.

3 Gül İrepoğlu'nun aktardığına göre, 1925 yılının Galatasaray Sergisi sırasında Türkiye'de bulunan bir Alman gazeteci, Cumhuriyet gazetesinde yayımladığı bir yazıda sergide gördüğü resimlerin had safhada Avrupa etkisi taşıdığını belirterek eleştiride bulunmuş ve bir tartışma başlatmıştı. Bkz. İrepoğlu 1986, s. 64.

4 Bkz. Uslu 2008; Uslu'nun tezinde, Pera'da açılan sergilerin ayrıntılı bir dökümü yer almaktadır.

5 Bkz. Elcil 2007, s. 233. Elcil, Feyhaman Duran'ın levha düzenlemelerinde harf değerlerini arka planda tutarak önceliği biçime verdiği, "ressam gözüyle" baktığı, dolayısıyla hattatlık kural ve geleneklerinin dışına taşan özelliklere sahip olduğu kanısındadır.

6 Elcil'in yukarıda adı geçen kaynakta işaret ettiği bir istiftir.

7 İrepoğlu 1986, s. 30.

8 Age., s. 30.

9 Aktaran İrepoğlu 1986, s. 46.

10 Salon Kübistleri arasında kübizmin öncüleri Pablo Picasso ve Georges Braque'ın yer almayışı, bu dönemde bu sanatçıların tanıtımını üstlenen Daniel Henry-Kahnweiler'le yaptıkları sözleşmeden kaynaklanır.

11 Eyüboğlu ve İpşiroğlu 2013, s. 12.

12 İrepoğlu http.

13 Bkz. İrepoğlu 1986, s. 48, 56-64.

14 Melek Celal Sofu'nun da (1896-1976) Feyhaman Duran gibi hat sanatına yoğun bir sevgi ve merak duyan bir sanatçı, Şeyh Hamdullah ve Kâmil Akdik üzerine kitaplar yayımlayan bir ressam-araştırmacı olduğunu vurgulamak gerekir.

15 Hat levhalarla ilgili açıklamalar Elcil'in çalışmasından alınmıştır.

16 1950'ler ve 1960'larda Türkiye sanat ortamında en çok tartışılan konuların başında, Türk sanatının ulusal bir karakter taşıyıp taşımadığı sorunu yatar. 1957'de Edinburgh'da açılan "Modern Türk Resmi" sergisinin katalog yazısını yazan İngiliz yazar Derek Patmore'un düşünceleri, bu tartışmaları özetler niteliktedir: "Bugünün çağdaş Türk sanatçısının karşı karşıya olduğu sorun, bütün modern Türklerin yüzleşmek durumunda olduğu bir sorundur: Batı'da öğrenilen modern teknikleri, kendi gelenekleri ve tarihsel geçmişleriyle nasıl harmanlayacakları. Türk sanatçılar Paris'ten ve öteki Batı sanat merkezlerinden o kadar çok şey öğrenmişlerdir ki ulusal kimliklerini yitirmeleri gibi bir tehlikeyle karşı karşıya bulunmaktadırlar." Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Antmen 2005, s. 57-63.

17 Eyüboğlu ve İpşiroğlu 2013, s. 15.

18 Bu konuda bkz. Aksel 2010.

by the Egyptian ruling family. Hidayet was born in Istanbul but further information about his life is contradictory. According to Turkish sources, he was sent to Egypt by his family to find his elder brother who had been taken prisoner by the British at the Battle of the Suez Canal during World War I. Probably around 16-17 years of age at the time, he travelled to Alexandria by ship from Istanbul and since he was of conscription age he was immediately arrested by the British in the port of Alexandria and sent to a prison camp. The British commanders there discovered Hidayet's artistic talent and one of them gave him drawing materials. After World War I ended Hidayet never returned to Turkey.[47]

According to Egyptian sources Hidayet studied art in England, mainly in watercolour painting. In the early 1920s he travelled to Egypt via Palestine to cure his rheumatism and settled there.[48] Egypt's famous water-colourist Fatma Refaat relates that she was taught by two of Egypt's best artists, Hidayet and Ahmed Sabri (see p. 38, figure 6).[49] The artist had a studio near his apartment on Tahrir Square. Another Egyptian artist, Leila İzzet, says that after settling in Cairo Hidayet was friendly with Ottoman families who maintained family and cultural ties with Istanbul. One of these was the family of Leila İzzet's grandfather, Aziz İzzet Pasha. İzzet Pasha had served as Egyptian foreign minister and as regent during King Farouk's reign, and his wife Behiye Yeğen Hanım was the granddaughter of Khedive İsmail Pasha. Leila İzzet relates that she was taught painting by Hidayet along with the other young people in her family, and that Hidayet spent the weekends at the family farm where he painted watercolour landscapes.[50] Members of Egypt's royal family and elite commissioned pictures in oil and watercolour on specific subjects. The artist produced many scenes of the Nile and ancient Egyptian ruins (see p. 38, figure 7). Known as the painter by appointment to the royal family, paintings by Hidayet are found at the Turkish Embassy in Cairo, the Manial Palace and the Museum of Agriculture.

As all these examples show, the Egyptian ruling family gave extensive support to Turkish artists. The main reason for this is of course the family and cultural links with Istanbul that meant members of the ruling family became acquainted with most of these artists while living in the city. When we compare them with elite Ottoman families in Istanbul during the same period, we find that very few of the latter were as closely associated with art or supported artists to such a degree. There is no doubt that the society the Egyptian royal family was raised in, their education and their familiarity with Western culture played an important role in the moral and material support they offered. A comparison of the education received by a typical high-class Egyptian family in terms of curriculum and method with their Ottoman equivalents in Istanbul would be illuminating. Also of course, the extreme wealth of the members of the Egyptian dynasty would certainly have played a role in their philanthropy. Ahmed Hamdi Tapınar states in his book *Beş Şehir* (Five Cities) that a large portion of Egyptian wealth poured into Istanbul.[51] If Feyhaman, the hero of this exhibition at Sakıp Sabancı Museum, had not gone to Paris, thanks to funding provided by Abbas Halim Pasha, he probably would not have been such a successful portrait painter; and if it had not been for Abbas Halim Pasha's hospitality, Halil Pasha would not have painted such delightful Egyptian scenes. Many more such examples could be cited: Hoca Ali Rıza, Fikret Mualla, Galib, Hale Asaf, Sabiha Bozcalı and many other forgotten artists all felt the supportive and protective hands of the Muhammad Ali dynasty, which is why we owe them a great debt of gratitude for the development of Turkish art. ▣

Ahu Antmen

Feyhaman Duran: Between Two Worlds

Although the Ottoman state was in decline, a new period of modernisation began after constitutional government was reinstated in 1908. The young painter Feyhaman Duran (1886-1970), like others of his generation, was an artist who reflected the visions and limitations, the possibilities and inadequacies of society at this time. While the authoritarian state system and powerful traditional network continued to define cultural boundaries, it was a period when new ideologies could be debated, the press was expanding and social organisations were gaining vigour; all of which pointed to new perspectives and increased modernisation. For example, the Society of Ottoman Painters, of which Feyhaman Duran was a member, was just one of diverse professional organisations that contributed to a non-governmental social dimension to Ottoman life after 1908. The painters who joined the society demonstrated that the domination of painters trained at military colleges was at an end. Apart from Osman Hamdi Bey, the leading painters of the previous generation, such as Şeker Ahmed Pasha, Süleyman Seyyid Bey, Hüseyin Zekai Pasha and Halil Pasha, had all come from a military background, whereas now the members of the Society of Ottoman Painters were the first group of civilian painters.

Feyhaman Duran's *Self-Portrait* painted in 1911, when he was in his twenties, vividly conveys the exhilarant mood of the period (see p. 40, figure 1). In capturing his glance at himself on the surface of the picture, we sense that the young painter is engaged in a spiritual search beyond his concern to create a likeness. Unlike the self-portraits of Avni Lifij, a member of the same generation, which use elements like dress to represent a bohemian artist,

Duran is purely himself. In his glance we sense his expectancy regarding the future and the desires and hopes of youth. The self-portrait contains no symbolic reference to the cultural transformation in which he finds himself; instead his glance alone has an impact on the viewer that almost eliminates its personal dimension. The picture arouses curiosity about the ways in which Ottoman modernisation affected individuals. It makes one wonder about the extent to which the transformation of a society really relates to internalised phenomena on an individual level.

Up till then Ottoman painters had shown their work at exhibitions that gave them access to a very narrow audience, but the 18 issues of the *Society of Ottoman Painters Journal* published by the society between 1910 and 1914 gave Ottoman painters visibility as a collective group for the first time. This journal helps us to understand how those early steps were taken. In particular an article entitled 'Our Aim' in the first issue provides extensive insight into the outlook of contemporary painters. This article, which can be regarded as the manifesto of the society, was written by Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, a graduate of the Academy of Fine Arts. He asserts that the art of painting is a step on the road to progress and complains that 'while there is a great interest in painting in Europe, which is ahead of us in every way, it would be no exaggeration to say that here it is regarded with loathing rather than interest.'[1] He adds that the Academy of Fine Arts opened about 25 years previously in Gülhane and since then had trained numerous students, that exhibitions had been held, but that interest in these remained low. Evidently, according to Şerif Abdülkadirzade's notions, those who appreciated the art of painting, that is Europeans, were more advanced than the Ottomans, and Ottoman painters were more advanced than Ottomans in the street who lacked appreciation of painting. This view of the painter as a soldier on the country's march towards modernisation continued to be held after the establishment of the Republic of Turkey in 1923. The concept of the soldier is also worth underlining as an expression of meaning that went beyond the practice of art as a profession, and a kind of missionary zeal felt by artists. In non-western histories of modernity, it is almost impossible to bypass this argument of progress versus backwardness, which was a heavy burden for artists to bear.

The serious atmosphere observed in *The Painters' Group* (1921), which is possibly Feyhaman Duran's most famous work of portraiture, seems to reflect his sense of mission (see p. 41, figure 2). It is as if Duran wanted to document the existence of his profession in society and its sense of purpose. No longer does Duran have that expression of curiosity seen in his self-portrait of 1911. Over the intervening decade a different state of mind has replaced curiosity, and its traces can be seen not only in his own face but also in the faces of his artist friends. This group portrait is a memoir of the period when the Ottoman Society of Painters closed down, to be replaced by the Turkish Society of Painters, founded with a new charter by Şevket Dağ, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran and Hikmet Onat. The painting demonstrates that artists continued to work in occupied Istanbul and gives an impression of the difficulties facing Turkish painters of the period.

In the transition process from the Ottoman Empire to the Republic of Turkey, painters of the 1914 Generation,[2] of whom Feyhaman Duran was one, appear as the generation that really shouldered the process of spreading a new cultural phenomenon. Because they manifested in the clearest way the endeavour to reconcile the Muslim-Turkish Ottoman identity with that of the modern artist, they emerge as the essence of the painter's identity. As the first graduates of the first academy of fine arts in the Muslim world, they already represent a historic turning point. Place and time inevitably bring to mind questions about the painters of this period. For example, was it possible under the conditions of the time for them, as free individuals, to take on the identity of painter? Since the individualisation process is not independent of the sociocultural processes of societies, how did the artist's identity form in Turkey? At which points did the limitations defined by the social context clash with the search for individual expression? What was the meaning of cultural heritage for artists who embraced the modern forms of expression of western art but were not themselves westerners? Could the adoption of a formal idiom make it possible to adopt the cultural heritage of that idiom? Did breaking with their own formal idiom mean denial of themselves? Moreover, which formal expressions were the true expressions of cultural identity? In this sense how could commitments or ruptures be consistent with creative expression? At which points did they coincide or clash with social culture? How would or should the 'Turkish originality' that some western writers were already saying was lacking be expressed in painting?[3]

Feyhaman Duran's *Calligrapher Rıfat Efendi and His Family* (1948), painted around 30 years after his self-portrait of 1911, suggests that he grappled with questions like these over the intervening years (see p. 42, figure 3). This painting portrays Rıfat Efendi, a calligrapher who studied under Güzin Duran's grandfather the calligrapher Yahya Hilmi Efendi, at a fairly advanced age, in his home, surrounded by people who may be his grandchildren. With its different dynamics, it reflects a portrait of Turkey. Rıfat Efendi is a figure that represents the past in the calligraphic panel, decorative china bowl, brass brazier and his own manner of dress, yet is set in a 'modern' home environment. This is in contrast to another portrait of him dating from the same year portraying

him in an entirely traditional environment. In the former picture the young woman, the small girl in her school tunic looking at an illustrated book, and the furniture all give an up-to-date appearance to the scene. This picture, like a symbolic interior, could be interpreted as a picture of their private world in contrast to the world outside. In this respect the picture arouses questions about the ways and extent that interactions between the public and private spheres can transform lifestyles.

Despite the peaceful home environment depicted by Feyhaman Duran, many questions that we have still not managed to answer today seem to be the subject of this painting, which conveys a sense of the dilemmas facing Duran's generation. On the other hand, when we view the development of modern art in Turkey through the window of the present day, questions of this type can help us to see beyond the trap of progress versus backwardness into which Şerif Abdülkadirzade fell, and focus our thoughts on what these concepts mean. The 1914 Generation painters, after spending several years at Osman Hamdi Bey's academy inside a shell remote from the traditions of their own society, found themselves at the académie in Paris, where they must have come face to face with their own cultural differences. As painters who learned and applied an entirely new visual vocabulary in their own way, they reflect a typical dimension of the relationship that Turkey established with Europe. In Paris these painters were not slow to notice the irreconcilable differences between their own cultural traditions and academic art teaching's traditions based on figures, nudes, multi-figure compositions, mythology and narrative. In consequence they searched for a new form of expression unrelated to either their own visual traditions or those of academic art teaching. At a time when the dominance of the traditional art academies was already faltering, they turned to the more innovative expressions of form that prevailed in independent art circles.

However, what is more interesting here when we think not in terms of 'cultures' but individuals, is exactly what visuals these early Turkish painters who embraced the idiom of modern art connected with their own concept of tradition. Was it calligraphy? Was it miniature painting? Was it the naive landscapes deriving from perspective technical drawing taught at military schools? Was it paintings of Istanbul by European painters who turned the city into an orientalist fantasy? What visual sources of art did painters born in the 1880s who were in their twenties in the early 1900s encounter and assimilate during the years they studied at the Academy of Fine Arts? Although they found the opportunity to see paintings by predominantly Ottoman Christians and Levantine painters at solo and mixed exhibitions at the Academy of Fine Arts and in Pera,[4] this was obviously a very limited visual experience. Another question is where, to what extent and what kind of traditional visuals such as calligraphy and miniature painting did they encounter?

Among the 1914 Generation painters Feyhaman Duran is an artist of particular interest because of the opportunity he found to experience the influences of differing visual cultures. An artist who trained as both calligrapher and painter, and practiced both throughout his life, Feyhaman Duran is notable for living between these two worlds. In modernist terms he was one of the soldier painters on the 'road to progress', but at the same time he represented a traditional art that after the proclamation of the Republic largely lost its influence and prestige. When viewed through the web of complex and problematic relations with the past in Turkey, the fact that Feyhaman Duran abandoned neither painting nor calligraphy can be regarded as significant. Throughout his life he produced calligraphic panels as well as paintings, leaving behind over eighty signed calligraphic panels (see p. 43, figure 4). Fatih Elcil's study of Feyhaman Duran's calligraphy collection shows that it consists principally of verses from the Koran, hadith, prayers, maxims, the *besmele*, *tuğra*s (imperial ciphers), poetry, sufi compositions, the *kelime-i tevhid* (declaration of God's unity), *ism-i celal* (a prayer praising the glory of God), *ism-i nebi* (name of the Prophet), *tevfizname* (a poem by Erzurumlu İbrahim Hakkı), *maşallah* (May God protect) and the *esmaü'l-hüsna* (names of God).[5] Both collectively and individually these can undoubtedly be interpreted as significant indicators of the artist's inner world. In any event, as painter and calligrapher Duran emerges as a figure, who in a concrete manner reflects the visual equivalents of phenomena like tradition and modernity in Turkey.

Duran painted numerous oil portraits of master ud player and composer Şerif Muhiddin Targan (1892-1962) and wrote his name as an istif composition (an inscription in which letters and words are arranged one above another) in the form of an *ud* (a short-necked unfretted lute). This calligraphic panel is an explicit manifestation of the way Duran comes and goes between different narrative forms (see p. 44, figure 5).[6] In this portrait, which takes the form of a calligraphic picture, his close friend Targan is represented not with his ud beside him as part of his own identity, as in his oil portraits (see p. 44, figure 6), but as the ud itself. Targan played both eastern and western instruments with outstanding skill and merged divergent musical forms. Like Duran, he inherited a rich cultural legacy and produced works within that legacy without making any hierarchic distinctions between cultures.

Studying Feyhaman Duran's life story helps us to perceive how he internalised different influences. This reflects the last wishes of his mother and father, both of whom died when he was still a child. His

father, the poet Süleyman Hayri Bey wrote a book of advice in verse called the *Pend-i Hayri* that he left to his son. This begins with the lines, 'Feyhaman now listen to me / Repeat the names of God and His Prophet / Never forget your father and mother,'[7] and envisages his son becoming a person with a firm attachment to religion and tradition. His mother Fatma Hanım, on the other hand, desired that her son attend Galatasaray High School, one of the educational institutions that played a leading role in the modernisation of Ottoman society;[8] so clearly she did not want him to grow up detached from the contemporary world. In a fascinating painting the artist has written an istif composition representing the mementos left by his parents (cat. no. 209). As a student at Galatasaray, Duran shone above all in calligraphy classes and his art teachers Viçen Arslanyan and Şevket Dağ recognised his talent for drawing. These, and the coincidental meeting with Abbas Halim Pasha, who paid for his art education in Paris, were turning points that determined the artist's future. Consequently Duran went straight to Paris without studying at the Academy of Fine Arts. After attending the Julian Academy in 1911-1913, he went on to the Paris Academy of Fine Arts. In Paris he became conscious of his own talent but also realised that talent alone was not enough. He set about comparing the theoretical infrastructure of painting with its cultural context, so entering a period of intensive learning. During this process, like the other painters of his generation, he failed to find the reflection of his own reality in the teachings of academic art. The strict academic art discipline expressed in the commitment to the figure, to nudity and mythological narrative in the studios he attended appealed neither to Duran's sense of identity nor his disposition.

From his memoirs we know that he saw an exhibition of work by the academic painter Luc-Olivier Merson and for a while was influenced by him, but although he admired the way Merson 'drew as if writing' and aspired to follow his example, he gave up after deciding that he did not possess the same skill.[9] Instead he found the artistic approach that so attracted him in a world outside the sphere of the traditional art academy.

During the years that Feyhaman Duran lived in Paris the most acclaimed exhibitions were the Independents Salon and the Autumn Salon. These provided visibility for innovation in the Paris art world, which had begun to change at the end of the 19th century. Between 1911 and 1913 both salons were places to see not just impressionist, neo-impressionist and expressionist works, with which exhibition goers were already familiar, but also cubism, the most conspicuous and controversial artistic innovation. Cubists like Albert Gleizes, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Fernand Leger, Robert Delaunay, Juan Gris and Marie Laurencin, who exhibited their work at the salons and so were known as Salon Cubists, were the target of a vigorous defamation campaign by conservative critics.[10] At this period André Lhote, who would later become the most popular teacher for Turkish painters in Paris, was a Salon Cubist. Feyhaman Duran and others of his generation must have heard of these exhibitions and almost certainly went to see them.

A fundamental tenet in the widely accepted narrative of art history in Turkey is the expectation that painters who went to train in Paris would, like missionaries of progress, bring back the latest artistic styles. In fact, however, it was not realistic to expect that painters from Turkey who went to Paris would be inspired by trends that were as yet astonishing even Paris art circles and regarded warily by European contemporaries. These were movements represented by small groups of pioneering paintings among hundreds. Consequently, like other painters of the 1914 Generation, Feyhaman Duran was interested in current trends in Paris that appealed to his own world. Impressionism, in which light, colour and painterly values took precedence, had been around a long time when viewed from the perspective of art history, but at the beginning of the century it still possessed an attraction able to influence the style of many artists. In the small landscapes that Feyhaman Duran painted in Paris, we can see the influence of impressionism in the way he used colour to express his painterly perception. The free form of expression in these landscape sketches also suggests that during the years when Duran was receiving an academic art education, it was nature that really attracted him (cat. no. 109).

Sabahattin Eyüboğlu and Mazhar Şevket İpşiroğlu asserted that painters from the mid-nineteenth century onwards became acquainted with Europe and nature simultaneously and that their starting point, like European artists, was a passion for nature.[11] Yet the foremost concern of painters like Şeker Ahmed Pasha and Süleyman Seyyid was not so much a passion for nature as a search for mimetic representation. For these painters transferring an accurate image of nature to the surface of the painting took precedence over their emotions. Representatives of the next generation, however, such as Feyhaman Duran, endeavoured to give pictorial expression to their own perceptions through subjectivity, which could be regarded as the most crucial aspect of impressionism. Artistic expressions that were anti-academic and therefore seen as innovative largely took the form of landscape and still-life from the middle of the nineteenth century, and this clearly helped these artists to interact with modern art in a way that accorded with their own world view (cat. no. 110).

Although Feyhaman Duran is best known as a portraitist, it was nature to which he most often turned and the greatest part of his

work consists of landscapes and still-lifes. Looking tirelessly at the same scenery, the same flowers and the same sea, and seeking expression in colour and pigment can undoubtedly only be explained by a passionate love of nature. Indeed we can sense a concentration bordering on worship in Duran's love of nature, although, unlike his portraits, his landscapes and still-lifes are notable rather for their quantity than their quality. The search for free expressionism and painterliness in portraits by Duran that were not commissions, particularly in his self-portraits, are also features of his landscapes and still-lifes. The places where the artist spent his life may have nurtured this tendency. In places like Baltalimanı, Çakaldağı Hill in Beylerbeyi, Büyükada and Anadoluhisarı[12] Feyhaman Duran was constantly immersed in nature. Even the house in Beyazıt where he lived with his wife Güzin was set in a garden that insulated it from the urban world outside.

Looking at the work he produced over the years, we see that after retiring from his post at the Academy of Fine Arts in the 1950s, Feyhaman Duran focused more on landscape and still-life, and this is reflected in the paintings he exhibited. He exhibited landscapes alongside portraits at the Galatasaray Exhibitions organised from 1916 onwards, and from the 1940s he showed landscapes and still-lifes almost exclusively, apart from the odd portrait. It does not escape notice that particularly in his landscape sketches, Duran turned slightly to abstraction. These paintings that come and go between concrete reality and abstraction find expression not in appearance but in the emotion they arouse. These painted sketches of natural scenes reflect the fact that Duran approached nature from a spiritual angle that went beyond the endeavour to depict reality. Like Whistler's *Harmonies and Nocturnes* painted in the 1870s, paintings of this kind are the outcome of an extremely personal interaction between the artist and his picture (see p. 46, figure 7).

Feyhaman Duran was known primarily as a portrait painter, despite the large number of landscapes that he painted at every period of his life. This was undoubtedly due to the fact that from the first Galatasaray Exhibitions onwards he always exhibited portraits and that these masterful examples set their stamp on some of the exhibitions. Duran won a prize for his portrait of Dr. Âkil Muhtar at the first Galatasaray Exhibition; and almost all the portraits he showed subsequently were received with praise and given press coverage.[13] Among the portraits that he exhibited during this early period, only a very few can be dated with certainty, but already his endeavour to reflect the states of mind of his subjects can be seen in one or two of these, which as may be assumed, is a phenomenon that enhances a portrait's attraction. For example, in depicting a doctor in a laboratory, the portrait of Dr. Âkil Muhtar (1916, see p. 21, figure 8) shows a highly motivated man who is dedicated to his profession. His portrait of Kerime Salahor (1921) not only shows the outward appearance or class to which the subject belongs, but captures a moment when this woman is preoccupied with her inner world (cat. no. 61). Duran's achievement as a portraitist is to capture facial expressions of subjects who apprehend the viewer, and above all whose mood can be read in their eyes.

At the same time, all of Feyhaman Duran's portraits express diverse aspects of Turkey's process of modernisation. Kerime Salahor's portrait depicts a modern woman reminiscent of the beautiful and charming women from wealthy backgrounds portrayed by the American painter John Singer Sargent; while Dr. Âkil Muhtar's cheerful portrait has none of the earlier tension, but seems to set out to show the existence of modern medicine in Turkey. Many of the portraits that Duran painted between the 1930s and 1950s can be evaluated in the same context. When viewed as a whole, most of his subjects are members of various professions involved in the transformation of the country after the establishment of the Turkish Republic. Consequently these paintings present a portrait of the contemporary cultural elite, over and above their depiction of single individuals. Most of these people, like the painter himself, were born some time before the Republic, and so retained their ties with the past, yet at the same time believed in the new Turkey; people who were in a real sense modern conservatives. Some of Duran's subjects were people who belonged to his circle of friends, including artists (İsmail Hakkı Altunbezer, Hoca Ali Rıza, İbrahim Çallı, Hikmet Onat), musicians (Şerif Muhiddin Targan, Safiye Ayla), writers and poets (Tevfik Fikret, Ruşen Eşref Ünaydın, Sabri Esat Siyavuşgil), thinkers (Hilmi Ziya Ülken, Mustafa Şekip Tunç), politicians (Hasan Âli Yücel), historians (Fuat Köprülü), and academics, mainly from Istanbul University (Reşit Rahmeti Arat, Ahmet Caferoğlu, Ebülula Mardin, Hamit Nafiz Pamir and many more). This indicates how far visibility in the Republican period was related to science, education, art and culture.

As one of the branches of art symbolising the individual and also social structure, portraiture in Turkey is in this sense inextricably identified with the work of Feyhaman Duran. A high proportion of these portraits were commissions, and setting aside the mastery of the artist in this field, we can presume that he did not paint every portrait with the same insight or perhaps the same pleasure. After his retirement Duran largely abandoned portraiture, with the exception of portraits of Güzin Duran and self-portraits. Generally speaking he painted these pictures in an impressionistic style, as in his landscapes and still-lifes, not so much endeavouring to produce a likeness as to enjoy the way he

applied paint. His self-portrait painted in 1959, during his old age, and a portrait of Güzin Duran that probably dates from the same period or the next decade, stand out from the others for the more profound observation they reveal (cat. no. 11 and 16).

In Feyhaman Duran's still-lifes, as essentially was the case in his landscapes, the painterly expression of his love of nature takes precedence. He painted still-lifes with fruits, and occasionally newspapers and magazines -showing illustrations as well as text- but above all he painted still-lifes with flowers reflecting every season (cat. no. 221). The range of flowers in Duran's still-lifes can be taken as an indicator of his love of nature. Roses, magnolias, chrysanthemums, stocks, mimosa, freesias, lilac, cyclamens, cactuses and many more depicted sometimes decoratively arranged in a vase or sometimes overblown in a pot, play the star role in Duran's still-lifes. Often pieces of furniture from Feyhaman and Güzin Duran's house appear in these pictures, reflecting the artist's modest way of life. It is possible to identify Duran's flowers, but one senses that representing reality was only a secondary concern for him. All the elements of the compositions, particularly the flowers that are their focal point, are formed of small lines by touches of the artist's brush, thereby removing them from reality to take on a pictorial existence (cat. no. 230).

Some of Feyhaman Duran's still-lifes include pictures within the picture. Occasionally we come across works of calligraphy from the family collection, which appears to be a distinctive trend in Duran's work during the 1940s. It must be noted here that another painter, Melek Celal Sofu, who was a contemporary of Duran's, also painted masterly still-lifes with calligraphy.[14] One of Duran's still-lifes, dating from 1945, depicts a calligraphic panel by Şefik Efendi bearing the Arabic inscription 'How high is the glory of God' in *celi sülüs* script hangs behind a false Christmas cactus (*Schlumbergera truncata*) (see p. 48, figure 8 and 9).[15] This panel belongs to the Feyhaman-Güzin Duran Collection and the inscription is a prayer used by Mevlevi dervishes. In another still-life that was probably painted around the same time, there is a calligraphic picture by Mehmed Nuri Efendi, again from the Durans' own collection. This features the inscription 'ya Hazreti Mevlânâ Celaleddin ...' shaped into a Mevlevi cap. The presence of Mevlevi symbols in both these still-lifes may be an indicator of the artist's view of life.

Evaluating still-lifes of this kind from today's perspective suggests a connection with the sources of abstract painting, which arose in Europe in the wake of World War II and spread from there over a large part of the world. During those years the formal aesthetic of Islamic and Far Eastern calligraphy influenced modern European art and prompted Turkish artists to take a fresh look at traditional art forms. When geometric abstract art based on Cubism lost ground in Europe, making way for abstract expressionism in which colour and texture dominated, the moving and dynamic appearance of calligraphy attracted artists on account of its visual quality alone, independent of its spiritual and cultural foundations. In the 1950s the 'local flavour' that Europe generally expected of non-western modernities[16] also gave rise to a calligraphic trend in Turkey.

In the 1950s this trend, which resulted from the endeavour to create a synthesis of modern forms of expression with traditional culture, emerged not just in Turkey but also in the countries of the Middle East that were producing modern art, and can be seen essentially as a search for national expression through art.

In the art milieu of the 1950s, the expectation that every country should express itself by means of transforming and modernising the visual idioms of its own culture led to widespread abstraction of Arabic letters in the Islamic countries in particular. At that time Sabahattin Eyüboğlu and Mazhar Şevket İpşiroğlu responded with astonishment to the synthesis of traditional forms of expression with modern art: 'When our relations with Europe became closer in the Republican period and our painters brought back new trends from Paris, we were naturally astonished by a type of non-naturalistic painting resembling our traditional decorative art. Was the great Europe capable of nothing more than rooting out our discards from the flea market; the plays on colour and line, with and without figures, in which people did not resemble people and trees did not resemble trees?'[17]

Quite obviously Feyhaman Duran's still-lifes with calligraphy cannot be regarded as part of this trend, which would only begin in Turkey in the 1950s. Since they pre-dated this innovation, we can look to paintings made at Topkapı Palace by Feyhaman and Güzin Duran in the 1940s as the inspiration for still-lifes of this kind (cat. no. 102). Both artists made several paintings of the palace in the years 1943-1947, which corresponds to the period when Feyhaman Duran was producing these still-lifes (including the *Still-Life with Calligraphic Panel* dated 1945 in the Sakıp Sabancı Museum Collection) (cat. no. 210). It is immediately obvious that these pictures are oriented towards the corners of rooms so as to display how they are decorated. One example is a picture of the Fruit Room of Ahmed III in the Harem at Topkapı Palace, where the decorative floral compositions are in a sense still-lifes incorporated into this traditional room. Evidently Duran noticed the western influence that began to appear in the interior decoration of Topkapı Palace from the eighteenth century, and was giving visibility to cultural interaction as reflected in the Ottoman palace.

Additionally, in this type of still-life with calligraphy by Feyhaman Duran we sense a reluctance to permit artificial interaction

between tradition and modernity. This is only natural for an artist who is not looking at calligraphy from the outside but from the inside. There can be no doubt that he enjoys the abstract aesthetic of calligraphy when he sees a picture drawn in writing. On the other hand he does not 'dissolve' the calligraphic panel's identity into modern painting. He does not exploit it as a quick means of localising modern art. He prefers to reference calligraphic panels as aesthetic objects and values that belong to a different culture by including them in still-lifes, a form unique to Western art. These calligraphic panels are objects not often seen in interiors at the time when Duran was depicting them. In particular, the religious inscriptions in the form of pictures produced in sufi lodges were despised until the Republican period, and afterwards looked down on as objects of little cultural value.[18] Yet the Durans' home was full of works of this type and both Feyhaman and Güzin Duran continued to produce them. Güzin Duran was especially prolific in producing calligraphic pictures. Viewed from this angle, the artist's attitude towards traditional aesthetic objects can be better understood. Duran's still-lifes with calligraphy and his portraits of calligraphers, unlike the mentality that views only one kind of visuality as a step on the road to progress, suggest the need to question the concepts of progress and backwardness where the art of different cultures is concerned. Possibly this is the main subject of these paintings (cat. no. 213).

As well as this neglected category of paintings by Feyhaman Duran, his innumerable landscapes and oil studies are clues to his world of thought and emotion, and his identity as a painter. The skilled portraits he painted in the 1920s and 1930s are outstanding examples of portraiture, which was emerging as a new cultural and artistic field of interest in Turkey at the time, and define not just Duran's place in art history, but to a greater extent reflect his contact with the outside world. As to Duran's inner world, there can be no doubt that traces can be found in many of his self-portraits, in the countless portraits of his wife Güzin Duran, pictures of life at home and in the country. From this standpoint, this retrospective exhibition at Sakıp Sabancı Museum is an opportunity to renew and further our acquaintance with this painter. ▣

Ayşe Aldemir Kilercik

Feyhaman Duran as Calligrapher and Painter

When we examine calligraphic works belonging to the painter Feyhaman Duran that hang on the walls and are stored by the chestful in his house, and read the notes made by İbnülemin Mahmud Kemal İnal, his contemporary and biographer, it is clear that the painter was deeply interested in calligraphy, closely acquainted with the calligraphic world of his time and consequently also interested in miniature painting. It is significant that although Feyhaman Duran was known principally as a western style painter, İbnülemin Mahmud Kemal İnal included an entry on him in his encyclopaedic work *The Last Calligraphers*, about calligraphers that flourished during the late Ottoman period.[1] Unlike most of the other calligraphers in this book, the author's information for this entry was undoubtedly based on conversations with his subject. Feyhaman studied calligraphy under Sami Efendi, the great master of *celi* (magnified versions of calligraphic hands), İzzet, who taught calligraphy at Galatasaray High School and Tahsin Efendi, calligrapher at the Mahmud Bey Printing House. İbnülemin speaks of Feyhaman Duran's outstanding *sülüs* and *celi sülüs* hands, and his own calligraphy collection includes some of his work.[2] İbnülemin records in his biographical entry that one of the portraits made of him by Feyhaman Duran was drawn in his autograph album of renowned intellectuals, and he ends the entry with a poem that he wrote in Feyhaman's own autograph album at the painter's request:[3]

> If they should see my portrait painted by Feyhaman
> European painters would bow to his brush
> His brush is a wonder that charms the eyes
> His power is undoubted, as he himself is aware
> Devotee of his profession, master of his art
> Loyal to his brush, every work a masterpiece
>
> His beautiful calligraphy is as inestimable as his painting
> His letters are all flawless, his diacriticals likewise
> He behaves like his letters and looks like his pictures
> He commands respect, is loved by all
> May Feyhaman enjoy a long life that never sees autumn
> A person whose skill is always admired. April 1947.[4]

Evidently it was customary for the intellectuals of the era to keep autograph albums called *defter-i meşâhir* (album of the famous) or *hutût-ı meşâhir* (calligraphy of the famous). Of the three surviving albums compiled by İbnülemin Mahmud Kemal İnal,