

TÜRK RESİM SANATINDA PORTRÉ

KORAY KİBAR

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSTANBUL, 2023

TÜRK RESİM SANATINDA PORTRÉ

KORAY KİBAR

DANIŞMAN

DR. ÖĞR. ÜYESİ HAKAN ÖZER

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ'NE SUNULAN BU TEZ
PLASTİK SANATLAR VE RESİM BÖLÜMÜ
YÜKSEK LİSANS
DERECESİ İÇİN KISMİ YETERLİLİKLERİ KARŞILAMAKTADIR

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSTANBUL, 2023

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışmada alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih : 05.06.2023
Ad/soyad : KORAY KİBAR
İmza :

ÖZET

Türk resim sanatında portre konusu, sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Osmanlı döneminde portre sanatı, genellikle sultanların veya diğer önemli şahsiyetlerin portrelerinin yapılmasıyla sınırlıydı. Ancak, modern Türk resim sanatıyla birlikte portre konusu daha geniş bir kitleye ulaştı ve ressamların farklı tekniklerle kendilerini ifade etmelerine imkan tanıdı. Cumhuriyet dönemi sanatçıları, Batı sanatının etkisiyle portre sanatına farklı bir boyut kazandırdılar. Sanatçılar, gerçekçi veya üslupsal yaklaşımlarla portreler yaparak, farklı kişilikleri, duyguları ve karakterleri yansıtmayı hedeflediler. Bu dönemde portre sanatı, sadece zengin veya ünlü kişilerin portrelerinin yapılmasıyla sınırlı kalmadı. Ayrıca sıradan insanların portreleri de yapılmaya başlandı. Modern Türk resim sanatında, portre konusu hala önemini korumaktadır. Geleneksel ve modern teknikler kullanılarak yapılan portreler, farklı kişilikleri, kültürleri ve duyguları yansıtmaktadır. Portre konusu, Türk resim sanatının zengin bir parçasıdır ve halen günümüzde de birçok sanatçı tarafından tercih edilmektedir. Bu çalışma ile birlikte Türk resim sanatında portre konusu ele alınmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk Resim Sanatında Portre, Portre, Türk Resim Sanatı

ABSTRACT

The subject of portrait in Turkish art has held an important place in the history of art. During the Ottoman era, portrait art was mostly limited to making portraits of sultans or other important personalities. However, with modern Turkish art, the portrait subject reached a wider audience and allowed painters to express themselves with different techniques. Artists in the Republic era, influenced by Western art, added a different dimension to portrait art. They aimed to reflect different personalities, emotions, and characters by making portraits with realistic or stylized approaches. During this period, portrait art was not limited to the portraits of only wealthy or famous people, and portraits of ordinary people also began to be made. In modern Turkish art, the portrait subject still holds its importance. Portraits made with traditional and modern techniques reflect different personalities, cultures, and emotions. The portrait subject is a rich part of Turkish art and is still preferred by many artists today. With this study, an attempt has been made to address the subject of portrait in Turkish art.

Keywords: Portrait in Turkish Painting, Portrait, Turkish Painting Art

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİM LİSTESİ.....	vi
1.GİRİŞ	1
2.PORTRE.....	6
2.1. Dönemler ve Portre	6
2.2.1. Fayyum Portresi	6
2.2.2. İkonalar	10
2.2.3. Rönesans	12
2.2.4. 17. Yüzyıl Hollanda Sanatı	18
2.2.5. 18. ve 19. Yüzyıl Modernite	21
2.2.6. Çağdaş Dönem	30
2.2. Doğu ve Batı Sanatında Portre: Benzerlikler ve Farklılıklar Üzerine Analiz...	37
3.TÜRK RESİM SANATINDA PORTRE	87
3.1.Tarihsel Süreçte Türk Sanatında Portre	87
3.1.1. Erken Dönem Türk Sanatında Portre	87
3.1.2.Tasvir Yasağı Döneminde Portre.....	87
3.1.3. Osmanlı Döneminde Portre Sanatı.....	88
3.2. Türk Resim Sanatında Batılılaşma Hareketleri.....	89
3.3. Türk Resim Sanatında Portre Sanatçıları ve Eserleri.....	98
3.3.1. Abdülmecid Efendi (1868-1944)	98
3.3.2. İbrahim Çallı (1881-1960)	103
3.3.3. Feyhaman Duran (1886-1970).....	108

3.3.4. Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)	114
3.3.5. Ali Avni Çelebi (1904-1993)	118
3.3.6. Mahmud Cüda (1904-1987)	119
3.3.7. Şeref Akdik (1899-1972)	120
3.3.8. Hale Asaf (1905-1938)	122
3.3.9. Nurullah Berk (1906-1982)	127
3.3.10. Cemal Tollu (1899-1968)	130
3.3.11. Nazmi Ziya Güran (1881-1937)	132
3.3.12. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-975)	134
3.3.13. Eren Eyüboğlu (1913-1988)	136
3.3.14. Sabri Berkel (1907-1993)	138
3.3.15. Şükriye Dikmen (1918-2000)	140
3.3.16. Nuri İyem (1915-2005)	143
3.3.17. Neşe Erdok (1940, -)	147
3.3.18. Zeki Faik İzer (1905-1988)	150
3.3.19. Mustafa Özel (1961, -)	151
3.3.20. Nuri Abaç (1926-2008)	152
3.3.21. Gürkan Coşkun (Komet (1941-)	153
3.3.22. Balkan Naci İslimyeli (1947, -)	155
3.3.23. Taner Ceylan (1967,-)	157
3.3.24. Hakan Özer (1967,-)	159
SONUÇ	160
KAYNAKÇA	162

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Andy Warhol, 1978 Sotheby's, Oto portre	1
Resim 2. Flavius Palmatus, MS. 500, Roma dönemi büst.....	2
Resim 3. İbrahim Çallı, Kadın, portre.....	4
Resim 4. Mihri Müşfik Hanım, portre	4
Resim 5. Fayyum Erkek portresi, MS.161-192	5
Resim 6. Fayyum Kadın portresi, MS.161-192	5
Resim 56. Sandra Boticelli, Genç Bir Bayanın Portresi 47,5x35 cm AÜYB, (1480) ...	9
Resim 57. Vaftizci Yahya, XVIII. yüzyıl Rus İkonası	10
Resim 58. Çarmıhta İsa, Bizans Sonrası, XVII. yüzyıl.	11
Resim 59. İsa'nın Dirilişi, Bizans Sonrası, XVII-XVIII. yüzyıl.	11
Resim 60. Giotto di Bondone'nin ölümünden sonra 1490 ile 1550 yılları arasında yapılmış portresi.....	13
Resim 61. Masaccio, Genç Bir Adamın Portresi (1425) - ahşap, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, D.C.....	13
Resim 62. Self-portrait of Leonardo da Vinci	14
Resim 7. Magura Mağarası, Mağara Sanatı.....	37
Resim 8. 15. yüzyılda yaratıldı ve Aziz George'un ejderhayla savaşmasını tasvir ediyor.	39
Resim 9. MF Husain, Bharat Mata (Hindistan Ana).	41
Resim 10. Duccio'nun Madonna tablosunda tempera kullanılmıştır.	42
Resim 11. SANDRO BOTTICELLI (1445-1510) 'Idealized Portrait of a Lady', 1480, (kavak panel üzerinde yumurta tempera).....	43
Resim 12. ShenZhou. "80 Yaşında Otoportre", Saray Müzesi, Pekin.	44
Resim 13. Bir Adamın Portresi (Otoportre), Jan van Eyck, 1433. Ulusal Galeri, Londra.....	45
Resim 14. Gian Paolo Lomazzo (1538–), Oto portre.	47

Resim 15. Masaccio, Çocuk ve Meleklerle Madonna.	48
Resim 16. Caravaggio, Chiaroscuro ve Cardsharps'ın Kaotik Yaşamı.....	49
Resim 17. Margaret van Eyck'in Portresi, 41,2 cm x 34,6 cm. Groeningemuseum, Bruges, 1439.	49
Resim 18. Pranidhi Sahnesi, 9.Tapınak, 9-11. yy. Berlin Devlet Müzesi, Almanya...52	
Resim 19. Saint Domitilla Katakompları, İsa ve Havarileri, 4.-5. yy. Roma.	53
Resim 20. Dunhuang Budist Mağarasındaki Türk Uygur Bey ve Hanım, 4. yy.	54
Resim 21. Pompeii'den Fırıncı Terentius Neo Ve Eşini Gösteren Fresk, House Of Terentius, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, M.S.75.	54
Resim 22. Müzisyenler, Bezeklik Bin Buda Mağaraları, 31.Tapınak, MS.10-11. yy. Ulusal Müze, Tokyo.....	55
Resim 23. . Pompeii, Herculaneum'dan Bir Konser, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli.	55
Resim 24. Mehmet Siyah Kalem, 'Demonlar', (Detay) 15. yy, TSM, İstanbul.	57
Resim 25. Hieronymus Bosch, 'Haç Taşıyan Mesih', (Detay) 15-16. yy., Güzel Sanatlar Müzesi, Ghent, Belçika.....	57
Resim 26. Buda'ya tapınan bir devi (Tanrıça) 10-11. yy. 2. Tapınak Berlin Devlet Müzesi Le Coq; Chotscho, levha 37, Almanya.	59
Resim 27. Pompeii'den Mars ve Venüs'ü gösteren Antik Roma Freski, (Detay) Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya.	60
Resim 28. Nakkaş Sinan Bey, Gül Koklayan Fatih, 1480, T.S.M, İstanbul.	62
Resim 29. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmed, 1479-80, Ulusal Galeri, Londra....	62
Resim 30. Sinan Bey'e atfedilen Fâtiḥ Sultan Mehmed Portresi, 15.yy, TSMK, H, nr. 2153, vr. 145b), İstanbul.	64
Resim 31. Görsel, Anonim, Fatih Sultan Mehmed, 16. yy.	64
Resim 32. Nakkaş Osman, Mehmed II, 'Şemâ'ilnâme' (1579), T.S.M, İstanbul.....	65
Resim 33. Paolo Veronese, II. Mehmed (Fatih) 16.yy, TSM, İstanbul.	65

Resim 34. Nakkaş Osman, Bayezid II, ‘Semâ’ ilnâme’ (1579), T.S.M, İstanbul.....	67
Resim 35. . Boissard, Bayezid II, (1596).....	67
Resim 36. Nakkaş Osman, Kanuni Sultan Süleyman’ın Portresi, ‘Şemâ’ ilnâme’, 1579, TSM, H.1563, İstanbul.....	68
Resim 37. Giovio, Kanuni Sultan Süleyman, (Vitae Illustrium Virorum), 1578.	69
Resim 38. Nigari, Barbaros Hayrettin Paşa’nın Yarım Boy Portresi, 16.yy, TSM, İstanbul.....	70
Resim 39. Doge Pietro Loredan’ın Portresi, Jacopo Tintoretto, 16.yy, Kimbell Sanat Müzesi, Teksas, Amerika.....	70
Resim 40. Nakkaş Osman, II. Selim Portresi, ‘Zübdetü’t-tevârîh’, 1583, (TİEM. T. 1973).	71
Resim 41. Hans Holbein, VIII. Henry, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 16.yüzyıl..	72
Resim 42. Anonim, Sultan III. Mehmet (Detay), 1600, The Edwin Binney, 3rd, Los Angeles County Museum of Art Türk Sanatı Koleksiyonu (M.85.237.34), Kaliforniya.	73
Resim 43. Diego Velázquez, Papa X. Innocent Portresi, 1650, Roma, Principe Doria Pamphili, Galleria Dorian-Pamphili, Roma.....	73
Resim 44. Levni. 18. yy. TSMK, Hazine, İstanbul.....	75
Resim 45. Vanmour, “Çöğür Çalan Kadın Sazende”, 18.yy. Ulusal Güven, Sissinghurst Kalesi Biddenden Road, near Cranbrook, Kent TN17 2AB, İngiltere...	75
Resim 46. Bonaparte, JL David’in Resmettiği Büyük Saint Bernard’ı Geçiyor 1801(Detay), Malmaison Kalesi, Rueil-Malmaison, Birleşik Krallık.	77
Resim 47. Levnî, bir süvari minyatürü, 18.yy., (TSMK, Hazine, Albüm, nr. 2143, vr. 13b), İstanbul.	77
Resim 48. Abdullah Buhari, Genç Kadın, (Detay), 18.yy. İ.Ü.K. T 9364, y.10b, İstanbul.....	78
Resim 49. François Boucher, Saçında Çiçeklerle Genç Kadın,18.yy, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ...	79

Resim 50. Nurullah Berk, ‘Ütü yapan kadın’, 1950, MSGSÜ İRHM, İstanbul.	81
Resim 51. Edward Degas, ‘Ütü yapan kadın’, 1884, Musée d’Orsay, Paris.	81
Resim 52. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 1954, ‘Vagon Restoran’, MSGSÜ İRHM.	82
Resim 53. Pablo Picasso ‘Les femmes d’Alger, Version O’(Cezayirli Kadınlar, Versiyon O), (Detay), 1954-55, Özel Koleksiyon.	82
Resim 54. Nuri İyem, Portre, 1984, Evin Sanat Galerisi, İstanbul.	84
Resim 55. Henri Matisse, Bayan Matisse’nin Portresi (1905), National Gallery, Kopenhag, Danimarka.	84
Resim 63. Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928).	89
Resim 64. İsmail Hakkı Oygur (1907-1975) “Abstract Seramik Tabak”.	91
Resim 65. Aliye Berger, Güneşin Doğuşu, 1954.	92
Resim 66. Turgut Zaim, Hamur Açan Kadın.	93
Resim 67. Yüksel Arslan, Arture 156, Kapital VI (Sınıflar).	94
Resim 68. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) Portre.	95
Resim 69. Osman Hamdi Bey, "Monşer Orhan Bey'in Portresi."	96
Resim 70. Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), Ormanda Karaca.	97
Resim 71. Ömer Faruk portresi.	99
Resim 72. Abdülmecid Efendi portresi, 60x50 cm. TÜYB.	100
Resim 73. Abdülmecit Efendi portresi.	101
Resim 74. Hanzade Sultan.	101
Resim 75. İbrahim Çallı portresi, TÜYB; 105x81 cm, 1939.	102
Resim 76. Feyhaman Duran portresi.	102
Resim 77. Hüseyin Avni Lifij portresi.	103
Resim 78. İbrahim Çallı, Yeşil Elbiseli Kadın, TÜYB, İRHM.	105
Resim 79. Lütfiye İzzet’in portresi, TÜYB, 80x100 cm.	106
Resim 80. Hasene Cimcoz portresi, TÜYB, 113x91 cm.	106

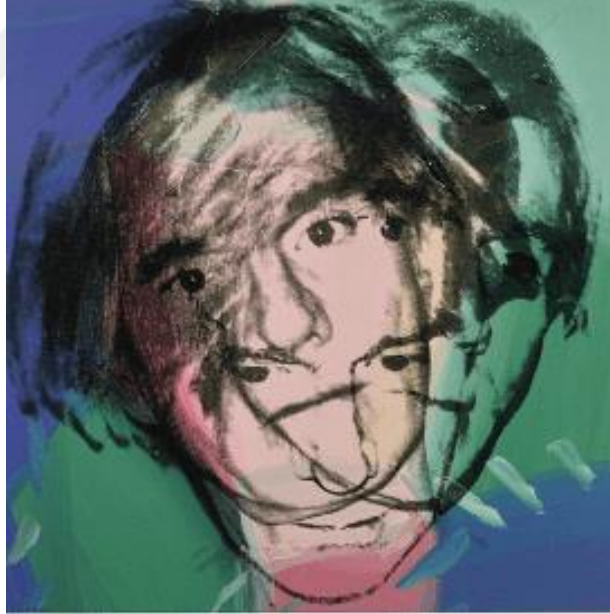
Resim 81. Atatürk portresi, 143x121 cm, MÜYB, MSÜK.	107
Resim 82. Atatürk portresi, TÜYB.	107
Resim 83. İsmet İnönü portresi, TÜYB, 130x98 cm, İRHM.	108
Resim 84. Yahya Kemal Beyatlı portresi.	108
Resim 85. Hoca Ali Rıza portresi, TÜYB, 79x67 cm, 1928.	110
Resim 86. Akil Muhtar portresi, 1916.	111
Resim 87. Atatürk portresi, ÇÜYB, 91x72 cm. İstanbul Üniversitesi.	112
Resim 88. Feyhaman Duran, Sanatçı Dostlar Grup portresi, MSGSÜ.	113
Resim 89. Feyhaman Duran Eşi Güzin Duran portresi.	113
Resim 90. Otoportre, DUY 52X40 cm.	114
Resim 91. Otoportre, TÜYB.	115
Resim 92. Avni Lifij, Kadehli Pipolu, TÜYB.	116
Resim 93. Kitaplı portre, TÜYB.	117
Resim 94. Yaşlılık portresi, TÜYB.	117
Resim 95. Avni Lifij Eşi Harika Lifij portresi.	118
Resim 96. Mahmud Cüda “Sara” portresi.	120
Resim 97. Şeref Akdik, Nazlı Ecevit portresi.	121
Resim 98. Otoportre.	122
Resim 99. Bastonlu İhtiyar, 90x60 cm, TÜYB, Selma Urkon Koleksiyonu, 1925.	124
Resim 100. İsmail Hakkı Oygur Portresi, TÜYB, 91x72 cm, İRHM.	125
Resim 101. Paletli Portre, TÜYB, 60x50 cm, Feyhaman-Güzin Duran Müzesi.	125
Resim 102. Otoportre, TÜYB, 50x36 cm, Özel koleksiyon.	126
Resim 103. Otoportre.	126
Resim 104. İbrahim portresi.	128
Resim 105. Ütü yapan kadın, TÜYB, 60x92 cm.	129
Resim 106. Gergef İşleyen kadın, TÜYB, 74x61 cm.	130

Resim 107. Genç Kadın portresi, TÜYB.	131
Resim 108. Paletli portre, TÜYB.	132
Resim 109. Kadın portresi.	135
Resim 110. Otoportre.	136
Resim 111. Kadın portresi.	137
Resim 112. Kadın portresi.	138
Resim 113. Sabri Berkel portre TÜYB, 53x39 cm, 1931.	139
Resim 114. Sabri Berkel portre, TÜYB.	140
Resim 115. Şükriye Dikmen kadın portresi.	141
Resim 116. Şükriye Dikmen kadın portresi.	142
Resim 117. Nuri İyem, Kadın portresi, TÜYB.	143
Resim 118. Nuri İyem, Kardeşler portresi, TÜYB.	144
Resim 119. 106. Nuri İyem, Kadın portresi.	145
Resim 120. Nuri İyem, İki Kadın portresi, TÜYB.	146
Resim 121. Kadın portresi, TÜYB.	147
Resim 122. Baykuşlu Otoportre, TÜYB, 2013.	148
Resim 123. Neşe Erdok, portresi, TÜYB, 2011.	150
Resim 124. Mustafa Özel ‘’Beyza’nın portresi’’ TÜYB, 27x22 cm.	152
Resim 125. Balkan Naci İslimyeli, ‘‘Sufi’’, 2009.	155
Resim 126. Deli Gömleği, 170x130, AÜKT, 1967.	156
Resim 127. Taner Ceylan; Bahar Zamanı, TÜYB, 140x215 cm, 2013.	157
Resim 128. Taner Ceylan; 1881, 140x200 cm, TÜYB, 2010.	158
Resim 129. Hakan Özer; 2022, 25x32 cm, Hüseyin Bey, k.ü.y.b.	159

1.GİRİŞ

Portre, birçok sanat türleri ile bağdaştırılmaktadır. Bunlar; resim, fotoğraf, heykel gibi bir kişinin yüzünün ve yüz ifadesinin betimlenmesi ile oluşturulan eserlerdir. Burada amaç, kişinin görünüşünü, kişiliğini ve ruh halini yansıtmaktır. Fotoğrafçılıkta portreler, kişinin poz vermesiyle çekilmektedir. Betimlenmekte olan kişi ressama ya da fotoğrafçıya bakar ve kişinin izleyiciye en başarılı biçimde aktarılması sağlanır. “Bir şeyin sunuluşu, resmetmek, resmini yapmak” anlamına gelen portre, Ortaçağ’da “kopyasını yapmak” manasındaki Latince “protraho”ya dönüşmüş ve günümüze anlamı daralarak gelmiştir.

Ortaçağ’da “yeniden üretmek” anlamına gelen ‘protroba’ sözcüğünden gelir. Resimde, çizim de ya da heykel de, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figürler, portre olarak adlandırılır. Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği türe ise “kendi portresi” (oto portre) denir.



Resim 1. Andy Warhol, 1978 Sotheby's, Oto portre

Yalnızca yüzlerin vurgulandığı büst portrelerin yanı sıra yarım ya da tam boy portreler de vardır. Konu aldığı kişisel özellikleri olduğu gibi betimlemek ve bu özellikleri idealize etmek amaçlarını taşıyan iki ayrı portrecilik anlayışı bulunmaktadır. İlk anlayış

portreciliğin doğmasına neden olmuştur. Soyluluk, ağırbaşlılık, sadelik ve kararlılık duyguların bireysel özelliklerle bir arada vurgulandığı Roma dönemi büstleri, bu anlayışı örneklemektedir.



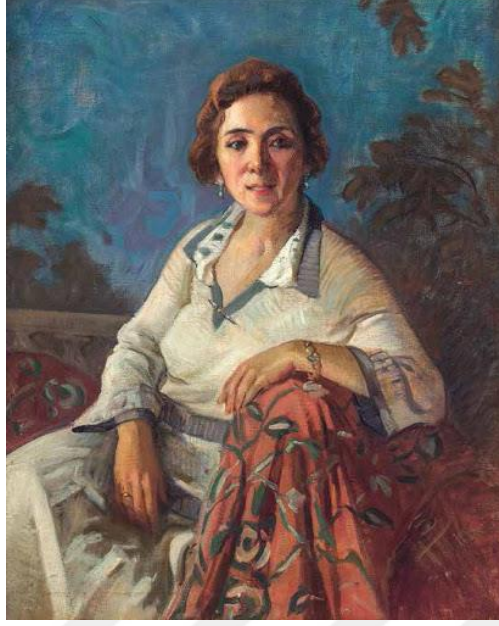
Resim 2. Flavius Palmatus, MS. 500, Roma dönemi büst

Simgesel anlatımın ağır bastığı Ortaçağ sanatında ise portre yok denecek kadar azdır. Portre ve portreciliğin gerçek gelişmesi Rönesans'la başlar. 14.yy'da geçmişten kalan metal paralarla (sikke) madalyonların incelenmesi ve doğalcılığın gelişmesi, devlet büyükleriyle toplumun ileri gelenlerinin resimlerinin, büst ve portrelerinin yapılmasının yaygınlık kazanmasını sağlamıştır. Rönesans portreciliği, modelini acımasızca inceleyen biçimciliğiyle belirginlik kazanır. Portreciliğin güçlüğü, sanatçının yaratma özgürlüğüyle modelin bireysel özelliklerini yansıtmadaki zorunluluğu arasındaki karşıtlıktan kaynaklanır. Rönesans genelde, bu iki karşıt işlemi bütünleştirmek konusunda büyük bir aşama olmasına karşın, kendi içinde çeşitli doğrultudaki portrecilik anlayışlarının yer aldığı bir dönemi kapsar (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997:1504).

Portre resminin bir tür olarak ortaya çıkışını anlatmaya başlamadan önce Antik Yunan filozofu Platon'un (MÖ 427-347) insan yüzüne atfettiği anlamlara ilişkin metnine yer vermek gerekir:

Portre, ölümsüz ruhun ölümlü bedeni yönettiği bir pencere gibidir. Tanrılar tarafından başın ön tarafına yerleştirilen duyu organları ölümsüz ruhun işlerini yerine getirir. Bunun nedeni tanrıların ön kısmımızın arka tarafımıza göre daha soylu ve yetenekli olmasını istemeleriydi. Bu yüzdendir ki duyu organlarımız yürüme yönümüzle aynı tarafta toplanmıştır (Platon, 2015: 45).

Platon'un da ifade ettiği gibi beş duyu organımızın yüzümüzde toplanmış olmasının çok önemli işlevleri ve anlamı var. Yüz üzerine sadece Platon değil başka filozoflar da düşüncelerini açıklamış ve bazı tartışmalar gerçekleştirmişlerdir. Örneğin Cicero'ya göre (MÖ 106-43) 'Duyu organları sanki bir kaleye yerleştirilir gibi yerleştirilmiştir başımıza.' Yüzümüzün arkasını düşündüğümüzde, beynimizin tam orada yer aldığı aklımıza gelir ve burası bütün bedenimizi yöneten bu merkez ruhun var olabileceği yegâne yerdir. Bütün duyu organlarımızla edinilen bilgiler bu merkezde toplanır, bir anlam bütünlüğü oluşturularak her türlü yaşamsal ve düşünsel fonksiyonlarımızı yerine getirir. Kısacası yüzümüzün bedenimizdeki konumu, en önemli görsel iletişim merkezi, ilginç bir şekilde bütün bedenimizin merkezi, algı ve anlamların kesişim noktasında durmaktadır (Ayyıldız, 2017). Sosyal hayatımızın büyük bir bölümü yüzümüz tarafından oluşturulur. Başka insanlarla, başka yüzlerle yaşayıp onlarla ilişki kurmak için oldukça önemli bir iletişim aracıdır yüzümüz. Sesten ve sözden önce yüzlerle tanır ve sözler arasında gelip giden mimikler ve anlık duygusal tepkilerle karakter oluşturup birbirimiz hakkında yargıya varırız. Özetle biz neyse yüzümüz de ona bürünür ve yüzümüz nasılsa biz de öyle oluruz Aristoteles saçlar ve boyun arasındaki kısmın prosopon yani, 'kendini başkalarının bakışına sunan' olduğunu söyler. Çünkü insanın, dik duran bir hayvan olmasından dolayı; ellerin ön ayak olma işlevinden kurtulması ve yüzün en tepemizde konumlanması, kendini yeni bir araç olarak ortaya çıkarmasına neden olmuştur. Daha da belirginleşen yüz ifadelerinin tanınır olup, vücut dilinin okunabilmesi, içinde bulunduğumuz sözselleşmiş dünyada yönümüzü bulmamızı olanaklı kılmıştır (Kocabıyık, 2014).



Resim 3. İbrahim Çallı, Kadın, portre



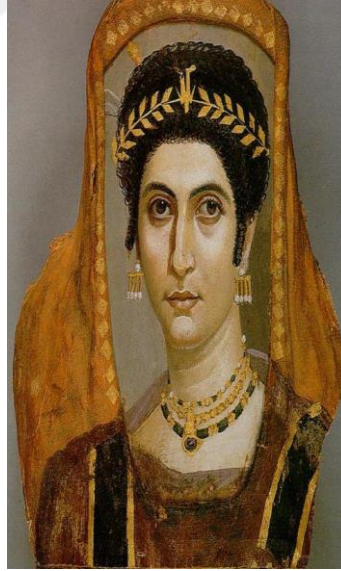
Resim 4. Mihri Müşfik Hanım, portre

David Le Breton insanın yüzüne verdiği değeri, “*Ten ve İz*” isimli çalışmasında açıklar. Bireyin kendini yaralamasında kol, göğüs, karın veya bacaklarını seçtiğini belirtir. Yüzü ise dokunulmazdır; çünkü ‘kutsal’ benlik burada tezahür eder. Bireyin yüzünü kesmesi, psikoz belirtisidir; yüzümüzü korumak, benliğimizi, sosyal ilişkilerimizi koruma ve hayatla bağımızı sürdürmenin temel ifadesidir. Birçok yaban topluluk ve ritüellerde

kullanılan maskeler de yüz ile ilgilidir. Yüzü örtüp onun yerine geçen maske; temsil ettikleri mitolojik varlıkların, ilahların gerçek görünüşü olarak arkasındaki yüzün saygı görmesini sağlar. Ritüeller esnasında görünen ‘yüzün’ insanın taktığı maskeden ibaret olduğu gerçeği unutulup dış dünyanın mantığından kopularak iç dünyaya geçilir (Kocabıyık, 2014).



Resim 5. Fayyum Erkek portresi, MS.161-192



Resim 6. Fayyum Kadın portresi, MS.161-192

2.PORTRE

2.1. Dönemler ve Portre

Sanat tarihi boyunca portre sanatı, insanoğlunun doğayı taklit etme arzusundan doğmuş ve farklı dönemlerde farklı anlamlar kazanmıştır. İnsanın kendini ve başkalarını yansıtmaya isteği, portre sanatının gelişmesine ve çeşitlenmesine yol açmıştır. Aşağıdaki dönemlerde, tarihsel süreçte portre sanatının nasıl evrildiğini ve hangi dönemlerde hangi özellikleri taşıdığını inceleyeceğiz.

2.2.1. Fayyum Portresi

Fayyum Portreleri, antik Mısırda milattan sonra bir ve üçüncü asırlarda mumyalanmış cesetlerin baş kısmına yerleştirilmiş, ahşap panolar üzerine resmedilmiş portre resimlere verilen modern bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Çarpıcı bakışlarıyla izleyiciye doğrudan bakan bu çehreler dünyanın bilinen ilk portreleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen eserler öte yandan eşsiz özellikleri ile bilinen ilk tipik ikon resimler olarak nitelendirilmektedir. Bugüne kadar ulaşan ortalama bin mumya portresinden bahsedilmektedir.

İlk bulunan fayyumların Sakkara hatta Teb kentinden çıkarıldığı söylenmektedir. Bilhassa Fayyum'un Hawara ve Antinoopolis şehirlerinde yaygın olan, kusursuz ayrıntılar ile resmedilmiş bu şaşırtıcı portrelerin, antik Mısır'a yerleşmiş olan Grek ve Romalı kişileri betimlediği görülmektedir. 17. yüzyılın ilk çeyreğinde İtalyan kâşif Pietro della Valle Mısır'ı ziyaret eden ve bu mumyaları keşfeden ilk Avrupalı olarak karşımıza çıkmaktadır.

İlk yetkin portre örneklerine Fayyum portrelerine kadar rastlanmaz. Daha öncesinde elbette insan figürlerinin bir parçası olarak portreler mevcuttur. Ancak sadece insan yüzünün konu edildiği ilk tür Mısır'ın Fayyum bölgesinde MS 3. ve 4. yüzyıllarda tabut nesnesi olarak üretilen Fayyum portreleridir. Bu portreler ruhların bedenlerini kolayca bulabilmeleri için mumyaların baş kısmına yerleştirilen portre resimlerine verilen isimdir. Bu portreler, natüralist eğilim açısından başarılı portre örneklerini temsil etmektedir. Mumya portreleri, başka türlü bin yıllık bir Mısır cenaze töreni geleneğinde Roma İmparatorluk döneminin bir icadı olarak kabul edilir. Bu portreler, Mısır'ın en zengin sakinlerinden bazılarının mumyalanmış kalıntılarının keten sargıları arasında başın üzerine yerleştirilmek için yaptırılmıştır. İlk önemli arkeolojik keşifleri Kahire'nin

güneybatısındaki Fayyum vahasında yapıldığından, bunlar genellikle Fayyum mumya portreleri olarak bilinirler. Ancak bunlar Nil vadisi boyunca Saqqara (Kahire'nin güneyi), Deir, el-Bahari (Luksor boyunca batı kıyısında), Panopolis (mod. Achmim) ve Antinopolis gibi başka yerlerde de bulunmuşlardır (Barr ve diğ., 2019). İtalyan kâşif Pietro della Valle 1615 yılında Mısır'ı ziyaret edip bu mumyaları dünyaya tanıtan ilk Avrupalıdır. Avrupalılar Eski Mısır'a büyük bir ilgi duysalar da 19. yüzyıla kadar bu portrelerden habersiz yaşamışlardır. Fayyum portrelerini yapan ressamın bir kısmının Mısır'ın Büyük İskender tarafından fethedilmesi ve Grek krallarının Mısır yönetimine geçmesi ile İskenderiye gibi şehirlere yerleşerek buralarda çalışan Greko-Romen ressamın olduğu bilinmektedir. Antik Yunan döneminde olduğu gibi ressamlar bu dönemde zanaatkâr olarak görülüyordu. 'Natural History (Doğal Tarih)' isimli yapıtının 35. bölümünde Plinius'un Roma resmi ile ilgili sunduğu bilgilerde portre sanatının ilk örneklerini Antik Roma dönemine kadar götürür. Söz konusu bölümde Plinius, Roma İmparatoru Augustus döneminde yaşayan resamlardan Iaia (Iaia of Kyzikos) isimli bir kadının portre ressamı olduğundan bahseder. Plinius'a göre Iaia kendi portresini resmettiği zamanların dışında genellikle kadın portrelerini çalışır. Aynı zamanda bu ressam oldukça üretkendir ve yapıtları çok yüksek fiyatlara alıcı bulur. Gombrich'e göre ise izleyiciyi canlı ve gerçekçi görünümüyle etkilemeye devam eden bu portreler, Iaia'ya göre oldukça ucuza çalışan ve pek bir iddiası olmayan ustaların yapıtlarıdır. Ancak portrelerin doğal görünümü ressamın anatomiye olan hâkimiyetini; yakaladığı üç boyut ise ışık-gölge konusunda oldukça yüksek bir bilgiye sahip olduğunu gösterir. Bu portreler çoğunlukla Mısır dışındaki bölgelerden getirilen meşe, çınar, selvi, sedir, incir ve narenciye gibi sert ağaçlardan hazırlanan ahşap plakaların üzerine yapılmıştır. Bu plakalar zımparalanarak pürüzsüz hale getirilen 1,5 cm kalınlığındaki ahşaplardan oluşmaktadır. Keten üzerine yapılmış olan portreler de mevcuttur. Bitirilen portreler, açıldığı anda yüzü doğrudan görünecek biçimde, bedeni saran bantların arasına yerleştirilmiştir. Ahşap yüzeyler resme başlamadan önce astarlanarak resme hazırlanmıştır. Portreler genelde monokrom renklerden oluşan fon üzerine, bir medyumunun sıcak balmumu, diğerinin su bazlı tempera tekniği olan iki farklı teknikle resmedilmiştir. Portrelerin büyük çoğunluğu ankostik tekniğinde yapılmıştır. Ankostik teknikte kullanılan boyanın elde edilmesi için bitki, taş ya da topraktan elde edilen pigmentlerin bağlayıcısı olarak balmumu kullanılır. Bu terim Yunanca yakmak

anlamına gelen “enkaustikos” teriminden türetilmiştir. Balmumu ısıtılarak pigmentlerle karıştırılır ve sıcakken yüzeye sürülür. Kimi zaman resim tamamlandıktan sonra tekrar ısı uygulanarak renkler arasında geçiş sağlamak da mümkündür. Isı olmadan balmumu içeren boyalar ankostik olarak kabul edilemez. Sıcak balmumu kullanımı gerektiren ankostik tekniğini Mısırlılar, Greklerden öğrenmiştir. Boyaların uygulanması için koter ve fırça, renkler arasındaki geçişi sağlamak için ise kestrum adlı kalın ve ağır bir metal mala kullanılmıştır. Kaş, kirpik gibi detaylar, hala sıcak olan balmumunun sivri uçlu bir aletle çizilmesiyle oluşturulmuştur. Portrelerin bir kısmı da tempera boya ile yapılmıştır. Tempera boya, çözücüsü su olan bir boya olduğu için çok çabuk kurur. Bu boya yumurta sarısı ve pigmentlerin karıştırılmasından elde edilir. Tempera ile yapılmış portrelerde ise renk geçişleri, içine beyaz renk katılarak ince fırça sürüşleriyle elde edildiği için yumuşak ton geçişlerine ve mat bir görünüme yol açmıştır. Kimi portrelerde mücevher ve baştaki çelenklerin tasvir edilmesi için altın varak da kullanılmıştır (Ekici, 2012; Keser, 2018). Mumyaların yaklaşık %2’sinin portresinin olması, cenaze portrelerinin sosyal kast sisteminin üst katmanlarında yer alan insanlar tarafından sipariş edilebildiğini gösteriyor. Sanatçının sosyal statüsünü de dikkate aldığımızda bu durumun daha çok portre yapımında kullanılan materyalin pahalı olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Portrecilik konusunda Romalıların önemli gelişmelere öncülük yaptığı tahmin edilmektedir. Fayyum portreleri de yukarıda belirtilmiş olduğu gibi Roma’nın siyasal hâkimiyetine bağlı olunan bir dönemde Roma kültürünün etkisiyle biçimlenmiştir. Romalı ressam, gündelik yaşamlarındaki yüz ve vücut hareketlerini son derece natüralist bir eğilim içerisinde göstermiştir. Bu nedenle, kendilerini ya da kralları Pompeius, Magnus ya da Sezar’ı tasvir ederken, onların bütün doğal halleri benimsenmiş; yüz kırışıklıkları, güzellik ölçütlerinin dışındaki uzuvlarıyla yansıtılmıştır. 4. yüzyıla kadar Roma sanatında kişiyi idealleştirmeye gidilmemiş, var olan bütün farklılıklar büyük bir dikkatle resmedilmiştir.

Roma’da portrecilikten söz ederken büstlere değinmek de Roma portrelerindeki yaklaşımı açıklamak açısından önemli olabilir. Roma heykel sanatı dâhilindeki portreler, özellikle övücü olmayan gerçekçi betimlemelerle yapılmıştır. Bu durumu günümüze ulaşan örneklerle baktığımızda anlayabiliriz. Daha sonrasında kişilerin görünüşleri, idealize edilmiş biçimlerde betimlenmiştir. Soylu Romalıların ellerinde,

halka açık geçit törenlerinde taşınan bu büstler, heykeltıraşlar için model teşkil etmiştir (Schneider,2002: 26). Dönemin kralları bst, resim, heykel ve sikkedeki portrelerinde imajlarını, bulunmak istedikleri politik ve sosyal konumlarını belgelemek için kullanmışlardır (Turani, 2015: 130).

Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı resmi dinlerden biri olarak kabul etmesiyle birlikte örneklerini Fayyum portrelerinde ya da duvar resimlerinde de görebileceğimiz seküler, güçlü natüralist eğilim yerini şematik dini portrelere, ikonalara bırakmıştır (Ekici, 2012).

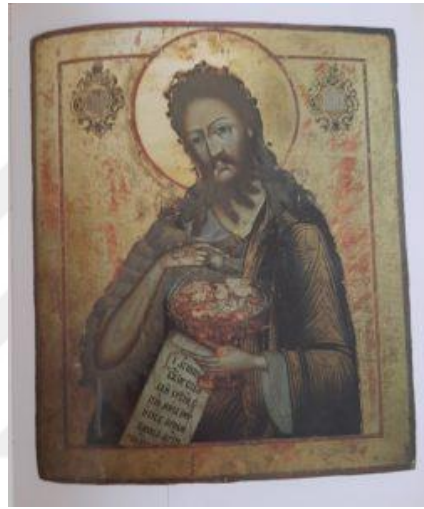
Bizans sanatıyla birlikte yaygınlaşan ikonalar kitap ve duvar resimleri ile birlikte Orta ağ sanatı boyunca egemenliğini sürdürmüştür. 6. yüzyılda, Hristiyan kiliselerinin tavan ve duvarlarına resmedilen portreler bu ikonalara örnek olarak gösterilebilir. Bu resimler de Fayyum portrelerine benzer şekilde cepheden resmedilmiştir. 4. ve 5. yüzyılların bazı portreleri, açık olarak sanatçıların neye ulaşmak istediklerini göstermektedir. Portrelerdeki yüz çizgilerinin kararlı belirginliğinden veya alnın kırışıkları ve göz çevresindeki bölümler işlenirken gösterilen zenden çok yoğun bir ifadeyle dirilik ve canlılık olduğu görülür (Bülbül, 2017).



Resim 7. Sandra Botticelli, Genç Bir Bayanın Portresi 47,5x35 cm AYB, (1480)

2.2.2. İkonalar

İkonaların kökenleri, Hristiyanlık dininin erken dönemlerine kadar uzanır. İlk Hristiyanlar, putperestlikten arınmış bir dini benimserler ve resim veya heykel yapmak yerine sembolik işaretler kullanırlardı. Ancak 4. yüzyılda, Roma İmparatorluğu'nun resmi din haline gelmesiyle birlikte, Hristiyan sanatında da büyük bir değişim yaşandı. Bu dönemde, Hristiyan dinine ait olaylar ve figürlerin betimlendiği resimler ortaya çıkmaya başladı ("İkonalar" - Aydın Kırmızıgül, İstanbul Sanat Yayınları, 2015).



Resim 8. Vaftizci Yahya, XVIII. yüzyıl Rus İkonası

Bizans İmparatorluğu'nun kurulmasıyla birlikte, Hristiyan ikonografi sanatı da gelişmeye başladı. Bizans İmparatorluğu, Hristiyan sanatının merkezi haline geldi ve birçok kilise ve manastır inşa edildi. İkonalar, bu yapıların iç ve dış dekorasyonunda yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandı. İkonaların yapımında altın ve diğer değerli maddeler kullanılıyor, bu da onların dini ve kültürel önemlerinin altını çiziyordu ("Bizans Sanatı" - Tülay Genç, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006).



Resim 9. Çarmıhta İsa, Bizans Sonrası, XVII. yüzyıl.

Orta Çağ boyunca, ikonalar Hristiyan dünyasında yaygın bir sanat formu haline geldi. Kiliselerde ve manastırlarda çoğunlukla duvar resimleri ve mozaikler şeklinde kullanılan ikonalar, Hristiyan toplumunun inançlarını ifade etmenin yanı sıra, okuryazar olmayan insanlara da dini hikayeleri anlatmak için kullanılan bir araç olarak hizmet etti ("Sanat Tarihi" - Gülru Necipoğlu, Yapı Kredi Yayınları, 2011).



Resim 10. İsa'nın Dirilişi, Bizans Sonrası, XVII-XVIII. yüzyıl.

Rönesans dönemiyle birlikte, Hristiyan sanatında da bir değişim yaşandı. Bu dönemde, sanatçılar gerçekçi ve perspektifli resimler yapmaya başladılar. Ancak, ikonalar hala Hristiyan sanatında önemli bir yer tutuyordu ve Ortodoks Kilisesi'nde hala kullanılmaktadır ("Rönesans Sanatı" - Filiz Çakır Phillip, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009).

İkonalar arasında portreler de yer alır. Özellikle Bizans döneminde, imparatorlar ve diğer önemli kişiler için portre ikonalar yapılmıştır. Ancak, bu portreler genellikle sadece yüzü betimler ve diğer detaylardan kaçınılırdı. Ayrıca, ikonografi sanatında portre yapımı, sadece dini figürlerin değil, dünyevi kişilerin de yasaklandığı dönemler olmuştur ("Byzantine Art and Architecture" by Lyn Rodley, 88).

Sonuç olarak, ikonaların ortaya çıkışı ve gelişimi, Hristiyanlığın erken dönemlerine kadar uzanmaktadır. İlk başta sembolik işaretler olarak kullanılan ikonalar, zamanla Hristiyan dinine ait figürleri ve olayları betimleyen resimlere dönüştü. Portre sanatı da aynı dönemde başlamış olup, farklı bir sanat formu olarak ikonalarla birlikte varlığını sürdürmüştür. Her iki sanat formu da zamanla gelişerek günümüze kadar ulaşmıştır.

2.2.3. Rönesans

Rönesans dönemi, 14. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar olan dönemi kapsayan İtalyan sanat, kültür ve tarihindeki önemli bir dönemdir. Rönesans dönemi, Avrupa'da birçok alanda yenilikler getirmiş ve sanat alanında da büyük değişimlere neden olmuştur. Rönesans portre sanatı, insan figürüne ve yüz ifadelerine daha fazla önem veren bir yaklaşımın sonucu olarak ortaya çıktı. Rönesans sanatçıları, insan bedenini daha gerçekçi ve doğal bir şekilde tasvir etme konusunda çok yetenekliydi. Bu yeteneklerini portre sanatına da uygulamaya başladılar ve portre sanatı, Rönesans döneminde büyük bir gelişme gösterdi (The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini).

Rönesans portre sanatının başlangıcı, 14. yüzyılın sonlarına doğru Floransa'da gerçekleşti. Bu dönemde, ressamalar yavaş yavaş insan yüzlerini daha gerçekçi bir şekilde çizmeye başladılar. Giotto di Bondone ve Masaccio gibi sanatçılar, bu dönemde gerçekçi portreler yapmaya başladılar (Leonardo da Vinci: A Life in Drawing).



Resim 11. Giotto di Bondone'nin ölümünden sonra 1490 ile 1550 yılları arasında yapılmış portresi



Resim 12. Masaccio, Genç Bir Adamın Portresi (1425) - ahşap, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, D.C.

15. yüzyılda ise, Rönesans portre sanatı daha da gelişti. Bu dönemde, ressamlar insan yüzlerindeki detaylara daha fazla önem veriyorlardı. Özellikle Leonardo da Vinci, portre sanatında önemli bir yer edindi. O dönemde yaşayan birçok zengin ve ünlü kişi, portrelerinin yapılmasını istiyordu ve bu talepler, Rönesans portre sanatının gelişmesine katkıda bulundu.



Resim 13. Self-portrait of Leonardo da Vinci

Rönesans dönemi portre sanatında perspektif kullanımı, İtalya'da başlamış ve diğer Avrupa ülkelerine de yayılmıştır. Perspektif, üç boyutlu bir nesnenin iki boyutlu bir yüzey üzerinde resmedilmesi için matematiksel bir yöntemdir. Bu teknik, Rönesans dönemi sanatçıları için oldukça önemliydi çünkü portrelere gerçekçilik ve derinlik katmak istiyorlardı. Perspektif kullanımı, daha önceki dönemlerde yapılan portrelere kıyasla oldukça farklıydı. Perspektif kullanarak, sanatçılar figürleri daha gerçekçi bir şekilde resmedebiliyorlardı. Bu teknik, portrelerin hacim ve derinlik kazanmasına yardımcı oldu ve figürler daha gerçekçi bir şekilde ortaya çıktı. Perspektif ayrıca, portrelerin arka planını da etkiledi. Sanatçılar, resimlerin arka planını perspektife uygun bir şekilde resmederek figürlerin bulunduğu ortamı daha gerçekçi bir şekilde yansıtmaya çalıştılar. Bu, portrelerin gerçek hayattaki ortamlarına daha çok benzemesini sağladı. Rönesans dönemi portre sanatında sadece gerçekçilik ve derinlik sağlamakla kalmadı, aynı zamanda figürlerin karakterini de yansıtmak için kullanıldı. Örneğin, bir portrede figürün gözleri, yüz ifadesi ve duruşu, sanatçının onun kişiliğini yansıtmak istediği şekilde resmedilebilirdi. Sanatçıların portrelere gerçekçilik, derinlik ve karakter katmak için kullandıkları önemli bir teknikti. Perspektif, figürlerin daha gerçekçi bir şekilde resmedilmesini sağlarken aynı zamanda portrelerin arka planını da etkileyerek gerçek hayattaki ortamlarına daha çok benzemelerini sağladı (Filiz Çağman

ve Kaya Özsezgin, "Sanat Tarihi: Rönesans", İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011).

Rönesans dönemi sanatında ışık ve gölge kullanımı oldukça önemliydi. Bu dönemde sanatçılar, nesnelerin üç boyutlu görünmesini sağlamak için ışık ve gölge kullanımını ustaca kullanmışlardır. Bu teknik, portrelerde figürlerin daha gerçekçi ve canlı görünmesini sağladı. Özellikle Leonardo da Vinci gibi öncü sanatçılar, ışık ve gölge kullanımı konusunda oldukça başarılıydı. Leonardo, ışığın ve gölgenin doğal görünümünü yansıtmak için Chiaroscuro adı verilen bir teknik geliştirdi. Chiaroscuro tekniği, bir figürün ışık ve gölge alanlarının doğal bir şekilde yansıtılması için kullanılan bir tekniktir. Sanat tarihçisi John Shearman'a göre, Rönesans sanatında ışık ve gölge kullanımı, "varoluşun özü ve doğanın ruhunu yansıtan bir teknik" olarak kabul edilir. Shearman, ışık ve gölgenin doğal görünümünün, figürlerin insan doğasını yansıtmak için ideal bir araç olduğunu belirtir. Rönesans dönemi sanatında ışık ve gölge kullanımı aynı zamanda portrelerin ruh halini ve duygularını yansıtmak için de kullanılmıştır. Işık, figürlerin yüzündeki ifadeyi belirginleştirirken, gölge figürlerin duygusal durumunu yansıtabilirdi. Sanatçılar, portrelerinde bu teknikleri kullanarak figürlerin karakterini ve duygusal durumunu yansıtmayı amaçladılar. (Shearman, John. "The Use of Shadow in the Italian Renaissance." *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 25, no. 1, 1966, pp. 3-10).

Rönesans portrelerinin politik ve ekonomik işlevleri, dönemin sosyal, politik ve ekonomik koşullarının bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Bu portreler, siyasi liderler, aristokratlar ve zengin tüccarlar gibi dönemin güçlü figürlerinin resmedilmesiyle özellikle politik alanda etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Bu portrelerde, kişilerin yetenekleri, itibarları, mevkileri ve güçleri gibi sosyal ve siyasi özellikleri vurgulanmıştır. Özellikle İtalya'da, portrelerin aristokrasi ve devlet adamlarının statülerinin göstergesi olarak kullanımı yaygındı. Bu portreler, politik liderlerin kendilerini halka tanıtmaları ve iktidarlarını pekiştirmeleri için bir araç olarak kullanıldı. Ayrıca, portreler, liderlerin popülerliğini artırmak için kullanılan bir propaganda aracı olarak da kullanıldı. Ekonomik olarak, portreler zengin tüccarlar ve sanat destekçileri tarafından sipariş edildi ve genellikle portre konusunun sahip olduğu sosyal ve ekonomik statüyü vurgulamak için tasarlandı. Bu portreler, sahiplerinin zenginliğinin ve başarılarının bir işareti olarak görülüyor ve genellikle sahibinin ailesi

ve mirası ile birlikte gösteriliyordu. Portrelerin politik ve ekonomik işlevleri sadece resimlerin kendileriyle sınırlı değildi. Aynı zamanda resimlerin çevresinde oluşan ortamlar ve etkileşimler de dikkate değerdir. Portreler, politik ve ekonomik güçlerin birbirleriyle etkileşimlerini yansıtan mekânsal ve sosyal ortamlarda sıklıkla sergileniyordu. Örneğin, portreler sıklıkla liderlerin ofislerinde, meclislerde veya ailelerinin saraylarında sergileniyordu. Rönesans portrelerinin politik ve ekonomik işlevleri, dönemin güç ilişkilerinin yansımasıdır. Portreler, politik liderlerin güçlerini pekiştirmek ve popülerliğini artırmak, zengin tüccarların sosyal ve ekonomik statülerini vurgulamak için kullanılan bir araçtı. Bu portrelerin sadece resimleri değil, aynı zamanda sergilendikleri ortamlar da politik ve ekonomik güçlerin etkileşimlerini yansıtır (Aydın, M. (2007). Sanatın Politik İşlevi: İtalyan Rönesansı ve Politika. Akademik Bakış Dergisi).

Rönesans dönemi portre sanatçıları, portre yaparken çeşitli şeyleri düşünürlerdi. Bunlar arasında portreyi sipariş eden kişinin kişiliği, sosyal statüsü, toplumda sahip olduğu konumu, portrenin amacı ve portrenin yapılacağı ortam gibi unsurlar yer alırdı. Portre sanatçıları, portreyi sipariş eden kişinin kişiliğini yansıtmak için onun özelliklerine dikkat ederlerdi. Fiziksel özelliklerini, yüz ifadesini, giyim tarzını, el hareketlerini ve duruşunu doğru bir şekilde yakalamak, portrenin gerçekçi ve doğru bir şekilde resmedilmesini sağlardı. Sosyal statüsü ve toplumda sahip olduğu konum da portre yapılırken dikkate alınan önemli faktörler arasındaydı. Zengin ve güçlü biri ise portre, onun zenginliğini ve güçlü konumunu yansıtacak şekilde yapılırdı. Örneğin, portrede kullanılan kıyafetler, mücevherler, mobilyalar ve dekorasyon, kişinin sosyal statüsünü yansıtacak şekilde seçilirdi. Portrenin amacı da önemli bir faktördü. Portre, kişinin hatırasını canlı tutmak, sosyal statüsünü yansıtmak veya politik amaçlar için kullanılmak gibi farklı amaçlarla yapılabilirdi. Bu amaçlara göre portre, farklı bir anlam taşıyacak şekilde yapılırdı. Portrenin yapılacağı ortam da portre sanatçısı için önemliydi. Portrenin yapılacağı ortam, kişinin sosyal statüsüne, portrenin yapılacağı mekânın amacına ve portrenin boyutuna göre belirlenirdi. Rönesans dönemi portre sanatçıları, portre yaparken sipariş eden kişinin kişiliği, sosyal statüsü, toplumda sahip olduğu konumu, portrenin amacı ve portrenin yapılacağı ortam gibi faktörleri göz önünde bulundurarak gerçekçi ve anlamlı portreler yapmaya çalışırlardı.

Rönesans döneminde portre sanatı, önemli gelişmeler kaydetti. Bunlardan bazıları şunlardır:

Doğalcılık: Rönesans dönemi sanatçıları, portrelerinde gerçekçilik ve doğallık arayışına girdiler. İnsan figürlerini, doğal görünüşleri ile betimlemek için çalıştılar.

Anatomik doğruluk: Rönesans dönemi sanatçıları, insan bedeninin anatomik yapısına hakim oldukları için, portrelerinde anatomik doğruluğa büyük önem verdiler. Bu doğruluk, portrelerin gerçekçi ve estetik açıdan başarılı olmasını sağladı.

Işık ve gölge: Sanatçılar, portrelerinde ışık ve gölge kullanımında büyük bir gelişme kaydetti. Bu teknik, portrelerin daha derinlikli ve hacimli görünmesini sağladı.

Arkaplan: Rönesans dönemi portre sanatında arka plan, önemli bir unsurdur. Sanatçılar, portrelerin arkasına manzaralar, yapılar veya semboller yerleştirerek, portrelerin anlamını ve etkisini artırdılar.

İdealizm: Rönesans dönemi portre sanatında idealizm, önemli bir rol oynadı. Sanatçılar, portrelerinde insanların idealize edilmiş hallerini göstermek istediler.

Sosyal statü göstergesi: Rönesans dönemi portre sanatı, sosyal statü göstergesi olarak kullanıldı. Zengin ve ünlü kişiler, portrelerinin yapılmasını talep ederek, kendilerini toplumda bir üst seviyede konumlandırmak istediler.

Bu gelişmeler, Rönesans dönemi portre sanatının başarısında önemli bir rol oynadı. Sanatçıların yeni teknikler ve yaklaşımlar geliştirmesi, portre sanatının doğasını ve estetiğini değiştirdi ve portre sanatı, Rönesans döneminde büyük bir gelişme kaydetti (The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini, Leonardo da Vinci: A Life in Drawing)

Rönesans portre sanatı, sanat tarihinin önemli bir dönüm noktasını temsil eder. Bu dönemde, sanatçılar insan figürlerini gerçekçi ve doğal bir şekilde betimlemeye çalıştılar. Anatomik doğruluk, ışık ve gölge kullanımı, arka plan ve idealizm gibi teknikler, portrelerin estetik açıdan daha başarılı ve etkileyici olmasını sağladı. Ayrıca, sosyal statü göstergesi olarak kullanılan portreler, o dönemdeki toplumsal yapıyı yansıtması açısından da önemlidir.

Rönesans portre sanatı döneminde birçok önemli sanatçı bulunmaktadır.

Leonardo da Vinci (1452-1519): İtalyan ressam, mühendis, bilim adamı ve filozof. Kendine özgü tarzı ve portrelerindeki doğal ve gerçekçi ifadeleriyle tanınır.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564): İtalyan heykeltıraş, ressam ve mimar. Portrelerindeki karakteristik ifadeler ve heykelsi formlar, portrelerinin belirgin özellikleridir.

Raffaello Sanzio (1483-1520): İtalyan ressam ve mimar. Portrelerindeki sıcak, canlı renkler ve yumuşak hatlar, Raffaello'nun portrelerinin en belirgin özellikleridir.

Hans Holbein (1497-1543): Alman ressam. İngiliz kraliyet ailesi için birçok portre yapmıştır. Gerçekçi ve detaylı portreleri, Hans Holbein'in en tanınmış eserleri arasındadır.

Titian (1488-1576): İtalyan ressam. Portrelerindeki canlı renkler ve ışık-gölge kullanımı, Titian'ın portrelerinin en belirgin özellikleridir.

Sofonisba Anguissola (1532-1625): İtalyan ressam. Kendisi de birçok portre yapmış olan Anguissola, özellikle kadın portreleriyle tanınır ve portrelerinde gerçekçi ifadeler kullanmıştır.

Diego Velázquez (1599-1660): İspanyol ressam. Portrelerindeki ışık-gölge kullanımı ve gerçekçi ifadeler, Velázquez'in portrelerinin en belirgin özellikleridir. Bu sanatçılar, Rönesans portre sanatının gelişimine ve zenginleşmesine katkıda bulunmuşlardır ("Renaissance Portraiture" by Keith Christiansen, in The Oxford Handbook of the Renaissance (2013) "Portraiture in the Renaissance" by Loren Partridge, in The Oxford Companion to Western Art (2001) "Renaissance Portraiture" by Mary Rogers, in The Cambridge Companion to Renaissance Art (2016))

Sonuç olarak, Rönesans portre sanatı, insan figürlerinin gerçekçi ve doğal bir şekilde betimlenmesi, estetik ve teknik açıdan önemli gelişmeler ve sosyal statü göstergesi olarak kullanımı ile sanat tarihinin önemli bir bölümünü oluşturur (Rönesans Sanatı" kitabı, Ceren Gönen, İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları).

2.2.4. 17. Yüzyıl Hollanda Sanatı

Hollanda'nın siyasi birliğini yeni tamamlamasına ve on yedinci asırda küçük bir devlet olarak görülmesine rağmen Kıta Avrupası ve Dünya siyasetinde önemli bir güce ulaşmasında en mühim etken, 1648 yılına kadar olan ve devamlı olarak süren ekonomik

yayılmacılığıdır. Bahsi geçen dönemde Kıta Avrupa'sında temel ticaret yolları üzerinde kurulan tekel, devlete geniş bir sermaye akışını sağlamıştır. Öte yandan mühim bir zenginlik kaynağı olarak görülen denizaşırı ticaret ve bilhassa 1602 yılında meydana getirilen Doğu Hint Kumpanyası (VOC) sayesinde Hollanda, mühim bir zenginliğe ulaşmıştır.

Bahsi geçen ekonomik gelişmeyle kuvvetli bir konuma ulaşan varlıklı tüccar ve bankerler, şehir yönetimlerinde mühim bir yetkiyi ellerinde barındırmaktaydı. Öte yandan diğer devletlere kıyas ile küçük işadamları, esnaf, zanaatkâr ve çiftçiler de bu yeni cumhuriyetteki dinamiklerde yerini almaktaydı.

Ekonomik esasların verdiği geniş imkânlarla birlikte kültürel yaşam oldukça canlı bir seyir izlemekteydi. Bahsi geçen dönemde büyük ilgi gören tarih, hukuk ve siyaset alanlarında pek çok değerli yazar ve ressamın yetiştiği görülmektedir. Bahsi geçen dönemde bilimsel çalışmalar üst seviyelere çıkmıştır. Edebiyatla birlikte resim sanatında en verimli çağın yaşandığı görülmektedir. Bahsi geçen çağda yılda yaklaşık yetmiş bin resim üretilmesi ve dünya sanat tarihinde mühim bir yeri bulunan Frans Hals, Rembrandt, Vermeer gibi dünyaca ünlü pek çok aydının da boy göstermesi, sanatsal yönde de bu ülkenin “Altın Çağ” unvanını hak ettiğinin göstergesidir.

17. yüzyılda barok tarzda eserler üretmiş olan Johannes Vermeer'in (c. 1665) ‘İnci Küpeli Kız’ı Hollanda'nın Lahey kentindeki Mauritshuis koleksiyonunun en sevilen tablosudur. Resim bir proje kapsamında, 1994 yılında bir restorasyonda incelenerek Vermeer'in tekniği aydınlatılmaya çalışılmıştır. Konservatörler ve bilim adamları, mevcut olan analitik ve bilimsel araçları kullanarak resmin malzeme bileşimini ve durumunu araştırdılar. “Girl in the Spotlight” adındaki bu ekip; resmin yüzeyindeki ve altındaki malzemeleri görselleştirmek ve tanımlamak, yüzey topografyasını taramak için yüzeyi son derece yüksek bir oranda büyütürken incelemiştir. Sonunda, Vermeer'in boya katmanları ve ince optik efektler kullanarak ikonik Kız imajını yaratmak için attığı adımlar ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca, resmin ilk başta nasıl görüldüğü ve zaman içinde meydana gelen değişiklikler hakkında bilgiler sunulmaktadır. Vermeer, sonunda (kısmen) yüzey boyası ile kaplanacak olan alt katmanları zeminin üzerinde kullanarak kompozisyonu döşemeye başlar. 1994'te yapılan incelemeden önce bile araştırmacılar yüzeyin altındaki koyu boya tabakalarını fark etmiştir. 1980'de resim stereomikroskop

altında incelendiğinde mavi başörtüsü, sarı ceket ve derisinin gölgelerinin altındaki karbon içeren alt tabakaları tespit etmek için kızılötesi reflektografi kullanmıştır. Resmin farklı alanlarından kesitleri karşılaştırarak bu alt tabakaların, kalınlık ve renk bakımından farklılık gösterdiği doğrulanmıştır. Yazarlar, alttaki koyu boya tabakasını, pürüzsüz açık renkli zemin üzerinde tek renkli bir görüntü elde etmek için yaptığı sonucuna vardılar. Ayrıca Vermeer'in boyayı verimli bir şekilde oluşturduğunu, genellikle alt katmanın üzerinde yalnızca tek bir boya katmanı olduğunu da ispat etmişlerdir. Vermeer, istediği efekti elde etmek amacıyla son boya katmanının ve kahverengimsi-siyah alt katmanın hem rengini hem de kalınlığını oldukça iyi ayarlamış görünüyor. Aydınlık alanlarda, ince, koyu renkli alt boyanın üzerinde oldukça opak bir üst boya tabakası vardır. Buna karşılık, karanlık alanlarda koyu alt boya daha kalın ve üst tabaka daha şeffaftır. Katmanlar düz ve birbirinden farklıdır. Bu da Vermeer'in üstte yüzey boyası uygulamadan önce alt katmanları kurumaya bıraktığını doğrular (Vandivere, Wadum, van den Berg, & Loon , 2019).

On yedinci yüzyılda büyük çoğunluğu Protestanlığı kabul etmiş varlıklı Hollandalı iş adamlarının da kendi portrelerini yaptırma geleneği bulunmaktaydı. Öte yandan kendi yaşam tarzlarına, kişiliklerine ve ince zevklerine hitap eden Venedik tarzı içki kadehleri, zengin motifli doğu halıları ve zengin ziyafet masalarını gösteren natürmort tabloları ilgi gösterip bunları satın aldıkları görülmektedir. Bahsi geçen süre zarfında Hollanda'da bu tür zengin natürmort resimleri, bilhassa Amsterdam'ın varlıklı soylu sınıfı arasında, moda haline gelmeye başlamıştır. Bununla beraber bitki ve çiçek motifleri ile zenginleşen natürmortlara artan ilgi, ressamı bahsi geçen doğrultuda çokça yapıt üretmeye yönlendirdiği görülmektedir. Hollandalı ressamlar bitki ve nesnelerin yapısal ve dokusal niteliklerini dikkat ve duyarlılık ile ele alıp ışık oyunlarını kullanarak resmetmiş ve yağlıboya yönteminde de büyük bir ustalık ortaya çıkarmışlardır.

Dönemin portre sanatından bahsetmek gerekir ise burjuvazinin kentli gururunu yansıtan pek çok portre burjuvaların hayatlarını veya şehirlerin kamusal hayatlarını konu edinmeye başlamış, böylece portre sanatına yoğun bir ilgi meydana gelmiştir. Belediye meclisi üyesi veya belediye başkanı seçilmiş pek çok soylu taşıdıkları unvanın simgeleri ile resmedilmeyi arzulamaktaydı. Öte yandan Hollanda şehirlerinde mühim bir yeri bulunan yerel komiteler veya yönetim kurulları, toplandıkları salonlara asmak üzere

kendi grup portrelerini yaptırma geleneğine sahip olmaktaydılar (Grombich, 2013: 413). Bu dönem portrelerin yapılma amacı, hem kişilerin sosyal statülerinin resmedilmesi hem de gelecek nesillere saygınlık ve gururlu bir duruşu miras bırakmak istemeleriydi (Özgenç, 2014: 19).

2.2.5. 18. ve 19. Yüzyıl Modernite

18 ve 19. Yüzyıl portre sanatını ele alabilmek için bazı sanat akımlarına değinmek gerekmektedir. Bunlardan biri olan Rokoko, özellikle Fransa’da XVIII. yüzyılı kapsamakta olan bir akımdır. XVIII. asır Aydınlanma Çağı olarak nitelendirilir. Bireyler tamamı ile bu dünyaya yönelmişlerdir. 1789 Fransız Devrimi ile en üst noktasına varmıştır. Barok resmi yerini daha küçük formata sahip olan, daha süslü, mahremiyete dikkat eden, beğenilmeyi hedefleyen, duygusal yönü ile dikkat çeken eserlere devrediyordu. Rokoko akımının bu ilk başlangıç dönemine “Rejans” adı verilmiştir. Bu dönemin ehemmiyeti, sanatı desteklemekte olan topluluğun artık krallar değil Burjuva olmasıdır. Yeni üslup, kahramanlık temasından uzaklaşmış ve dünya zevkine odaklanmıştır.

Aydınlanma’da istenilen nesnellik ve sadeliğe özellikle Jean-Baptiste Siméon Chardin’in resimlerinde rastlanabilir. Chardin kendi ile aynı dönemde eser üreten diğer resamlara göre onların yüksek sosyete yaşamlarını betimlemekte olan çalışmalarından farklı olarak aristokrasiye, aristokrasinin hayat stiline ve aşk oyunlarına farklı bir bakış sunmuştur. Hollandalı “janr resmi”nden ilham aldığı fark edilen eserlerinde “3. sınıf”ın mütevazı hayatını gözler önüne serer. Chardin bu sade resimleri ile Hollanda Barokunda da görülmekte olan yeni burjuva estetiğinin öncüsü olur. İnceltilmiş boyalar ile oluşturduğu aydınlık resimler sonraki İzlenimcilere de örnek niteliğindedir. Ele aldığı temalar Aydınlanmacıların zevklerine hitap etmektedir. Çalışmaları gerçekçi yönleri ile dikkat çekmekte olan bu sanatçının özellikle “Balon Şişiren Çocuk” eseri mühim bir eser olarak gösterilebilir. Kendi duygu ve görüşlerine dayalı sezgisel bir tarzı bulunmaktadır.

XVIII. yüzyıl’da antik Yunan ve Roma, Pompei ve Herculaneum kazılarının ardından sanatçıların tekrardan odağında oldu. Bu sebepten ötürü Roma Neo-Klasisizm açısından merkezileşti. Neo-Klasik ressamlar Fransız Devrimi’nin hemen öncesinde yeni bir çağın

yolunu hazırlamışlardır. Bu “Anti-Rokoko” sanatçıları Antik Çağ’ın içerik ve biçimlerini kullanmak suretiyle yeni bir dünya görüşünü ifade etmeye çalıştılar.

Sözü edilen dönemde ilham kaynağı olarak Antik Çağ’ı gören sanatçılar, Aydınlanma ruhuna uyum sağlayarak daha berrak ve akılcı çalışmalar yapmaya başladılar. Yeni akım klasik ideallerden ilham alması sayesinde “Neo-Klasisizm” adını aldı.

Hayatın gerçekliği yanında sanatçının da bir gerçekliği bulunmaktadır. Neo-Klasisist çalışmalarda, soğuk renk, sert kontur, durağan kompozisyon ve canlı ışık-gölge oyunlarının yokluğu kendini gösterir.

Neo-Klasisizm’de sanat eseri olarak bakıldığında Jacques Louis David’in eserleri politik bir görüşün dışavurumu haline gelmiştir. Kısacası Neo-Klasisist çalışmalar tam anlamı ile “ideolojik çalışmalar”dır.

Sözü geçen dönemin resim sanatında en etkili kişi David’dir. David’in öğrencisi Dominique Ingres’dir. David ve Jacques yarattığı Yeni-klasikçi akımın hemen önündeki durum oldukça karışıktır. 1789 senesinde meydana gelen devrim esnasında, Rokoko gelenekçiliğinin yanı sıra ahlakçı yaklaşımlar, pompeii stilineki klasisizm ve burjuva naturalizmi ön plana çıkmaktaydı. Lakin birtakım hamiler için yapılmakta olan sanat, halk için olmalıdır görüşü ile yer değiştirince böyle bir yaygınlık da söz konusu olmuştur. Neoklasizm, David’i döneminin sembol ressamı haline getirmişti. David’in çalışmalarında, gölge ve ışıkla yarattığı hacimli rölyefsi etkiler oldukça mühimdir.

XVIII. yüzyıl’da portre çalışmalarında Barok portre, Maniyerizm’den meydana gelen alegorik portre ve burjuva sınıfının ilgilendiği gerçekçi portre anlayışıyla Yeni Klasisizlikten önce üç çeşit portre türü ortaya çıktı. Jan Auguste Dominique Ingres de “ideolojik çalışmalar” ile ilgileniyordu. Auguste Dominique Ingres’in “ideolojisi” güzellik ideasıdır. Berrak Neo-klasik üslubu, çalışmada denge ve uyumu bulabilmek adına kullanılır. Onu çizim ustası şeklinde sıfatlandıran Auguste Dominique Ingres, doğaya sadık kalmış ve burada görmüş olduğu formları klasik idealler çerçevesinde resmetmiştir.

Auguste Dominique Ingres, modelinin hususîyetlerine bağlılığı ve idealleştirme sanatını beraber ele almıştır. Estetik hedefleri resimleri ile ilgilenenler tarafından pek anlaşılamamıştır. Auguste Dominique Ingres’in “Odalık” ve “Türk Hamamı”

alışmaları en çok dikkat çeken çalışmalarıdır. Fransa’da insan odaklı bir neoklasizm gelişir iken, portre ve ifade olgusunun ağırlıkta olduğu görölmektedir.

XVIII. yüzyılın bitimine doğru, sanatın içerisindeki bütünlük tamamıyla yok olmuş ve ardından sanat akımları birbirlerine paralel şekilde gelişmiştir. Romantizm’de, sanat kendisini tüm bağlardan koparmıştır. Francisco de Goya bir üslup ya da akıma dahil edilememektedir.

Fotoğraf makinesinin icat edilmesinden sonra sanat hayatını, pozitif ve negatif alt üst eden fotoğraf sanatı Empresyonizmin meydana çıkmasında oldukça mühimdir. Fotoğrafın hayat ile iç içeliği, “anı yakalaması” oldukça ilgi çekiciydi. Empresyonistler “enstantane”yi, doğrudan algının ilkesi durumuna getirdiler. Nesnel bir şekilde dünyayı görmeyi ve gördükleri şeyi tuvale dökmeyi amaçladılar.

XIX. yüzyıl’da yaşayan insanların fotoğraf makinesini bulması ile birlikte bunlar portreler için de kullanılmaya başlanmıştır. Taşınabilir fotoğraf makinesinin üretimi Empresyonist resmin ortaya çıktığı döneme denk gelmektedir. Fotoğraf makinesinin yardımı ile çeşitli açıların güzelliği daha iyi anlaşılır hale gelmiştir. Fotoğraf makinesinin gelişimi, sanatçıların, gerçekleştirdikleri çalışmalarda ilerlemesini sağlamıştır. Fotoğraf makinesinin ucuz ve hızlı bir şekilde gerçekleştirebildiği bir iş için resim sanatına geresinim duyulmayacaktı. Ressam, resmettiği unsurun geçici doğasını yenen ve görünüşünü sonsuza dek koruyan kişiydi.

XIX. yüzyılda fotoğrafçılığın git gide yaygın hale gelmesiyle doğalcı nitelik taşıyan portrecilik anlayışı git gide etkisiz hale gelmiştir. Doğalcı gelenek ile çalışan ressamların hedefi portrelerde fiziksel özellikleri ön plana çıkarmak ve resmettikleri kişilerin görünümünün birebir kopyasını yaratmaktır.

Portrenin bir tür olarak bittiği, farklı zamanlarda birçok defa iddia edilmiş ancak günümüzde hala başlı başına bir anlatım ya da sanatsal ifade aracı olarak önemini korumaya devam etmiştir. 19. yüzyılda modern sanatın temelleri atılmaya başlandığında da belki aynı itirazlar yükselmiştir. Fotoğrafın icadına denk gelen bu dönem optik biliminin gelişmesine zemin hazırlamış, Helmholtz ve Chevreul gibi fizikçilerin kuramları, sanatçıların ana renk zıtlığı ve tamamlayıcı karşıtlıklara yönelerek yeni görme biçimleri oluşturmaya, geleneksel renkleri yerine prizmatik renkleri kullanarak dünyayı optik yasalara göre boyamalarına, böylece portreleri daha canlı ve ışık dolu

resmetmelerine neden olmuştur (Bayav, 2010). Portelerinde Renoir; ışığın maddeyle olan etkileşimini objektif bir tarzda incelerken, yakaladığı ışık ve gölgeyi hızlı fırça vuruşlarıyla oldukça gerçekçi bir biçimde tuvaline yansıtmayı başarmıştır. Bu sayede gayet samimi portreler üreten Renoir, modellerinin çehrelerindeki anlık ışık ve duyguları tuval üzerinde görebilmemize olanak sağlamıştır. Mantık ve bilimsel gelişmeler üzerinden varlığını oluşturmaya çalışan modern resim dini dışarıda bırakmış, merak ve kişisel ilgi üzerinden şekillenmeye başlamıştır. Ortaya çıkan sanatsal özgürlük alanı ressamların yeni arayışlara yönelmesine ve farklı üsluplarla sanatsal ifade araçlarının zenginleşmesine yardımcı olmuştur. Aşağıdaki portrede Renoir'ın 1866'dan 1871 yılına kadar 23 kez model olarak kullandığı Lise Therot'un o döneme göre hafif müstehcen, ancak ister kompozisyon ister boyama ya da modelin duruşuyla oldukça rahat bir tarzda boyanmış olduğu görülebilir (Sroha, 2020). Resimde en çok dikkat çeken şey kuşkusuz fotoğraf makinesinin oldukça ilkel olmasına rağmen resimdeki fotoğrafik canlılıktır. O güne kadar resmedilen bütün resimler gerçekliğe ulaşmak için yapay atölye ışığı kullanırken, Auguste Renoir'nın ışık ve renk seçimleri modeli adeta karşımıza oturtur. "Yaz" isimli bu resminde modelinin arkasında, kaba fırça vuruşlarıyla oluşturduğu yaprakların arasından gördüğümüz ışığın kuvveti bir yaz mevsimini hissettirir. Dikkatlice bakıldığında ışığın renginden günün hangi saatlerinde olduğu bile anlaşılabilir.

Modern resmin içerisinde barındırdığı farklı üsluplardan birine sahip olan sanatçılardan bir diğeri de Cezanne'dır. Modern sanatın en önemli özelliklerinden biri olan bilimsel gelişmelerle felsefi düşüncelere paralel yapısını Cezanne'ın kırk tane resmini çizdiği Hortanse'nin portrelerinde görebiliriz.

Modern resmin filozofu Cezanne, ressamlar ve edebiyatçıların fikir alış verişinin doruk noktasında olduğu bu dönemde "sanatın amacı insan yüzüdür" diyerek adeta sanatının manifestosunu vermiştir. Bu yüzden eşinin güzel ya da çirkin olmasından ziyade zihninde canlandığı şekliyle ilgilenmiştir. 'Sarı Sandalyede' Madam Cézanne'daki portresinde "Hortanse" sıradandır; başı dik ancak özentisiz bir saç modeliyle resmedilmiştir (Laletas, 2019).

Cézanne'ın çağdaşı olan diğer sanatçılardan ayıran en önemli şey resimlerinde değişen ışık tonlarından çok resmin konstrüksiyonuna ve temel öğelerine gösterdiği özendir.

Kübizmin gelişimini de çok büyük ölçüde etkileyen önemli isimlerden biri haline gelen Cezanne; doğada görünen her şeyin koni, küre, silindir formlardan oluştuğunu savunmuş, maddenin geometrik yapısına vurgu yapmıştır.

Gogh; dışavurumcu üslubuyla modern sanatın gelişimine en büyük katkısı olan sanatçılardan bir diğeridir. Kendini bütün resimlerinde gösteren renkleri sanatçının duygularını aktardığı birer araç niteliğindedir. Gogh'un resim sanatına katkılarıyla birlikte renk; artık yalnızca nesnel dünyanın tanımlanmasına hizmet etmemekte, içsel yaşantıların yansıtılmasında da önemli bir dışavurum ögesi olarak kimlik kazanmaktadır (Işıksağan, 2019). Van Gogh saf ana renk zıtlığını, tamamlayıcı karşıtlıklar içinde kullanmıştır. Çok sayıda portre ve otoportre yapan Van Gogh, portresini yaptığı insanlarla olan ilişkisini ve bu bireylerin öznelliklerini yansıtmayı renk ve fırça darbeleriyle vermeyi başarmıştır. Portrelerinde açıkça görülen duygu yoğunluğu ve yaşanmışlık bir post-empresyonist olarak imza niteliği taşıırken, kullandığı renkler ve motifler istikrarsız duygusal durumunun yansıması gibidir.

Çok sayıda portre ve otoportre üreten Van Gogh, portresini yaptığı insanlarla olan ilişkisini ve bu bireylerin öznelliklerini yansıtmayı renk ve fırça darbeleriyle başarmıştır. Portrelerinde açıkça görülen duygu yoğunluğu ve yaşanmışlık bir postempresyonist olarak imza niteliği taşıırken, kullandığı renkler ve motifler çalkantılı yaşamının tezahürü gibidir

Van Gogh'un sonuncu ve en büyük portrelerinden biri olan bu resmi, ölümünden sadece aylar önce resmedilmiştir. Arka plandaki kompulsif, huzursuz, akıl hastalarının çalışmalarını hatırlatan süslemeler, bazı doktorlar için resmin psikotik bir durumda yapıldığının kanıtıdır (Genç, 2009). Ancak ressamın bu öz-imgesi, seçtiği etkinliğin unsurlarını mükemmel bir şekilde bütünleştirebilen bir zihnin, ustaca bir kontrol ve gözlem gücünün göstergesidir. Arka plan bize "Yıldızlı Gece" isimli resminin ritimlerini hatırlatır. Arka planın nabız gibi atan akıcı biçimleri, 1890'ların dekoratif sanatının dalgalı biçimleriyle ilişkili olmasına rağmen, yalnızca süsleme ilgili değildir; sabit bir ritim veya kalıpla sınırlandırılmamış olup, daha çok sanatçının duygularının çevresine taşmasıdır. Yaşamı boyunca 30'dan fazla otoportre yapan Van Gogh'un her zaman geri döndüğü bir motiftir otoportre. Çünkü sanatçılar her zaman sevdikleri temalara geri dönmüştür

Van Gogh'un kendini çok sık resmetmesi boşuna değildir. Sanatçı kronik olarak fakirdi ve modeller için ödeyecek parası yoktu. Bunun yerine kendisi boyaması gerekiyordu. Van Gogh'un otoportrelerine daha fazla ışık tutmamızı sağlayacak bir ipucu daha var. Van Gogh'un sanatsal idollerinden biri, 100 adet otoportre yaratan 'büyücülerin büyücüsü' dediği Rembrandt van Rijn'dir. Mektuplarına göre Van Gogh aynı anda ikinci bir otoportre üzerinde daha çalışmıştır. Arka planında dönen fırça darbeleriyle canlandırmış olsa da sessiz renk düzeni resme daha sakin bir görünüm kazandırır. Sanatçı, ancak burada görülen resmin 'gerçek karakterini' yakaladığına inanıyordu (Stanska, 2020).

Ekspresyonistlerle birlikte resim vesika olma özelliğini kaybetmiş, sıradan insanların portresi olarak varlığını göstermeye başlamıştı. Duygu-durumlarının ve iç yaşamın yansıtıldığı portre, ekspresyonizmin temel ögesi olarak karşımıza çıkar. Duygu ve mantığın temel izlerinin yalnızca insan yüzüne yansıdığı düşüncesi portrelere doğal bir şekilde yansıtılırken, kimi zaman da aşırı abartılı ve çığ renklerle çarpıtılmış ifadeler, bu portrelerin çok daha vurucu etkiler oluşturmaya olanak sağlamıştı. Otoportrelerde büyük bir coşku hâkimken, benliklerde oluşan sarsıntılar, melankoli ve yalnızlıkla resmedilmişti. Tarihin en büyük sosyal ve kültürel değişimlerine şahitlik eden 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarının karmaşasına verilen bu kökten tepki, portrelerde büyük bir hüznün yansıtılmasına olanak sağlamıştı (Meraklı, 2019).

Kübizmin en bilinen temsilcisi olan Picasso, resimlerinde kadın portrelerini farklı geometrik biçimlerle parçalama yoluna giderek betimlemesiyle sanatta yeni bir yorum oluşturmuştur. Picasso, eserlerinde işlemeyi seçtiği kadın formlarını portrelerine örnek olarak göstermesine karşın izleyiciye zevk vermekten uzak genelde modern çağın kadın görünümünü işlemiştir. Özellikle mavi döneminde yaptığı resimlerinde yer alan insan imgesi temel çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu döneminde yaptığı resimlerinde genellikle içe dönük ve hüzünlü, yoksul Montmartre sakinlerini seçmiştir. Fernande Oliver ile başlayan ilişkisiyle birlikte mavi dönemin hüznü yerini pembenin coşkusuna bırakmış, büyük bir sosyal değişim geçirmesine neden olarak çalışmalarındaki yoksul ve hüzünlü Montmartre sakinlerinin yerini Akrobat kadınlar almıştır. (Yavuz & Şen, 2020)

Picasso, 26 Nisan 1937'de Almanlar tarafından kasabasının büyük bir vahşetle bombalamasının etkilerini anlatmak için 36 adet kadın imgesi resimlemişti. Bu resimlerden en çok dikkat çekenı Ağlayan Kadın'ı yapmasına ilham veren kişinin o dönem Fransa'da fotoğraflarıyla ün yapmış sevgilisi Dora Maar isimli fotoğrafçı olduğu düşünölmektedir. Başarılı bir fotoğraf sanatçısı olan Dora bu resimde İspanya iç savaşının yıkıntılarına gözyaşı dökmektedir. Ağlayan Kadın'ın gözlerindeki acı ve gerçek gözyaşları 'Guernica' adlı resmine bir ön hazırlıktır. Resimdeki kaba fırça darbeleri, sert renkler ve keskin hatlar hissedilen derin acıları yansıtırken, yerleri değıştirilen alın ve gözler ile ağız etrafındaki mavi ve beyaz renkleri kullanarak gerçekleştirdiğı soğuk etkiler dikkat çekmektedir (Yavuz & Şen, 2020).

Dışavurumcu portre konusunda bir başka önemli ressam da yaratım sürecinde kendi portresini sürekli merkezde konumlandıran Schiele'dir. Resimlerinde bedenini büyük bir gerginlikle ve şiddetle eğip büken sanatçı, sürekli devam eden bir devinim sayesinde fon ve bedeni bir bütönlük kazanmaktadır. Narsizmin sınırlarını zorlayarak bedeni, varoluşunu sorgulayan bir araç olarak kullanmıştır. Neredeyse bütün sanatçıların eserlerinde, kişiliğindeki yaratma dürtüsünün temeline işaret eden ipuçları bulunabilir. Düş gücünü oyalayan belli motifleri bilerek ya da bilmeyerek sürekli kullanmasına birçok neden sıralanabilir. Bunları, sanatçının çıkış noktasına ilişkin odak noktası olarak görebiliriz. Çok sık kullanılan bu motif, Schiele'nin sanatında, otoportredir. Egon Schiele yüzden fazla otoportre üretmiştir. Kendini bu kadar çok gözlemleyen nadir sanatçılardan biri olan Schiele'nin narsistik kişilik bozukluğu tarafı bu durumda daha görünür hale gelmektedir (Meraklı, 2019).

Genellikle savaş karşıtlığı ve sanayileşen Avrupa toplumunun içerisinde bulunduğı teknolojiye karşı oluşan bakış açılarını çarpıcı biçimde ifade etmek için farklı teknikler kullanılarak yaratılan dadaist portreler, modern sanatın en sarsıcı eserleri arasındadır. Hayalleriyle kendi zamanlarının gerçeklerini bir araya getirerek oluşturdukları portreler çarpıcılığını günümüzde dahi sürdürmektedir. Kolaj, assemblaj ve frotaj gibi teknikleri kullanarak farklı malzemelerin birbirleriyle bir arada bulunmaları neticesinde ortaya çıkan derinlik ve değışkenliği araştırmış, devam ettirdikleri deneysel süreçlerle arayışlarını sürdürmüşlerdir. Baskı teknolojisinin gelişip yaygınlaşmasıyla insanın her yanını kaplayan gazete, dergi, ilan ve afişlerden aldıkları parçalarla portrelerini

oluşturan sanatçılar mevcut gerçekleri bağlamlarından kopararak yabancılaştırıyor, hatta karşıt gerçeklikler oluşturuyorlardı.

Dadaist portrelerde fotomontajlar oldukça kışkırtıcı bir güce sahiptir. Çünkü medyanın üretilip sunduğu şeyleri onun araçlarıyla sorgulayıp çarpıtarak farklı anlamlar oluşturulabilmiştir. Bu teknikle oluşturulan portreler, öznesine benzeme kaygısı gütmeyen geleneksel portre resimlerinden farklıdır. Richard Huelsenbeck'in de söylediği gibi savaş sonrasında dağılmış parçaların toplanmasıyla inşa edilen portrelerdir (E-skop Sanat Tarihi Eleştiri, 2016).

Çok sayıda farklı ifade araçları kullansalar da, modern dönem akımlarının en büyük ortak noktası; kültürel sıkıntıların sanatla ifadeye kavuşmasından ötürü, hemen hepsinin dışavurumcu eğilimlerden oluşmasıdır. Özellikle Edvard Munch'ın "Çılgılık" adlı resminde portrenin gerilim dolu ifadesi, gökyüzünün rengi, denizin hareketi, sonunda gelecek felaketi haber verir gibi izleyenini resme çeker. Resmin ana karakteri olan çılgılık atan figürün yüzü temel bir ifadeyle oluşturulmuş, detaydan yoksun olmasına rağmen aktarılmak istenen duyguyu belirgin biçimde yansıtabilmiştir. Munch, doğalcı akımdan yola çıkarak sembolist bir dışavurumculuğa yaklaşır. Bu dışavurum aynı zamanda onun ruhunun da bir yansımasını oluşturur. Munch'ın resimlerinde 19. yüzyıl sonuna hâkim olan korku ve çaresizlik gibi simgeler dikkat çeker; onun deyimiyle 'içindeki cinleri kovmak' için tuvallerinde devamlı kullandığı temaları oluşturur bu simgeler. Çılgılık da, yaşadığı bir anlık dehşetin tuvale olduğu gibi yansıtılmasıyla ortaya çıkmıştır. Ancak Munch, bu resimle bir kuşağın duygularına tercüman olmuştur. Çılgılık, 20. yüzyılın başlarındaki sanat ve edebiyatta genel olarak insanın gittikçe daha da karmaşılaşan ve çıkış yolu bulunamaz hale gelen dünyaya karşı oluşan savunmasızlıktaki çaresizlik duygusunun simgesi haline gelmiştir (Meraklı, 2019).

Dadacıların sanatta anlamı reddetmeleri ve kalıp düşüncelerle dogmalara açtıkları savaş sürrealizmin temel taşlarını döşemiş, dadacıların arasında olan pek çok sanatçı da ilerleyen süreçte bu akımın içinde anılmışlardır. Sürrealistler de dadacılar gibi özgürlük yanlısı ve düzen karşıtı bir tutum benimsemişlerdir. Ancak dadacıların aksine sürrealistler özgürlüğün daha çok bilinçdışının serbest bırakılmasıyla ulaşılabilecek bir şey olduğu kanısındaydılar. Avrupa'nın bu hale gelmesindeki en büyük etkinin aklın yarattıkları ve akla olan inanç olduğunu savunan bu ressam, akılcılığa karşıt bir tutum

geliştirmişler; aklın denetimi ile ahlak gibi engellerden kurtularak bilinçdışının düşselliğine sığınmışlardır. Ne de olsa bilim ve teknoloji aklın ürünüydü ve insanların çok büyük acılar çekmesine neden olmuşlardı. Sanatı politik bir araç olarak kullanarak toplumsal isyanı sanatsal bir zemine oturtmaya uğraşmış olan sürrealistler, burjuvazinin değer yargılarıyla sanatın geleneksel biçimine de karşıt bir tavır oluşturarak, kurulu toplumsal düzene savaş açmışlardır. Bir baskı unsuru olarak gördükleri bu düzeni eleştirmek için resimlerinde; Freud'un psikanaliz kuramında açıkladığı 'Ruhsal Otomatizm' ve 'Hipnoz' gibi yöntemleri kullanmışlardır (E-skop Sanat Tarihi Eleştiri, 2016). Üretim süreçlerinin merkezine, sınırsız yaratıcılıkla dolu olduğunu savundukları bilinçdışını koyarak, mantığın buraya erişmelerine engel olduğunu, bu yüzden sanatsal süreci bilinçli kontrolün dışına çıkarmak gerektiğinden hareketle 'Otomatik Yazı' gibi çeşitli teknikler kullanmışlardır (Güngör, 2011).

Sürrealizmin öncülerinden olan Rene Magritte'in resimlerinde kavramsal anlam yüklemeleri ön plandadır. Kopyalanmamış- Not To Be Reproduced isimli tablosunda gerçekliği ararken metafizik tartışmalara da girdiği görülür. Arka arkaya dizilmiş iki figür, aslında ayna karşısında durmasına rağmen aynaya bakan figür yine kendi sırtını görmektedir. Ancak ayna karşısındaki kitabın yansıması doğru kopya edilmiştir. Ressamın asıl niyeti gerçekliği sorgulamak iken ilk bakışta kurgu bireyin psikolojik durumuna işaret eder gibidir. Magritte, izleyicisini gerçeklik arayışında dolaştırmayı sever. Onun resimlerine bakanlar bir labirente girmiş hissine kapılırlar.

Normatif gerçekliği her fırsatta sorgulayan Magritte, bu resimde de izleyiciyi şaşırtmayı başarır. Sanat tarihinde sırtı dönük resmedilen figürler çoğunlukla içinde bir hüznün ve yalnızlık barındırır. Ancak Magritte'in resimleri bundan daha fazlasını içerir.

Bu onun resimlerinde görmeye alışık olduğumuz gizemli ve kaybolmuş hissi uyandıran atmosferden kaynaklıdır. Gördüğümüz şeyler gerçekten gördüğümüz gibi midir? Magritte öznenin gerçek görüntüsüne ulaşmamızı istemiştir.

Paranoyak-kritik yöntemini sürrealizme kazandıran Salvador Dali'nin "Ölü Kardeşimin Portresi" adlı yapıtı, hikâyesi itibarıyla de ürettiği portreler arasında ünlü çalışmalarından biridir. Bu resmin ve hatta Salvador Dali karakterinin oluşmasında, kendi doğumundan dokuz ay on gün önce mide iltihabından ölen kardeşinin ismini alması büyük rol oynamaktadır. Dali, her zaman ölen kardeşinin gölgesi altında

yaşamak zorunda kalmıştır. Bunda, anne-babasının yataklarının başında duran ağabeyinin portresiyle, annesi tarafından sürekli görmek zorunda bırakıldığı kalın harflerle kendi adının yazılı olduğu mezarlığın da büyük etkisi vardır. Ailesine, egoist davranışlarının belki de ilk kesin belirtisi olan şu sözleri söylemiştir; ‘Ölü bir kardeş değil, yaşayan bir çocuk olduğumu kendime kanıtlamak istiyorum’. Resimden de anlaşılacağı üzere tasvir edilen portrenin ölü kardeşinin zihninde canlandığı olgun bir versiyonu olduğu düşünülmektedir. Gerçek ya da hayali olsun bu resim, Dali’nin en dikkat çekici resimlerinden birisidir. Resim ilk sergilendiğinde Dali, çalışmasına kısa bir açıklama eklemiştir; ‘Mısırlılara ve Freud'a göre Akbaba, annemin portresini temsil ediyor. Kirazlar molekülleri temsil ediyor, kara kirazlar ölü kardeşimin görüntüsünü oluşturuyor, güneş ışığıyla aydınlatılan kirazlar Salvador'da yaşayanların imajını yaratıyor ve böylece Dioscures Castor ve Pollux'un büyük efsanesini tekrarlıyor’ (Medium, 2020).

2.2.6. Çağdaş Dönem

Avrupa kıtasında çağdaş sanat teriminin kullanımı 1900’lü yıllara kadar gitmektedir. Lakin bahsi geçen kavram bugün kullanılan ayrımı kapsamamaktadır. İngiliz eleştirmen Herbert Read ile sanat tarihçisi, ressam Roland Penrose’nin New York kentinde açılan Modern Sanatlar müzesinin bir benzerini İngiltere’de açmak istemeleri üzerine 1947 yılında Londra’da Çağdaş Sanat Enstitüsü açılmıştır. Lakin zaman içerisinde Avrupa ve Amerika’da çağdaş sanat terimi farklı anlamları kapsar olmuştur.

“Read”in kullandığı gibi, bugün üretilen sanatın karşılığı bir terimden ziyade, sanat tarihinin gelişim süreci içinde, geleneksel sanat anlayışından farklı olarak, kendi çizgisini oluşturmaya başlayan ayrı bir sanatsal üretim alanını tanımlayan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısı ile burada tarihsel bir farklılık, ayrılma mevzu bahis olmaktaydı. Bahsi geçen durum 1950’li yıllarda ortaya çıkmaya başlamış 1960’lı yıllarda belirginleşmiş, 1970’li yıllarda olgunlaşmıştı. Estetikten ziyade kavramın, hazdan çok düşüncenin ve içine kapanık tek değerli sanat görüşü yerine, hayatı kapsama doğrultusunda kaygılar güden bir sanat anlayışının belirginleşmeye başladığı çağdaş dönem, öte yandan modern sanat ile çağdaş sanat terimlerinin anlam olarak farklılaşmaya başladığı dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Erden, 2012:15).

Her ne kadar çağdaş sanatın sınırsızlığı kullanılan medyumların çeşitliliğinin artması ile biçimlemiş olsa da geleneksel malzemeye üretim de popülerliğini sürdürebilmiştir. 1950'li yıllarda soyut sanat anlayışının egemenliğinin ortadan kalkması ile beraber yeniden yükselişe geçen figüratif sanat, çağdaş sanatın güncel ve düşünsel meseleleri ile beraber kavramsal içerikli bir yapı halini almıştır.

Portre sanatında ise kendini gösteren dışavurumcu yaklaşımlar yerini kişi, künye, aidiyet, temsil gibi kavramsal yaklaşımlara bırakmıştır. Portre bir yüzün ifadesi olmak yerine bir kuramın ifadesi haline gelmiştir.

1960'dan sonra pek çok sanat oluşumlarının yanında, figüratif sanatın da yeniden yükselişe geçtiği bir dönem karşımıza çıkmaktadır. 1960'lı yıllarda modern sanatın, ressamın özgünlükten uzak ve kendini yineleyen eserlerden uzaklaşması ile yeniden kurgulanmaya başladığı görülmektedir. Sanatçıların tüketim nesnelerini ve popüler kültür imajlarını kullanarak soyut resme karşı tavır alması, toplumun dikkatini üzerine çekmiştir. İnsanların yaşamlarının bir parçası olan tüketim çılgınlığı, sanatçıların ilgi odağı olmuş ve Pop-Art ile beraber sanat eserlerinde rastlanmaya başlamıştır. Bu tavır, daha öncesinde belli bir kitleye hitap eden sanatın, artık her kesime hitap etmesine imkan tanımıştır Andy Warhol gibi sanatçıların çalışmalarını bazen makine yardımıyla seri üretim biçiminde yapmaları el işçiliğini geri plana atmış olsa da, Roy Richtenstein gibi fotogerçekçi sanatçılarla tekrar değerli olmaya başlamıştır.

Modern dönemin başlarında sanat, soyut tavır ile bir kavrama dönüşmüş, ortaya çıkan eserlerde gerçeklik olgusu, seyircinin yorumuna bırakılmıştır. Bunun ile beraber sanat ve izleyici arasında direk bir bağ inşa edilmiş, sanat eseri anlamını yitirmeye başlamıştır. Sanatçılar bu gerçeği reddederek, figüratif resmin Pop-Art'la beraber yeniden ortaya çıkmasını sağlamıştır. Pop-Art'ın devamı niteliğindeki Fotogerçekçilik figüratif resmi şekillendirerek, toplumsal dertlerden uzak, belli bir mesaj içeriği taşımadan meydana gelmiştir.

1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri ve Kıta Avrupa'sında meydana gelen Hiperrealizm, gerçeğin birebir kopyalanmasını ve bu gerçekliğin fotoğrafik bir biçimde resim yüzeyine aktarılması amaçlanmıştır. Fotoğraf makinesinin yalnızca bir makine olduğunu ve hatalara açık olduğunu savunan Hiperrealizm, fotoğrafın aslında bu

yanıltıcı yönünün ortaya çıkartılmasını amaçlayan sanatsal kaydı doğrultusunda meydana geldiğini vurgulamıştır (Germaner, 1997:31).

Fotogerçekçilik, günlük yaşamın anlık kesitlerini, tüketim nesnelerini fotoğraflık bir üslup ile betimleyerek, insanlara gerçekliği tekrar sorgulama alanı meydana getirmiştir. Fotogerçekçi ressamlar geleneksel portre unsurlarından, kompozisyon ve matematiksel perspektif gibi kurallara bağlı kalmadan objektifin verdiği görüntüye sadık kalarak birebir tuvale aktarmışlardır. Bahsi geçen tavrı üslup olarak realist ressamlara benziyor olsalar da, objektifin verdiği yansımayı hataları ile beraber kopyalamaları sanatçılara vurgulamış, sanki sanatçıların fotoğraf makinesi ile bir yarış içerisinde olduklarına dikkat çekmiştir.

“Fotogerçekçilik, fotoğrafı, onunla yeni tanışan sanatçıların yaptığı gibi yorumlayıcı bir kaygı yerine, makinenin belgeci bakış açısını yakalama kaygısıyla kullanmıştır. 20. yüzyıl sanat akımlarının günlük hayatı yansıtmaya tavrı da çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bilhassa 1960’lı yılların magazin ve fotojurnalizm olguları, fotoğrafın 20. yüzyıl yaşamı içinde taşıdığı önemi vurgulamıştır. 1960’ların ticari kaygılara dayalı estetiğinin karşısında, Rodchenko, El Lissitzky, Moholy-Nagi gibi Sovyet sanatçıları fotoğrafta gerek artistik yaklaşım, gerek ise teknik yeterlilik açısından tutarlı örnekler meydana getirmişlerdir (Başar, 1995:101).

Çağdaş portreci Graham Little görkemli güzellikte kadınları geleneksel bir üslup ile zarif bir biçimde betimle yolu ile resmetmektedir. Detaylı kumaş ayrıntıları barok resimleri hatırlatırken, kompozisyon ve plastik unsurlar çağdaş bir yaklaşım sunmaktadır.

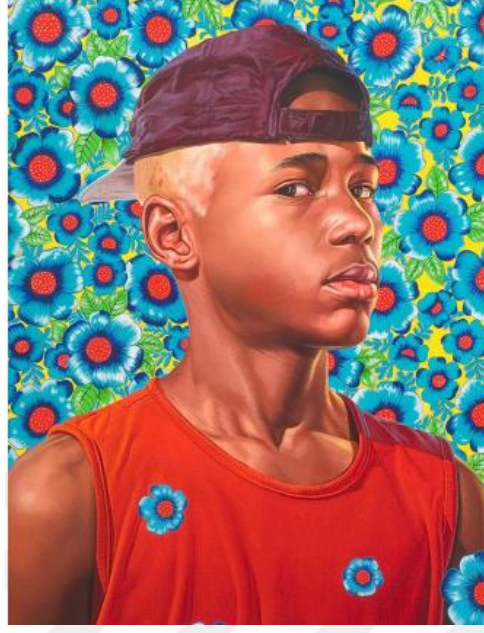
Resimlerindeki imgelemi, çağdaş moda reklamlarından esinlenerek meydana getiren sanatçı romantizm ve postmodernizmi sentezlemektedir. Çalışmaları genel olarak yüzeysel çağdaş kültür izlerini taşımaktayken, modellerini de kadın figürleri arasından tercih etmektedir. Portrelerin ifadelerindeki derin bakışlar, kadın modellerinin oyuncak bebekten ziyade duygusal ve karmaşık kahramanlar olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Görüntülerini ikonik moda dergilerinden seçen Little, kendi vizyonunu göstermek için fotoğraflarda değişiklikler yaparak çizimlerini gerçekleştirmektedir. Parlak dergi sayfalarındaki modelleri suni hallerinden çıkararak, onları sade ve gizemli kadınlar

haline getirmektedir. Çalışmalarında kullandığı desenler ve nesnelere rağmen figürün ön plana çıkması, kurguladığı karakterin gücünü açığa çıkarmaktadır. (Latham, 2015).

Cinselliği arka plana atan ressam “Siyah Kolye” isimli portresinde, figürü dalgın ve düşünceli bir ifadeye büründürmüştür. Resimde kıyafet ve aksesuarlar yoğun detay içerirken, kadın figürü yüzündeki yalın ifade ve mekândan izole edilmiş melankolik ruh hali ile dikkat çekmektedir. Geleneksel dönemde melankolik kişiliğin ifade biçimi olan elin yüze yaslanarak matemli bir görüntü yaratma geleneği, sanatçının resminde de görülmektedir. Öte yandan arka planın, altın oran dikdörtgendeki gibi bölünmesi, figürün diyagonal hareketiyle bir denge meydana getirmektedir Yatay formatta meydana getirilen portre, mekânın alımlanmasında sinematografik bir etkiye sebep olmaktadır. Portre, bir film sahnesinden alıntı gibi durmasına karşın, sanki sandalyesinde sonsuza kadar öylece kalacakmış izlenimi vermektedir. Çağdaş dönemde çeşitli ressamların çeşitli portrelerinden örnekler vermek gerekir ise;



Şekil 1. Graham Little, Siyah Kolye, 2014, kağıt üzerine guaj ve renkli kalem, 27.6 x.



Şekil 2. Kehinde Wiley, Randerson Romualdo Cordeiro, 2008, tuval üzerine.



Şekil 3. Elizabeth Peyton, Daniel Berlin, 1999.



Şekil 4. John Currin, Kırmızı Ayakkabı, 2016.



Şekil 5. Barkley L. Hendricks, Lawdy Mama, 1969.



Şekil 6. Alyssa Monks, Sırıltma, 2009, keten üzerine yağlıboya.



Şekil 7. Gottfried Helnwein, Savaş Felaketleri 28, 2011.

Örnek olarak gösterilen portreler bugünün sanatının portreye bakışının gelenekten uzaklaşmış olduğunu göstermektedir. Portrenin ölümsüzleşmeye gidilen yolda aracı olma rolü veya bir sonraki zamanda hatırlatıcı hafıza yaratma misyonu, yerini sanatçının ifade aracı olarak sanat yapma edinimine dönüştürmüştür. Portrenin sipariş geleneğini

elinden alan fotoğrafın icadı ile birlikte bu eğilimin artması, bugünün portre algısında “kim” sorusunu da ortadan kaldırmış görünmektedir.

2.2. Doğu ve Batı Sanatında Portre: Benzerlikler ve Farklılıklar Üzerine Analiz

Paleolitik dönemde mağara duvarlarını resimleyen sanatçılar hayvansal yağlarla karıştırılmış renkli topraklar kullanmışlar, bitki öz sularından ve sütünden de yararlanmışlardır. Resimlerdeki konturları ya kazıyarak ya da elleriyle çizerek veya elleriyle boya sürerek, bitkilerden yaptıkları tamponlar aracılığıyla, püskürtme yöntemi denilen, kemiklerin içine boya koyarak resim yaptıkları anlaşılmaktadır. Ayrıca mağara duvarlarının çıkıntılı, çentik yerlerinden de yararlanmışlardır (Tansuğ, 1993: 21,22).



Resim 14. Magura Mağarası, Mağara Sanatı

Duvar resimlerinde kullanılan aşı boya ham maddesinin özelliğine göre kırmızının tonlarından kahverengiye, kahverengiden sarı ve toprak rengine kadar çeşitlilik gösteren doğal pigmentlerden oluşmuştur. Muoksit boyaların Orta Çağ ve öncesinde de kullanıldığı duvar resimlerinden bilinmektedir (Şen, 2020:40).

Neolitik dönemde zincifre olarak adlandırılan ve cıva sülfüründen elde edilen boya, Avrupa’da, Anadolu ve Orta Doğu’da renk maddesi olarak kullanıldığı bilinen genellikle kırmızı ve kiremit rengi tonlarındadır (Feller, 1986:120). Bakır karbonat minerali olan azurit taşı mavi rengi, malakit ise yeşil rengi ile resimleri renklendirmiştir. Bronz çağının sonlarına doğru Yunanlıların Girit adasındaki duvar resimlerinde genellikle kullandıkları stükko tekniğidir. Islak sıva üzerine yaptıkları resimlerde

mevcuttur. Kırmızı ve kahverengi hematit, turkuaz mavisi için kalsiyum bakır silikat ve siyah içinde odun kömürü kullandıkları bilinmektedir. Sarı renk için demir oksidin içine safran çiçeği eklenerek tonlarının oluşturulduğu görülmüştür. Yine mavi renk içinde lapis lazuli taşı, beyaz renk için kireç ve kil mineralleri kullanılmıştır. Kuru sıva üzerine çalışılırken boyanın bağlayıcılığını arttıran yumurta ve kazain bazlı bağlayıcılar kullandıkları bilinmektedir (Wadsworth, 1924:11). Mısırlıların binlerce yıldır kullandıkları Mısır mavisi olarak bilinen ve doğada var olamayan kimyasal yollarla elde edilen yapay bir pigmenttir. Kalsiyum bakır silikatın ayrıştırılmış kalsiyum, bakır, oksijen, silikon bileşenlerinden oluştuğu bilinmektedir. Birçok medeniyetin bu rengi resimlerinde, kapacak boyamada kullandıkları görülmüştür. Glokofan minerali mavi rengiyle bir dönem kullanılmış asbest içermesi sebebiyle çok tercih edilmemiştir. Lapis lazuli veya lacivert taşı olarak da adlandırılan koyu opak bir mavi renge sahip olan yarı değerli taştır. Götite kahverengi ve tonlarının elde edildiği demir oksit içerikli bir mineraldir. Yine safran bitkisi sarı renk için kullanılmış, seladonit ve glokonit (yeşil), aragonit ve dolomit (beyaz renk), limonit (sarımsı kahve), orpiment (sarı) gibi mineral bazlı boyalar kullanılmıştır (Kılıç, 2018:80-86). Alçak rölyef tekniği ile yapılmış portre resimleri de mevcuttur ve üzerleri boyanmıştır. Mağara duvarları, freskolar, ikonalar, perşömenler, papirüs, ahşap levhalar, pişmiş toprak, kaya yüzeyleri, dokuma, mozaik vb. gibi binyıllardır insanoğlu tarafından portreler yapılmış, keşfettikleri renk skalalarıyla onlara canlılık kazandırmışlardır (Gommrich, 1980:38).

Bu tez kapsamında ele alınan ve incelenen Batı resimleri farklı dönemlerde farklı ortamlarda bulunan fresk, yağ, tempera gibi yöntem ve tekniklerle yapılmış resimlerden oluşmaktadır. Bu yöntemlerin bazılarında yer yer kullanılan malzeme ve yöntemler ve uygulama işlemleri Doğu'da geliştirilen tekniklerle karşılaştırılabilir. Bazıları ise tamamen Batı'ya özgü teknikler olduğu için karşılaştırılmasına gerek yoktur. Özellikle Batı'da bulunmuş olan ve tamamen Batı'ya özgü olan yağlı boya tekniğinin son yüzyıl dışında doğuda kullanılmadığının bilinmesi gibi. Bu tekniklerin eserlerin analizinde önemli bir veri olduğu ve eserin dayanıklılığı ve sürekliliği açısından belirleyici olduğu zaman içerisinde anlaşılmıştır.

Batı'da ve Doğu'da sıklıkla duvar boyamalarında kullanılan fresk, ıslak sıva veya harç üzerine su renkli duvar resmidir. Böylece renkler yüzeye nüfuz eder ve kuruyarak duvar dokusunun bir parçası haline gelir. Açık nedenlerden dolayı büyük bir kullanım alanı

gerektiren ve Batı'da fresko-sekko olarak bilinen bu tekniğin, duvar resimlerinin her zaman kuru bir duvar yüzeyinde yapıldığı Doğu'da bir karşılığı yoktur. Buna karşılık duvar süsleri olarak yapılanlar bir anıtsallık göstermesine rağmen, teknik olarak kâğıt veya ipek üzerine yapılan boyama işlerinden dolayı fresko-sekko ile aynı özellikleri taşımazlar (Dikilitaş, 2005:29).



Resim 15. 15. yüzyılda yaratıldı ve Aziz George'un ejderhayla savaşmasını tasvir ediyor.

İnsan ve insan yüzünün temsili, zamanın başından beri Doğu ve Batı'daki sanatçıların ilgisini çekmiştir. Resim ve heykelde insan yüzünün, sanattaki herhangi bir diğer konuya kıyasla çok daha fazla ele alınmış olduğu çok açık bir şekilde söylenebilir. Konu o kadar geniştir ki, bu tezde bunların tamamını ele almak mümkün olmadığı için belirli örnekler üzerinden gitmeyi gerektirmiştir. Aynı şey, analiz için seçilen tek figürlerin bazıları için de geçerlidir.

Tarihsel süreçte Türk kültürüne ilk olarak Orta ve İç Asya'da rastlanılmaktadır. Bahsi geçen geniş bir coğrafyada meydana gelen yazılı kültür ve sanat yapıtları bozkır kültürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Erken Dönem Türk Sanatında portre, resim sanatından ziyade heykel sanatında karşımıza çıkmaktadır. Türklere ait gelişmiş bir resim biçimine, 500-600'lü yıllarda rastlanılmaktadır. Bunun sonucunda bazı portreler o kadar maneviyat kazanmışlardır ki dini bir imgelerle karıştırılabilir duruma gelmiştir. Elbette, bu ayrımın bir başka yönü ise bazı portrelerde her iki yaklaşımın bir arada bulunduğu örneklerdir (Şahbaz, 2020: 301).

Batılı birey her zaman kendi imajıyla büyüdüğü için sanattaki Batılı insan figürü, kendi içindeki güzelliği gösteren kas yapısı, eylemi, duyguların ifade yoluyla açığa çıkması veya poz, ya da basitçe her türden tasarımın amacı için kullanılabilecek her zaman sevecen bir konu şeklinde güzel bir özne olarak sanatçılara konu olmuştur. Belki de bu kategorideki Uzak Doğu ve Batı sanatının en ilginç ve benzer yanı, Tanrı'ların hayali görüntüsünü ortaya çıkarmak için insan figürünün kullanılmasıdır. Yunan geleneğinde bir görüntünün fiziksel özelliklerinin çok idealize edilmiş mükemmelliği, bir Tanrı'nın ilahi güzelliğini önermek için yeterliyken, Doğu'da vurgu her zaman doğaüstü bir idealin yaratılması üzerinde olmuştur. Bu nedenle herhangi bir gerçek fiziksel bedene veya oranlarına genellikle yalnızca soyut olarak ilişkili terimlerle tasvir edilmeye çalışılmıştır (Duman, 2018:21).

İnsan bedeninin ve yüzünün güzelliğinin ortaya çıkarılması için insanın ilahi güzelliğinin yansımaya önem verilmektedir. Bu yapılırken ise çoğunlukla sanatın oran denge, uyum gibi unsurları ile teknik olarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu Batı sanatında daha sonra altın oran olarak ortaya çıkacak olan güzelliğin bir matematiksel yansıması olarak öne çıkmaktadır. Diğer taraftan en ideal ve en güzel olan biçimsel bir özellikte aramaya çalışılmıştır. Oysa insan yüzünün tasvirine yönelik bu yaklaşım, Doğulu sanatçıdan tamamen farklıdır. Doğu sanatında bu daha çok matematiksel bir yaklaşımdan ziyade manevi ve ruhani bir güzelliği teknik olarak ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Bunu özellikle çıplak bedenlerin temsilindeki yalınlıkta görmek mümkündür. Doğu sanatında insan figürü ne kendi iyiliği için ne de kas yapısının matematiksel herhangi bir şekilde tam olarak ifade edilmesine ilgi duyulmadan resmedilmiştir. Doğu sanatında özellikle de Hint sanatındaki çıplak figür, doğurganlık ruhlarının duygusallığını uygun bir şekilde soyut ve özel yollar önermek için kullanılır (Özdemir, 2012:126).



Resim 16. MF Husain, Bharat Mata (Hindistan Ana).

Genel bir kural olarak, anatomiye ilgi duymayan Doğulu sanatçılar, bedenini oluşturduğu şişkin iç içe geçmiş düzlemlerin soyut manipülasyonu ile stilizasyon yolunu tercih etmişlerdir. Ortaya çıkan görüntünün herhangi bir insan tipine tam olarak benzemesine gerek olmadan ancak onu ölümlüden daha fazla bir etkileycilik ve güzellik ile ortaya çıkarmak için hesaplanan oran kanunlarına göre yeniden oluşturmaktadırlar (Salah, 2017:68).

Doğu'da insan figürünün özellikle de yüzünün ilk zamanlardaki temsili, ağırlıklı olarak öğretici, tarihsel dönemleri, insan eylemlerine bağlı oldukları için başka bir şekilde gösterilemeyen alt jestlerden örneklere sahipti. Önemli olan figürlerin güzelliği değil, ahlaki güzellikleri idi. Bazı dönemlerde Çinliler, insan figürünün bir kaligrafi fırça çalışması veya çizgi ve yıkama açısından tanımın güzelliği olarak kullanılmasıyla ilgilenmiş olsalar da bedeninin organik veya atletik güzelliği, fiziksel güzelliğin bir ifşası olarak, Çin sanatında hiç düşünülmemiştir. Doğu'da, yalnızca Japonlar, sonsuz merak ve yabancı moda karşı duyarlılıkları ile çıplaklığa ara sıra ilgi gösterdiler ve o zaman bile grotesk imajlar idealist Batı bakış açısından uzak bir görüntü oluşturmuştur (Frühstück, 2010:378).

Orta Çağ ve Rönesans'ta uygulanan tempera resminde, çeşitli toprak, mineral ve bitkisel maddelerden elde edilen renkler, zeminler, su ve yumurta sarısı ile yapıştırıcı olarak karıştırılarak kullanılır. Yüzey genellikle ahşap bir panel üzerine gesso veya alçıdır. Yüzey solventle elde edilebilecek genişlik ve zengin işleme olasılığı olmadan, fırçanın

çoklu dokunuşlarında resimdeki alanların oldukça titiz bir şekilde oluşturulmasını sağlar. Bu nedenle tempera resimleri, sertliği ve tanım kuruluğu bakımından renkli çizimler olarak gösterilebilir. Bazen tempera, sır veya ince şeffaf yağlı boya yıkamaları ile birleştirilir. Bu tür resimler, kontur çizgisine ve renge oldukça hassas bir şekilde daraltılmaları nedeniyle, formların düz olarak uygulanmış veya kabartma olarak modellenmiş üne ve renk açısından temelde sunulduğu birçok Doğu resminin etkisine yaklaşmaktadır (Švarcová vd., 2019:19).



Resim 17. Duccio'nun Madonna tablosunda tempera kullanılmıştır.

Yağlı boya, tanımından da anlaşılacağı gibi, renklerin yağ ile karıştırılması anlamına gelir. Sanatçı, ortamı bir sır tekniğinde veya doğrudan boyama olarak tanımlanan bir ortamda kullanma seçeneğine sahiptir. Sırlamada, yağ ile ince bir şekilde karıştırılmış bir dizi saydam pigment kaplaması, tempera ile uygulanabilen veya uygulanmayabilen orijinal çizimin üzerine arka arkaya uygulanır. Üst üste bindirilmiş saydam renk katmanları yöntemiyle zengin parlaklık ve ton efektleri mümkündür. Orijinal çizimdeki şekillerin ve gölgelerin kesin tanımından etkilenen bu yöntem, genellikle temperanın yumuşaklığı ve sertliği gibi bir şeye sahiptir. Doğrudan boyamada sanatçı, fırçasıyla tuvale saf pigment rötuşlarını atar. Yumuşak bir kıvamda olan boya, fırça darbelerinin

görünmez olduğu düz renk alanlarına yayılabilir. Ressam, pigmenti, fırçanın birçok ayrı vuruşunda veya taramasında panele veya tuvale uygulayabilir. Bu ikinci yöntemde, resmi ayrı fırça darbeleri ve pigmentin kendi dokusu açısından boyar. Çoğu zaman, impasto veya pigment yüzey, tuval üzerinde gerçek bir boya kabuğuna dayanır, böylece kalınlığından veya inceliğinden ışık, renk ve alacalı doku etkileri yaratılır. Bu yöntemde de fırça darbelerinin deseni ve boyanın dokusu, resmin üzerimizde yarattığı toplam estetik izlenime girer (Sun, 2022:1-2).



Resim 18. SANDRO BOTTICELLI (1445-1510) 'Idealized Portrait of a Lady', 1480, (kavak panel üzerinde yumurta tempera).

Sulu boya kullanımı ise mineral veya bitkisel kökenli aktif pigmentler, suda çözünür olmaları için bir sakız veya gliserin bazı ile karıştırılır. Sulu boya, bir çizimin farklı alanlarını kalem veya mürekkeple düzgün ve hassas bir şekilde renklendirmek için kullanılabilir. Son derece akışkan ve şeffaf yapısı nedeniyle, yağda veya tempera da elde edilmesi imkânsız olan büyük özgürlük ve parlaklığın etkileri için de kullanılabilir. Akışkan yapısı ve fırça darbeleri, resimdeki formları tanımlamak ve kâğıt üzerindeki düzen ve uyumunda estetik bir çekicilik sağlamak için birleştirilir. Renklerin şeffaflığı sayesinde, kâğıdın beyazlığından tekniğe ilave bir parlaklık kazandırmak için yararlanılabilir. Su rengi, tempera veya tempera ve yağlı sırdaki Batı resimlerinin, minimum çizgi, fırça darbesi ve renk kullanımının gerekli olduğu Uzak Doğu resim

tekniklerine en yakın muadillerini sağladığı yukarıdaki paragraflardaki açıklamalardan anlaşılmaktadır (Mittler, 2006:58).

Batılı benzerlerine göre karşılaştırılan Doğu resimlerinin tekniği hakkında da genel olarak şu söylenebilir. Özellikle Çin ve Japon resminin hayatta kalan en eski örnekleri bile, tek renkli mürekkeple veya mürekkep çizgisi ve opak su rengi pigmentinin bir kombinasyonu halinde ipek veya kâğıt üzerine yapılmıştır (Lippit, 2012:77).



Resim 19. ShenZhou. "80 Yaşında Otoportre", Saray Müzesi, Pekin.

Sanatçıya ve döneme bağlı olarak, sanatçı uygulamada aşırı ve kesin olarak özgürdür. Mürekkep ve renkler, Doğulu ressamın elinde aynı anda hem kalem hem de kurşun kalem olan ve mürekkep veya tonda sulu/ıslak uygulanma için büyük bir incelik aracı olan bir fırça ile uygulanır. Fırça darbeleri formlara yapı kazandırmak için birleşir ve desenlerinde resme canlılık ve uyum sağlar. Yüzeyin ve ortamın çok kırılganlığı, Batı yağlı boya tekniğinde elde edilebilen zengin renk ve doku etkilerinin elde edilmesini imkânsız hale getirir. Tek tek resimlerin analizinde açıkça görüleceği üzere, bu tür etkiler sadece Doğulu sanatçının ortamıyla değil, ifade etmeye çalıştığı fikirlerle de uyumsuzdur. Aynı şekilde, tuval üzerindeki yağlı renklerin alacalı kalınlığı ve inceliği

ile doku ve ışık önerisinin Doğu pratiğinde bir eş değeri yoktur. Boya resme hâkimdir. Bu nedenle sanatçı bu ögenin teknik manipülasyonu olan daha sonraki Avrupa resimlerinin benzerinden hep kaçınmıştır (Liscomb, 1992:217).

Portre resmi, 14. yüzyıldan itibaren başlayarak belirgin bir gelişme göstermiştir. Bu yüzyılın belirgin özelliklerinden biri portrelerin figürün bütün bedeniyle birlikte resmedilmesidir (Gök, 2016:30).



Resim 20. Bir Adamın Portresi (Otoportre), Jan van Eyck, 1433. Ulusal Galeri, Londra.

Dinsel konuların betimlenmesinde sanatçılar genellikle, hayali veya idealize edilmiş portreler kullanmışlardır. Orta Çağ'da ise kutsal kişilerin dışındaki sıradan insanların portrelerinin çalışılmasının yasak olması Rönesans'a kadar devam etmiştir. Rönesans ile birlikte farklı grup ve sınıflara mensup insanların portresi çalışılmış ve bu portrelerde insan bireyselliğinin yansıması olan yüze odaklanılmıştır. Özellikle kilisenin kendi belirlediği yaşam şeklini dayatan totaliter uygulamaları, bireyin düşünme ve davranış hürriyetini elinden almakla birlikte toplumsal gelişme ve ilerlemeye de engel olmuştur. İnsanlar sınırlarla çizilmiş belli bir yaşama düzeninde, sınırlı bir konuma sahip olduğundan kişinin kendisi tarafından belirlenmeyen bu yaşama alanını ne düşünsel ne de fiziksel bakımdan terk etmesi mümkün olamamıştır (İskender, 1997:1505).

1320'lerde yaşanan kıtlık ve sonrasında 1348'de nüfusun yüzde kırkının ölümüne neden olan veba salgınıyla sosyal düzenin kaybolduğu, çatışma ve huzursuzluğun hâkim

olduğu bir ortamda şehir devletlerindeki oligark yönetimler halk üzerindeki güvenlerini yitirerek, güçlerini daha çok mali sektör ve ticaretle uğraşan orta sınıfa bırakmak zorunda kalmışlardır. Özellikle bankacılık, tekstil ve uluslararası ticaretin hâkim olduğu Floransa, Flaman ülkelerle birlikte Avrupa'nın en fazla şehirleşmiş ve endüstrileşmiş bölgesi haline gelmiştir. Bütün Avrupa ile aristokrat ve feodal İtalyan şehirlerinin tersine Floransa'da güç kasabalılarla burjuva sınıfı ve tüccarların eline geçmişti. Bu üst ve orta sınıf esnaf birlikleri ile benzeri gruplar devlet üzerinde güç elde etmişlerdir. Venedik dışındaki Kuzey İtalya'da şehir devletleri otokrasiyle yönetilirken, başta Floransa olmak üzere Lucca ve Siena şehir devletleri cumhuriyetle yönetilmekteydi. İşlek limanlara sahip bu şehirlerin ticaret ve seyahat yollarının buluştuğu bir bölgede olmaları dış dünyayla sınırsız etkileşime girmelerine olanak sağlamıştır (Welch, 1997).

Papalık kurumunun 13. yüzyıldan itibaren yavaşça gücünü kaybetmeye başlamasıyla farklı siyasal arayışlara ve iktidarı ele geçirme çabalarına sahne olan bu bölgede 15. yüzyıla gelindiğinde yerleşik düşünce yapısının yerini giderek akıllı ve bilimi öne çıkaran hümanizm almaya başlamıştır. Böylece sanat, felsefe ve bilim alanlarında insanı konu edinme, anlama ve açıklama eğilimi güç kazanmıştır.

15. yüzyılın başlarında bilimsel bir zemine oturtulan perspektifle insanın gerçek dünyadaki gibi bir ortamda, çevresindekilerle birlikte gerçek bir düzene göre yerleştirilebilmesi mümkün olmuştur. Böylece perspektif tekniği insanın dünya üzerindeki özel yerinin ve kaderine hükmedebileceğinin bir göstergesi olarak görüldü. Özellikle Plutarkhos'un Hayatlar'ı gibi klasik eserlerin çalışılması, insanların çağdaşlarını ele almasına ve görme biçimlerini değiştirmesine olanak sağlamıştır. Bu gibi eserler 'Büyük İnsan' kavramını vurgulayacak 15. yüzyıl İtalya'sında birey kültürünü beslemeye yardım etmiştir. Böylelikle güzel olanın en fazla doğada bulunabileceği düşüncesi sanat ve felsefeyi insana ve doğaya yönlendirmiştir. Bunun sonucunda sanatçılar artık kendi iç dünyalarını da resimlerde işlemeye başlamışlar ve portrenin kendi başına bir ifade biçimi halini almasının önü açılmıştır (Laletaş, 2019).

14. yüzyılda Klasik Dönemlerden kalan sikke ve madalyonların incelenmesiyle doğalcılığın gelişmesi, hiyerarşik düzende üst sınıfta yer alan devlet büyüğü ve rahiplerin portre ve büstlerinin yapılmasının yayılmasını sağlamıştır (Aria, 2017). Modelini kılı kırk yararcasına inceleyen biçimciliği Rönesans portreciliğinin en belirgin

özelliğidir. Portre sanatının zorluğu sanatçının yaratıcılığı ile modelin kişisel özelliklerini aktarma mecburiyeti arasındaki zıtlıktan kaynaklanır. Bu iki zıt uygulamayı bütünleştirmedeki büyük çabasına karşın Rönesans, kendi içinde farklı yönelimleri olan portrecilik anlayışlarının var olabildiği bir dönemi oluşturur. Bu dönem içerisinde Leonardo da Vinci bireysel özelliklere odaklanırken, kuramcı yapısıyla öne çıkan Alberti, idealizmin ağır bastığı portreciliğe önem veren anlayışları temsil etmiştir. Bu iki türü bütünleştiren bir düşünce daha vardır ki o da Giovanni Paolo Lomazzo'dur (1538-1600). 16. yüzyılda sanat üzerine en kapsamlı incelemeyi yazan ressamın kör olana dek yaptığı ve nadiren günümüze ulaşmış eserlerinden biri olan oto portresinde, yüzdeki bütün organların oldukça karakteristik olduğu görülebilmektedir. Resimlerinde bireysel özelliklere verdiği önemin yanı sıra kör olduktan sonra yazmaya yönelmiştir (Bülbül, 2017).



Resim 21. Gian Paolo Lomazzo (1538–), Oto portre.

15. yüzyılda ister idealist ister edebi isterse dekoratif niteliklerle boyanmış olsun, bu yüzyılın portreleri son derece büyük bir dikkat ve ustalıkla resmedilmiştir. Zamanın ilerlemesiyle gerçekçiliğin idealize edilmesi için gözden çıkarılan birçok şey sonunda büyük bir anıtsallığa ulaşmıştır. Bu eğilim Antonella Da Messina gibi sanatçılarla Roma ve Floransa Okulu gibi genel eğilimlerde bazı ayrıntılarla kişisel özelliklerin gözden çıkarılarak saf üslupçuluğun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ancak diğer yandan Tiziano, Tintoretto, Veronese, Lotto gibi önemli sanatçılar; Venedik Okulu'nda kişisel özelliklerin kısmen ele alındığı bir tutumu benimsemişlerdir (Yaşar, 2018). Teknik açıdan izlenimci özellikler sergileyen fırça işçiliği bu sanatçıların elinde son derece

canlı ve bu dünyaya ait portrelerin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Ancak 15. yüzyılda portreye ilişkili ilk akla gelen sanatçı İtalyan ressam Masaccio'dur (1401-1428). Masaccio ile birlikte antik sanata ilgi tekrar başlamıştır.



Resim 22. Masaccio, Çocuk ve Meleklerle Madonna.

İki boyutlu düzlemde üç boyutlu gerçekliğe ulaşmak için ne kadar çok uğraştığını her bir resminde büyük ustalıkla uyguladığı tekniklerin mükemmel uyumundan anlayabiliriz. Ustaca kullandığı perspektif tekniği, renk ve ışık gölgeyle hacimlendirdiği heykelimsi üç boyutlu doğası, resimlerinin görsel bir yanılsama oluşturabilmesine olanak sağlarken insanın bu dünyadaki yerini adeta tesciller niteliktedir. Giotto'nun aksine Masaccio, resimlerinde kullandığı doğrusal ve atmosferik perspektifiyle tek yönden gelen ışık ve fazlaca yararlandığı 'aydınlık-karanlık' anlamına gelen İtalyanca bir terim olan Kiaroskuroyu tekniğiyle çağdaşından daha inandırıcı, gerçekçi resimler yaratabilmiştir. Bu teknik, ışık ve gölgenin zıtlıklarını plastik üç boyutlu hacim yanılsamasına ulaşmak için bir modelleme tekniği olarak kullanılmıştır. Kiaroskuroyu kullanma tarzı ve uyguladığı diğer teknikleri öylesine etkili kullanmıştır ki ölümünden sonra birçok ressam tarafından taklit edilmiştir. Gerçekçi oranların kullanımı, rakursi,

sfumato, chiaroscuro tekniklerini Floransa'da oldukça popüler hale getiren sanatçı; kısa süren yaşamına rağmen resim sanatına yön vererek İtalyan Rönesans'ının ilk büyük ressamı olarak tarihe geçmiştir. Masaccio'nun ölümünden sonra Floransalı sanatçılar resimlerini onun, perspektif, ışık ve gölge kullanımına yaptığı katkılar üzerine inşa etmiştir (Krausse, 2005).



Resim 23. Caravaggio, Chiaroscuro ve Cardsharps'ın Kaotik Yaşamı.

15. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan kuzeydeki Van Eyck kardeşlerin yağlıboya tekniğini keşfederek mükemmel şekilde uygulamaları resim sanatında, günümüze kadar sürecekt yağlıboya tekniğinin hâkimiyetini başlatmıştır. Jan Van Eyck'ın o güne kadar görülmemiş ustalığındaki tekniğini Margaret Van Eyck'ın portresinde görebiliriz.



Resim 24. Margaret van Eyck'in Portresi, 41,2 cm x 34,6 cm. Groeningemuseum, Bruges, 1439.

Özellikle koyu zemin önünde yüzü beyaz bir çerçeve gibi saran başındaki örtünün üzerindeki işlemlerin nasıl rahatlıkla betimlendiğini, yüzdeki hacmin ışık gölgeyle renklerin birbiriyle nasıl uyum içinde kaynaştırılarak verildiğini görebiliriz. Bu elbette yalnızca ressamın üstün yeteneğinden değil, çağdaş tekniklerden de kaynaklanmıştır. Yağlıboya söz konusu döneme kadar kullanılan bütün boya malzemelerinden daha etkilidir. Rahat ve sabır gerektiren boyamalarda, özellikle daha geç kuruma özelliği nedeniyle daha fazla kullanıma olanak sağlamıştır. Rönesans'ın etkilerinin görülmeye başlamasıyla eş zamanlı ortaya çıkan bu buluşla Avrupa resim sanatı derinden etkilenmiştir. Resimsel görünümün yanı sıra, gerek içerik ve biçim, gerekse resimleme yöntem ve tekniklerinde büyük bir değişim gözlemlenmiştir. Ortaya çıktığı günden bu güne resimleme tekniğine olan hâkimiyetini günümüze kadar sürdüren yağlı boya ve tekniği bu değişimlerin başında gelmektedir. Güneş ışınları altında bekletilmiş veya pişirilmiş yağların 12. yüzyıldan itibaren bağlayıcı bir madde olarak pigmentlerle karıştırılmaya başlandığı tahmin edilmektedir. Bu alanda günümüze kadar gelen en önemli yazılı kaynak olarak bilinen Vassari'nin (1511-1574) *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* adlı kitabında Jan Van Eyck (1390-1441), yağlıboyayı keşfeden ilk sanatçı olarak geçmektedir. 15. ve 16. yüzyıllara ulaşıldığında resim sanatında değişen yoğunluktaki boya katmanlarının belirli bir sırayla üst üste kullanıldığı kiaroskuro tekniği hâkimdir. İmprimatura, yani taşıyıcı yüzeye uygulanan; genelde siyah-beyaz veya kahverengi-beyaz gibi açık koyu tonlarla yapılan ilk resimleme katmanı, devamında asıl resimleme katmanı ve sonrasında en fazla ışık alan bölgelere uygulanan impasto, yani kalın boya kullanımı ile en son aşamada glaze olarak bilinen şeffaf boya katmanı uygulanmıştır. Kuzey Avrupa'dan başlayarak İtalya'da gelişimini sürdüren yağlıboya temelli resimleme tekniğinin uygulanmaya başlanması ile, her birinin sanat tarihinde çok önemli yeri olan ve tekniğin uzun ömürlü özelliğinden dolayı günümüze kadar ulaşan birçok eser resmedilmiştir. Yağlıboya tekniğinin yayılmasıyla, resim sanatı büyük bir sıçrama yaşamıştır. Detayların oluşturulma sürecinde zaman kazandıran bu teknik, portre resminin de gelişerek dönemin dini ve siyasi otorite sahipleri tarafından yoğun bir talep görmesine neden olmuştur (Yaşar, 2018).

Doğu ve Batı sanatında portreler arasındaki en basit benzerlik, ortak ikonografik ve üslup özelliklerinden oluşan ilk örneklerdir. Buradaki en ilginç durum, Buda'nın Hindistan'daki en eski temsilleri ile İsa Mesih'in Erken Hıristiyan sanatındaki ilk

tasvirleri arasındaki görülen benzerliktir. Bu da bize Antik Dönem ve Orta Çağ'da Doğu ile Batı arasında ki betimlemelerde özne nesne ilişkisi açısından belirgin farklar olmadığını göstermektedir.

Karşılaştırma için seçilen ilk örnekler, İstanbul yakınlarındaki Samatya'da (Psamatia) bulunan İsa'nın mermer bir lahit eseri ve Afganistan'daki Hadda'da Buda'nın duvar freskidir.

Her biri M.S 4'ncü yüzyıla tarihlenebilir. Figürlerin her ikisi de klasik palyumdan türetilmiş bir giysi içindedir. Sağ kolun bir askılıymış gibi boğuk görüldüğü bir hiton (tunik elbise) İsa ve Buda'nın başlarının oldukça kadınsı bir ergen yüzü ve uzun, dalgalı saç bukleleri bulunmaktadır. Bu çarpıcı benzerlik için açıklama, örneklerden birinin diğerinin üzerinde bir etkisi olduğunu varsaymaya gerek kalmadan, bunun gibi paralelliklerin nasıl ortaya çıkabileceğini göstermesi açısından önemlidir.

İki dini figürün elbiseleri incelendiğinde, giymiş oldukları cübbelerin antik Yunan felsefecileri ve eğitimcilerin giydikleriyle benzerlik göstermesi Mesih'in eski çağların öğretmenlerinin yerini alan bir pedagog olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Bu nedenle ilk Hristiyan heykeltıraşların onu klasik dünyanın öğretmeni kılığına bürünerek temsil etmeleri uygun görülmüş olmalıdır. Benzer şekilde, Buddha doktrini eski düzenin yerini alan büyük bir öğretmen olarak görülüyordu, böylece Afganistan'da (Gandhâra) bu dini imajı betimleyen Doğu dünyasının öğretmenini tasvir etmek için en uygun klasik bir tip seçmişlerdir.

Uzun saçlı genç bir adam olarak İsa'nın Erken Hristiyan temsilleri, ünlü Apollo Belvedere heykelinden devşirilmiş gibi görünüyor. Erken Hristiyanlığın metinleri, Mesih'in Dirilişini güneşin doğuşuna, Cehenneme İnişini güneşin batışına benzeten pasajlarla doludur. Mesih'in berrak karakterine ilişkin bu ve diğer alegorik hikâyeler, Güneş Tanrısı'nın pagan imgelerini, O'nu temsil etmek için uygun modeller olarak önermiş olmalıdır.

Mesih ve Buda'nın bu erken figürleri arasında üslup benzerliğinin görülmesi, erken Hristiyan imgelerinin heykeltıraşlarının M.S. 3-4'ncü yüzyıl Roma atölyelerinde eğitim aldıkları gibi, Hindistan'ın kuzeybatısındaki Buda imgelerinin oymacıları ile açıklanmaktadır. Afganistan çoğunlukla Yakın Doğu Roma'dan kalfalık eğitimi alan heykeltıraşlardan oluşmaktaydı. Ancak ilerleyen yıllarda bu tarzın Doğu'da giderek

daha soyut, oryantal bir temsil tarzı ile yer değiştirildiğine tanık olunmaya başlanacaktır.

Orta Çağ'da Doğu ve Batı'daki portre örneklerinin günümüze kadar gelen örneklerinden anlaşıldığı kadarıyla duvar yüzeylerine ve kitap sayfalarına uygulandığı görülmektedir. Orta Asya'nın merkezinde Uygar Türklerine ait duvar resimleri, içerisinde bulundurduğu farklı portre örnekleri nedeniyle en iyi örneklerden olarak kabul edilebilir. 8'nci yüzyılda Hoço ve Turfan bölgesinde çok özel portre örnekleri bulunan bu resimler Doğu'ya ait karakteristik özelliklerin tamamını göstermeleri açısından inceleme için daha uygun örnekleri oluşturmaktadırlar. Bu duvar resimleri gerçekçi üslup dışında stilize ve çizgisel olmaları açısından tipik Doğu resim özelliklerini göstermektedirler. Resimlerde ele alınan portreler Doğulu şairlerin ay yüzlü, badem gözlü diye güzelliklerini methettikleri tiplerle de uygun düşmektedirler.

Batı'dan duvar resmi örneği ise 4-5'nci yüzyıla tarihlendirilen Saint Domitilla Katakomplarında yer alan İsa ve Havarileri tasviri eski ve yeni ahitte geçen konular doğrultusunda çizildiği anlaşılabilmektedir. İsa Mesih de Buda gibi resmin merkezine yerleştirilmiş kendilerine atfedilen manevi önem sebebiyle daima baş ve vücut haleleriyle ve elleri çeşitli mudra pozisyonlarında tasvir edilmiştir. Buda'nın bulunduğu kompozisyonda her zaman diğer figürlerden boyut olarak çok daha büyük bir figür şeklinde resmedilmiştir.



Resim 25. Prandhi Sahnisi, 9.Tapınak, 9-11. yy. Berlin Devlet Müzesi, Almanya.



Resim 26. Saint Domitilla Katakombaları, İsa ve Havarileri, 4.-5. yy. Roma.

Bezeklikte bulunan duvar resimlerinin yüzeysel ve süslemeci olduğunu söylenebilir. Yüzeyde hiç boşluk bırakılmamış portrelerden sonra yüzey süslemelerle doldurulmuştur. Resimlerde benzetme kaygısından ziyade dine hizmet etme kaygısı güdülmüştür. Buda'nın yer aldığı görselde çerçeveler geçmeli düğümler ve bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Diğer görselde ise çerçeve sade bir kemer şeklinde düzenlenmiştir. Merkeze yerleştirilmiş Buda dünyanın merkezini temsil eder. Diğer figürler Hintli, İranlı, Uygur ve Çinli gibi farklı milletlerden soylu, asker tüccar ve din adamı gibi zümrelerden insanlar yer almaktadır. Buda, İsa ve havarilerinin üzerinde bulunan bol bir cüppe ve kumaş kıvrımlarının belirli şekilde tasvir edilmiştir. Buda'nın ayaklarında sandaletleriyle kırmızı, toprak ve yeşil renklerinin hakim olduğu, beyaz teni ile geniş yüzü, çekik gözleri, büyük ve hafif kavisli burnu dikkati çekmektedir. Saçlar tepede topuz yapılmış kulak memeleri sarkık, ince bıyıklı ve ince kaşlıdır. İki kaşının arasında üçüncü gözü temsil eden bir nokta ile çok dingin ve alçak gönüllü bir yüz ifadesi hakimdir. Saç rengi yeşildir. Yeşil ve mavi renk Türklerde ve Uygurlarda da Gök Tanrı'yı sembolize etmektedir (Çoruhlu, 2007: 261). Portrede Doğu'ya has özellikler görülmektedir.

İsa ve havarileri görselinde ise sade ve detayların olmadığı yine düzlemsel bir kompozisyon olarak kurgulanmasının yanında portreler realist olarak betimlenmiştir. İsa mavi gökyüzünde tahtında oturmaktadır. Sarı, kırmızı ve mavi renklerin hakim olduğu kısa ve aynı tip saçlarıyla portreler İsa'nın etrafında konumlanmış ve ona doğru yöneldikleri görülmektedir. Bu resimde İsa'nın sakalsız genç bir erkek olarak betimlenmiş olduğu görülür.



Resim 27. Dunhuang Budist Mağarasındaki Türk Uyğur Bey ve Hanım, 4. yy.



Resim 28. Pompeii'den Fırıncı Terentius Neo Ve Eşini Gösteren Fresk, House Of Terentius, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, M.S.75.

Karşılaştırma için seçilen diğer örnek, Dunhuang Budist Mağarasındaki Türk Uyğur Bey ve Hanım'ına ait portre ve Pompeii'de House of Terentius, bulunan bir duvar resmi olan fırıncı Terentius Neo ve Eşi'ni tasvir eden portreleridir. Her iki görselde de bir karı kocanın portreleri görülmektedir. Halktan insanların yer aldığı bu iki tasviri karşılaştıracak olursak Doğu'yu temsil eden Uyğur portre resminin derinliği olmayan yüzeysel bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Yüzeyleri birbirinden ayırmak için çizgilerden yararlanılmış, oysa Pompeii'deki Batı örneğinde renk tonlarıyla geçişler elde edilerek derinlik etkisi yaratılmıştır. Yüzlerde Doğu geleneğine bağlı ince kaş, badem göz ve küçük ağızlarıyla resmedilmiş ve kişilere benzetme kaygısı güdülmemiştir. Bunun yanı sıra Pompeii'deki portrelerde gerçekçi bir betimleme yapıldığı görülmektedir. Portredeki yüzler kişilere benzetilmek istenmiş ve yüz ifadelerine önem verildiği anlaşılmaktadır. Gözler direk izleyiciyle buluşmaktadır. Oysa doğulu portresinde yüz ifadesi ve karakterler önemini yitirmekte, yüzeysel ve süslemeci

tavıyla derinliği maneviyatta aramaktadır. Giysilerine bakacak olursak doğu portrelerinde bol ve dökümlü boynuna kadar kapalı tunikleriyle geleneksel doğulu giyim tarzıyla tasvir edilmiş, benzer şekilde batı örneği olarak ele alınan resimde de bol ve dökümlü tunikler giydikleri görülmektedir. Doğu resminde ele alınan bey ve hanımının yer aldığı portrede renkler mavi, kırmızı, kahve, siyah tonları hâkimken, fırıncı Terentius Neo ve eşini portresinde koyu kırmızı (bordo) ve krem tonları hâkimdir ve daha yumuşak bir geçiş sağladığı görülebilmektedir (Çoruhlu, 2007).



Resim 29. Müzisyenler, Bezeklik Bin Buda Mağaraları, 31.Tapınak, MS.10-11. yy. Ulusal Müze, Tokyo.



Resim 30. . Pompeii, Herculaneum'dan Bir Konser, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli.

Bezeklik duvar resimlerinde dikkat çekici konulardan biri de müzisyenlerin resmedildiği sahnelerdir. Bu sahnelerde figürler yakın plandan betimlenerek portreleri ön plana çıkarılmıştır. Bezeklik'te ele alınan “Müzisyenler” ile Batı örneği olarak ele alınan Pompeii, Herculaneum'dan “Bir Konser” adlı duvar resmi seçilmiştir.

Bezeklik'te, Buda'yı öven ve onun faziletlerini anlatan ilahi ve şarkılar söyleyen müzisyenler bulunmaktadır. Bu resimde, çeşitli enstrümanlar çalan bir grup müzisyen tasvir edilmiştir. Çizgisel üslubun hâkim olduğu resimde renk baskın olarak kırmızının yanı sıra yeşil, siyah ve beyaz renkler de kullanılmıştır. Kompozisyonda, sağ alttaki figür kopuz, diğer figürlerden ikisi de nefesli sazlar çalarken, sağ üstteki figür ise günümüzde de kullanılan disk şeklindeki zilleri çalarken, onun hemen altındaki figür ise bir davul tokmağıyla tasvir edilmiştir. Zeminin kırmızı renkte olup ve boş alanlar üzerine yer yer lotus çiçeklerinin resmedildiği kompozisyonda figürlerin hepsinin uzak doğulu tipinde oldukları görülmektedir. Üstlerinde pelerinli elbiseler bulunan figürlerin hızlı müziğin ritmine kapılmış halde tasvir edilmeleri, ifade aktarımının ne kadar güçlü olduğunu gösterir niteliktedir.

Pompeii, Herculaneum'dan 'Bir Konser' adlı fireskte ise üç kişiden oluşan bir grup müzisyen bir sıra halinde müzik yaparken betimlenmiştir. Doğulu müzisyenlerinin aksine yüzeyde derinlik etkisi hâkimdir. Müzisyenlerin arkasında yer alan ve onları dinlediği anlaşılan iki portre küçük çizilerek derinlik etkisi yakalamışlardır. Kıyafetler bol ve helen tarzında, bir omzu dışarıda bırakan uzun tunikler giydikleri görülmektedir. Resimdeki baskın renk kahve ve krem renk tonlarıdır. Müzisyenlerin çaldıkları enstrümanların hangi müzik aletleri olduğu anlaşılmamaktadır. Portrelerin yüz ifadelerine önem verildiği görülmektedir. Yüz ifadelerinden dingin bir şarkı çaldıkları anlaşılmaktadır.



Resim 31. Mehmet Siyah Kalem, ‘Demonlar’, (Detay) 15. yy, TSM, İstanbul.



Resim 32. Hieronymus Bosch, ‘Haç Taşıyan Mesih’, (Detay) 15-16. yy., Güzel Sanatlar Müzesi, Ghent, Belçika.

Karşılaştırma için seçilen eser Mehmet Siyah Kalem’e ait ‘Demonlar’dan bir detay, ikinci görselimiz Hieronymus Bosch’a atfedilen ‘Haç Taşıyan Mesih’ eserleridir. 13 ve 15’nci yüzyıllar arasına tarihlenen Mehmet Siyah Kalem tarih kaynaklarında gizemini koruyan bir sanatçıdır. Bu minyatürlerin ona atfedilmesi minyatürlerin üzerine yazılmış “Karı Üstad Mehmed Siyah Kalem” yazıyor olmasından biliyoruz. Fakat minyatürlerin üzerine yazılan bu Karı Üstat Mehmed Siyah Kalem rastgele yazılmış olması bunun daha sonra yazılmış olduğu düşüncesine yol açmaktadır. Siyah Kalem’in yaşamına dair tek kanıt eserleridir. Çok sayıda rulolar halinde bulunan eserleri sonradan Fatih albümlerine yapıştırılarak TSM’de yerini almıştır. Göçebe bozkır sanatında Mehmet Siyah Kalem’in eserleri resim sanatının varlığının yegane kanıtıdır. Siyah Kalem’in resimlerinde Uzakdoğu-Çin ve İran-İslam sanatı etkilerinin egemen olduğu

görülmektedir. Ancak Siyah Kalem'in üslubunda Çin resim ustalarının ince zevkiyle uyuşmayan sert, haşın bir görünüm vardır (İpşiroğlu, 1985: 11,28). Buna dayanarak Siyah Kalem ekolünün saray sanatının önemli merkezlerinden uzak, ancak Çin etkisine açık bir yörede; Maverâünnehir'de yapılmış oldukları söylenir (Ettinghausen, 1954, Akt., Azizsoy, 2015:90). 7'nci yüzyıldan itibaren İran'dan Çin'e kadar kuzeyde yer alan göçmen boylarında gerilim unsuru barındıran dinsel ve öğretici olan metinlerin anlatımında daha iyi anlatıldığını düşüncelerinden dolayı resimlerin rulolar halinde yapıldığı bilinmektedir. Siyah Kalem'in eserlerini rulolar halinde yapmasının bu amaçla olduğu düşünülebilir (İpşiroğlu, 1985: 9). Görselimizdeki portre Orta Asya mitlerinde sıkça karşılaştığımız özellikle ejderha boynuzu takmış, vücutları tüylü, kuyruklu ve kuyruklarında ejderha başı bulunan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Portrede hayvan boynuzu takmış ejderha kuyruğu ve hayvanımsı yüzü ile kuvvet dolu ve korkunç görülmektedir. Demon detayına bakacak olursak porte düz bir zemin üzerine mekân yapılmamış fakat dış mekân izlenimi yaratılmış, tek rengin tonları ile yapılmış hiçbir süsleme unsuruna yer verilmemiştir. Eserde derinlik, hacim, kontur ve perspektif gibi güçlü plastik unsurlarla bir arada verilmesi, resimdeki anlatı ögesine bilinçli bir hareket unsuru kazandırmaktadır. Fakat bu figürlerde yapıbozum yoluna gidildiği ve aşırı stilizasyon yapıldığı görülür (Demirok, 2014: 94-96).

Erken Hollanda resim okulunun en önemli temsilcilerinden biri olan Hieronymus Bosch genellikle meşe ağacı üzerine yağlı olan çalışmaları, esas olarak dini kavramların ve anlatıların fantastik örneklerini içerir. Hollandalı ressam dehşet ve kâbus gibi cehennem tasvirleri gibi konular betimlemiştir. Karanlık ve fantastik bir üsluba sahip olan Bosch, 16'ncı yüzyılın kuzey sanatı üzerinde geniş bir etki yarattı. Bugün, insanlığın arzuları ve en derin korkuları hakkında derin bir anlayışa sahip, oldukça bireysel bir ressam olarak görülüyor. Onun günahkâr insanlık tasvirleri ve cennet ve cehennem kavramları artık geç Orta Çağ didaktik edebiyatı ve vaazları ile tutarlı olarak görülüyor. Çoğu yazar, resimlerine daha önce sanıldığından daha derin bir önem verir ve bunları geç orta çağ ahlakı açısından yorumlamaya çalışır. Genel olarak Bosch'un sanatının, şair Robert Henryson gibi diğer Kuzey Rönesans figürlerinin tarzında belirli ahlaki ve manevi gerçekleri öğretmek için yaratıldığı kabul edilir ve oluşturulan görüntülerin kesin ve önceden tasarlanmış bir öneme sahip olduğu ifade edilir. Dirk Bax'a göre, Bosch'un resimleri genellikle hem İncil'den hem de folklorik kaynaklardan alınan sözlü

metaforların ve kelime oyunlarının görsel çevirilerini temsil ediyor. Bosch'un 'Haç Taşıyan Mesih' tablosundaki portreler, gününe ve çağına göre sıra dışı bir kompozisyona sahiptir. Bir hiciv dehası olan Bosch portrelerinde grotesk ve absürt görüntüler elde etmiş, figürler, aralarında neredeyse hiç yer kalmayacak şekilde küçük bir alana sıkıştırılmıştır. İki dışında tüm yüzler karikatürdür: İsa'nın haçı taşıyan yüzü ve Veronica'nınki. Portrede yüzler kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalar yapan görüntüleri, bağdaşmaz durumları, karışık görüntüleri şaşırtıcı biçimde birleştirmiş, temelde ciddi ama görünüşte gülünç ve abartılı olarak betimlenmiştir. Bakışlar Mehmet Siyah Kalem'in demonlarındaki gibi etkileşim halindedir. Siyahın sıkça kullanıldığı portrelerde zıt renk oluşturan mavi ve tonları ile turuncu ve tonları kullanılarak vurgu arttırılmıştır.

Karşılaştırma için seçilen iki görselden Uygur Bezeklik mağarası duvar resimlerinden biri olan Buda'ya tapınan bir Tanrıça tasviri ve Antik Roma dönemi duvar resimlerinden biri olan Mars ve Venüs yer almaktadır.



Resim 33. Buda'ya tapınan bir devi (Tanrıça) 10- 11. yy. 2. Tapınak Berlin Devlet Müzesi Le Coq; Chotscho, levha 37, Almanya.



Resim 34. Pompeii'den Mars ve Venüs'ü gösteren Antik Roma Freski, (Detay) Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya.

Bezeklik duvar resminde zırhlar içinde bir Tanrıça bir dizinin üzerine çökmüş elinde sunak kâsesiyle Buda'ya dua etmektedir. Saçın bir kısmı tepeden topuz yapılmış bir kısmı da ikiye ayrılıp arkadan örgü yapıldığı görülmektedir. Saçına ortasında ve yanlarında yılan tasviri ve lotus çiçeklerinden oluşan bir taç takmaktadır. Yılan sembolü birçok medeniyette bolluk, bereket anlamını içerdiğinden Roma'da olduğu gibi Venüs'le özdeşleştirilebilir. Yılan motifi, Türk toplulukları arasında, ebedilik, ebedi bekçilik, koruyuculuk anlamında kullanılmıştır. Orta Asya Türkleri arasında saadet, talih, sağlık ve şifa temsilcisidir. Türk mitolojisinde iyiliği ve kötülüğü temsil ettiği de bilinmektedir (Ceylan, 2016:414).

Yüzeye serpiştirilmiş lotus çiçekleri ve dekoratif süslerle hiç boşluk bırakılmayarak iki boyutlu bir yüzey oluşturulmuş olduğu görülmektedir. Hâkim renkler mavi zemin üzerinde kırmızı, kahverengi, krem, yeşil ve siyahtan oluşmaktadır. Çizgiselliğin hâkim olduğu ve canlı renklerin tercih edildiği Tanrıça, savaş giysileri içinde tasvir edilmiştir. Sağdaki görselimizde Roma'da Venüs; aşk, güzellik, cinsellik ve bahçelerin Tanrıçası olarak bilinen bir Tanrıçadır. Antik Yunan'da Afrodit karakterinin Roma mitolojisindeki karşılığıdır. Venüs karakterinde Akdeniz'in önemli bir yeri vardır. Venüs'ün, Uranus'un denize düşen spermlerinden kıyıya vuran bir midye kabuğunun içinde dünyaya geldiğine inanılmaktadır (Gomm, 2018:11). “Yaşam isteğini, yaşamdan

alınan tatları, arzuları temsil eder. Aynı zamanda karşılıklı uyumun, huzur ve barışın Tanrıçasıdır. Bahçeler, çiçekler, güzel kokular, keyif veren her şey onun simgesidir” (Araz, 2019:77). Roma duvar resminden alınan görselde beline kadar çıplak şekilde geriye doğru yaslanmış pozisyonundadır ve Mars ile olan aşk sahnesi resmedilmiştir. İki zıt karakterin birleşmesi kozmik döngüde dengeyi oluşturarak eşitlenir ve birbirini tamamlar. Venüs erotik bir şekilde Mars’a doğru yaslanmaktadır ve onun isteklerini yerine getirdiği sürece insanlar arasında barış ve huzur hâkim olacaktır. Sağ kolunu zarif bir şekilde yukarı kaldırmış ve sol tarafta uzak bir noktaya bakmaktadır. Zarif ve insancıl görüntüsüyle anatomik yapısına dikkat edildiği görülmektedir. Roma tarzı kıvrıkcık saçlarında altından ince çember bir taç görülmektedir. Kulaklarında iri inci küpeler mevcuttur. İki bileğinde de altın bilezikler ve boynundan aşağı çapraz ince bir altın şerit geçtiği görülmekte ve teninden yaşam enerjisi yansıdığı hissedilmektedir. Venüs, aşkı temsil ettiği gibi dolayısıyla var etme ve üremeyi de temsil etmektedir. Bezeklik duvar resmindeki renklerin aksine yüzeysel olmayıp renkler daha dingin ve yumuşak tercih edilmiş, ağırlıklı olarak mavi, kahve-bordo ve ten rengi kullanıldığı görülmektedir.

İlk örneklerden anlaşıldığı kadarıyla Doğu toplumlarının gerçekliğe yüklediği anlam nedeniyle resim sanatında özellikle portre ve insan tasviri açısından soyut ve stitilize bir eğilime gidilmiş, yüzeysel ve derinliksiz, perspektiften yoksun, şematik ve süslemeci oldukları görülmüş ve ayrıca bu durum gerek minyatürlerde gerekse duvar resimlerde net bir şekilde yansıtılmıştır. Oysa Batı’nın resmi akılcı dünya yaklaşımıyla gerçekçi bir tarzda şekillendirdiği yukarıdaki örneklerde de görülmektedir. Doğu portre sanatında özne nesneye dönüşürken Batı’nın ilk örneklerinde bile özne konumundadırlar. Doğu ve Batı birbirinden farklı görünse de tamamen kopmaları söz konusu değildir.

1453 yılında İstanbul’un fethedilmesiyle birlikte Orta Çağ kapanmış yeni bir çağ açılmıştır. Bu dönem aslında sadece bir çağın açılıp kapanması yanında İtalya’da başlayan Rönesans hareketi ile Doğu ile Batı arasındaki ayrımın özellikle sanat alanında daha belirgin hale geldiği dönemdir. İstanbul’un fethedilmesiyle Orta Doğu’da önemli bir güç haline gelen Osmanlı İmparatorluğu ve başkent İstanbul temsil açısından da Doğu’nun merkezi durumuna gelmiştir. Bunda Doğu’daki önemli sanatkârlar ve yapılan eserlerin İstanbul’da toplanmaya başlanmasının rolü büyük olmuştur. Bu nedenle ele alınan sanatçı ve eserler temsil ve daha nesnel olması açısından imparatorluğun sınırları

içerisinden seçilmiştir. Uzakdoğu ve Asya çok geniş bir coğrafya ve çalışma alanını kapsadığı için ele alınmamıştır.

Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethettikten sonra kentte kültür ve sanat etkinliklerini canlandırmak ve yenilik getirmek için hem Doğulu hem de Batılı sanatçıları saraya davet ettiği ve onlara imtiyaz tanıdığı bilinmektedir.



Resim 35. Nakkaş Sinan Bey, Gül Koklayan Fatih, 1480, T.S.M, İstanbul.



Resim 36. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmed, 1479-80, Ulusal Galeri, Londra.

Karşılaştırma için seçilen iki görselden Nakkaş Sinan Bey'in yapmış olduğu 'Gül Koklayan Fatih' portresinde her portrede olduğu gibi birçok sembolü içermekle beraber

Nakkaş Sinan'ın İtalyan ve Rönesans Resim 1. sanatını kendi geleneği içinde sentezleyerek kendine has minyatür portre geleneğini oluşturduğu görülmektedir. İnalçık & Renda, 2009:894). Nakkaş Sinan, Bellini'nin Fatih portresinde olduğu gibi yüzün o yaşlı halini vurgulamış olmasının yanında İstanbul'u fethetmiş güçlü bir padişahın canlılığını da vurgulamıştır. Portrede ayrıntıya ne kadar dikkat etse de imgesel tasarım özelliğini yansıttığı, yüzeysel ve derinliksiz özelliklerini barındırdığı görülmektedir. Arka zemini süslemeci anlayıştan arındırarak Batı resim tarzı bir fon kullansa da açık renk tercihi ile portrenin vurgusu azaltılmıştır. Kıyafetlerde çizgisellik devam etmektedir. Kıyafetleri ve oturma şekliyle Doğu geleneklerini yansıtırken yüzdeki ayrıntılara dikkat edilmiş olması Batı resim tarzıyla harmanladığını göstermektedir. 'Gül Koklayan Fatih' portresinde mavi, kahverengi, krem ve kırmızı hâkim renklerdir. Yüzde olduğu gibi ellerde de çizgisel form yerine renk tonlarıyla hacim kazandırması yine Batı resim tarzının izlerini taşımaktadır. Batı resim geleneği ile yapılmış olan başka bir Fatih portresi Bellini tarafından betimlenmiştir. Bu portre, Nakkaş Sinan'ın yapmış olduğu minyatür portresiyle karşılaştırıldığında portrede Fatih Sultan Mehmet, dörtte üç profilden üzerinde kürklü kaftanı ve başında kırmızı serpuşlu şişkin ulema sarığı ile Venedik Rönesansının incelikli tarzı ile ayrıntılı biçimde vurgulanmıştır. Venedik tarzı kemer biçiminde bir çerçeve içine alınmış, önündeki kaideden, hükümdarlık alameti olarak üzeri mücevherlerle süslü işlemeli bir kumaş sarkmaktadır. Kaidenin iki yanındaki yazılar çok net okunmamakla beraber sağ taraftaki yazıda yer alan ve dünyanın fatihi anlamında kullanılmış sıfat, resmin politik ifadesini ortaya koymaktadır. Kumaş ve kemerdeki motifler İtalyan Rönesans portrelerinde sıkça kullanılan öğeler olduğu bilinmektedir. Resmin sağına ve soluna yerleştirilmiş üçer taç Fatih'ten önceki padişahları simgelerken, işlemeli örtünün üzerinde görünen yedinci taç ise Fatih'i simgelemektedir. Her iki portrede de burun ince ve kavisli tasvir edilmiştir. Bu tasvir şekli Türk burnu denilen geleneğin devam ettiğini göstermektedir (İpek, 2018: 338, 339).

Karşılaştırma için seçilen iki görselden soldaki Sinan Bey'e atfedilmiş olan "Fâtih Sultan Mehmed Portresi"nde batının büst formunu ve profilden portreyi tercih ederek tasvir edildiği görülür.



Resim 37. Sinan Bey'e atfedilen Fâtih Sultan Mehmed Portresi, 15.yy, TSMK, H, nr. 2153, vr. 145b), İstanbul.



Resim 38. Görsel, Anonim, Fatih Sultan Mehmed, 16. yy.

Nakkaş Sinan'ın 'Gül Koklayan Fatih' portresinde olduğu gibi bu portresinde de batı resim tarzının yansıtıldığı görülmektedir. Natüralist bir anlayışın hâkim olduğu portrede anatomide gerçekliğe bağlı kalınarak, bireysel özellikleri olan karakteristik kemerli burnu, göz çevresi, sakalı ile Batı resim sanatının geleneksel sanatla sentezlenmiş olduğu görülmektedir. Nakkaş Sinan diğer minyatürcülerden farklı olarak Fatih portresinde gerçekçi yüz ifadesinin yanı sıra, açık koyu renk tonlamalarıyla elde ettiği hacimlendirme ile fark yaratsa da portrenin stilize edildiği ve imgesel olduğu görülür.

Sağdaki görsel ise sanatçısı bilinmeyen Batılı bir ressam tarafından yapılmış olan portrede Fatih'in karakteristik özelliklerinden biri olan kemerli burnu ve keskin bakışlarıyla kararlı ve otoriter olduğunu düşündürmektedir. Sakal, bıyık ve kaftanın yaka kürkündeki detaylı çalışma ayrıntıya dikkat edildiğinin göstergesidir. Zemin koyu renk tercih edilerek portre ön plana çıkarılmıştır. Realist tarzda yapılan portrede, forma ve anatomiye dikkat edilmiştir.



Resim 39. Nakkaş Osman, Mehmed II, 'Şemâ'ilnâme' (1579), T.S.M, İstanbul.



Resim 40. Paolo Veronese, II. Mehmed (Fatih) 16.yy, TSM, İstanbul.

Karşılaştırma için seçilmiş olan yukarıdaki eserden solda Nakkaş Osman'ın ve sağda ise Veronese'in II. Mehmed'in portreleri yer almaktadır. Nakkaş Osman II. Mehmed portresini dörtte üç profilden yapmış, yüz ifadesine ve yüz hattına dikkat ettiği gözlerinden ve sakallardaki detaylardan anlaşılmaktadır. Madalyon çerçeve içerisine yerleştirilmiştir. Nakkaş Osman Batılı ressamların yapmış oldukları sultan portrelerini incelemiş, özellikle yüzlerde o inceleme sonunda edindiği bilgileri kullanmıştır. Bunun yanında kendine özgü ve geleneksel minyatür sanatının izlerini taşıyan bir tarza sahiptir. Fars geleneğinde olduğu gibi aşırı süslemeciliğe önem verdiği görülmektedir. Zemin ve kıyafet de hiç boş yer kalmayacak şekilde ince ince süslenmiştir. Batı portre sanatında tercih edilen yarım boy ya da büst portre yerine o, geleneksel formda bağdaş kurmuş şekilde tasvir etmiştir. Mavi ve tonları ile kırmızı, pembe ve kahve hâkim renkler, beyaz, yeşil ise kullanılan diğer renklerdir.

Karşılaştırma için seçilen ikinci eserde Paolo Veronese ise realist tarzda betimlediği II. Mehmed'in Portresi'nde yüzün karakteristik özelliklerini yansıtmıştır. Zeminde koyu renk kullanılarak portre ön plana çıkarılmıştır. Biraz abartılmış olmakla beraber kemerli burnu ve sakalı ile dikkati çekmektedir. Yaşlı ifadesinin verilmesi yanında otoritesi ve gücü hissedilmektedir. Her iki eserde de şişkin sarığı ile heybetli görünmekte. Yeşil saten kaftanının altına giydiği tuniğinin kol detayında işleme görülmektedir. Veronese portreyi Nakkaş Osman'ın aksine daha sade kıyafetler içinde ve zemini de düz renk olarak betimlemiştir. Natüralist tarzda betimlediği II. Mehmed'in Portresi özne konumunda ve daha dünyevi görünmektedir.



Resim 41. Nakkaş Osman, Bayezid II, ‘Semâ’îlnâme’ (1579), T.S.M, İstanbul.



Resim 42. . Boissard, Bayezid II, (1596).

Yukarıdaki iki eserden solda Nakkaş Osman’ın II. Bayezid Portresi, sağda ise Boissard’ın yapmış olduğu II. Bayezid Portresi yer almaktadır. Nakkaş Osman’ın diğer sultanların portrelerinde olduğu gibi daha önce nakkaşlar tarafından tasvir edilmiş sultan portrelerini incelediği ve o portrelerdeki yüz hatlarını bu minyatürlere dayanarak çizdiği görülebilmektedir. Nakkaş Osman’ın II. Bayezid Portresi’nde yüz hatlarına ve yüz ifadesine dikkat edildiği açıkça görülmektedir. Madalyon çerçeve denilen bir

çerçevenin içine yerleştirilmiştir. Batı etkilerinin görülmesine rağmen Doğu'nun o süslemeci yaklaşımının devam ettiği görülür. Perspektifin kullanılmadığı, yüzey ayırımlarının renk ve çizgiyle verildiği görülmektedir. Kıyafetindeki hareketlilik süsleme ve çizgiyle sağlanmış, farklı renk tonları kullanılarak iç dış etkisi yaratılmıştır.

Boissard'ın yapmış olduğu portrede II. Bayezid'in yine dörtte üç profilden büst portre ve madalyon şeklinde betimlenmiş olduğu görülür. Dış çerçeve çiçek motifleriyle süslenerek detaylandırılmıştır. Madalyonun içindeki portrede, yüz ifadesine ve yüzün detaylarına dikkat edildiği anlaşılmaktadır. Derinlik etkisi ustaca verilmiştir. Kıyafetin sarığı da ince ince detaylandırılmıştır. Nakkaş Osman ise fon ve giysilerdeki nakış desenleriyle nesnelleştirdiği portrede ağırlığı sol bacağı vererek simetriyi bozmuş ve hareket kazandırmıştır.



Resim 43. Nakkaş Osman, Kanuni Sultan Süleyman'ın Portresi, 'Şemâ'ilnâme', 1579, TSM, H.1563, İstanbul.



Resim 44. Giovio, Kanuni Sultan Süleyman, (Vitae Illustrium Virorum), 1578.

Karşılaştırma için seçilen soldaki görsel yine Nakkaş Osman'ın Şemâ'ilnâme'sinden 'Kanuni Sultan Süleyman'ın Portresi' olarak yer almaktadır. Yine aynı yüzyıl içinde Giovio'nun Kanuni illüstrasyonu alınmıştır. Her iki eserin de dikdörtgen bir çerçeve içine alındığı görülmektedir. Yüzde detaya gidilmiş olsa da stilizasyonun ve çizgiselliğin devam ettiği görülmektedir. Kanuni dikkati çeken beyaz dolgun sarığı ve geniş kıyafetleriyle heybetli görünmektedir. Taht pastel tonlara boyanmış ve figürün kıyafeti kırmızıya boyanarak ön plana çıkması sağlanmıştır. Yüzeylerde hiyerarşiye dikkat edilmiş, yatay çizgiler kullanarak birbirinden ayrılmaları sağlanmıştır. Hem zemin hem de kıyafetlerdeki süsleme bir bütün oluşturmaktadır.

Giovio'nun yapmış olduğu Kanuni portresinde ise profilden portre olarak betimlediği görülmektedir. Sağ elinde ok tutan Süleyman batılı tarzda giysiler içinde betimlenmiştir. Dış çerçevede yer alan bitki motiflerinden oluşan süsler yer almaktadır. Yüzün karakteristik özellikleri verilerek detaylandırılmıştır. Gölgeleme ile derinlik etkisi yakalanmıştır.



Resim 45. Nigari, Barbaros Hayrettin Paşa'nın Yarım Boy Portresi, 16.yy, TSM, İstanbul.



Resim 46. Doge Pietro Loredan'ın Portresi, Jacopo Tintoretto, 16.yy, Kimbell Sanat Müzesi, Teksas, Amerika.

Yukarıdaki iki görsel soldaki Nigari'nin tasvir ettiği Barbaros Hayrettin Paşa'nın yarım boy portresi, diğeri ise Jacopo Tintoretto tarafından betimlenen Doge Pietro Loredan'ın portresidir. Nigari sol elinde gül koklayan Hayrettin Paşa'yı, gövdeyi dörtte üç profilden resmederken yüzünü profilden tasvir etmiştir. Koyu düz bir zemin tercih ederek portreyi ön plana çıkarttığı görülür. Yaşlı ve beyaz sakalları ile tasvir ederek onu natüralist haliyle göstermiştir. İçi beyaz kürklü kırmızı kaftanının kenarlarından görünen kürkün tüyleri detaylandırılmış, yüzün detaylarına da dikkat edilmiştir. Batı'nın etkileri görülse de çizgisel üsluba yer verdiği görülür. Portrede forma yer vermeyerek, geleneksel resim anlayışının şematik ve stilize özelliklerini devam ettirdiği görülür.

Doge Pietro Loredan'ın Portresi'nde de dörtte üç profilden yarım boy olarak betimlenmiştir. Koyu zemin tercih edilmiş, sağ taraftan bordo bir perde sarkmaktadır. Tören giysileri içinde resmedilen Doge yaşlıdır. Sırtında kürklü bir cüppe üzerinde kürkten bir pelerin giymekte, başında cüppe ile aynı renkte dogelere ait bir başlık bulunmaktadır. Tintoretto Doge'yi, yüzünde ilerlemiş yaşına rağmen sağduyulu ve sakin yapısını hissettirmekle beraber dünyanın bu kirli yüzünden ve üzerine düşen yükümlülüğün ağırlığında fiziksel olarak da göstererek resmi bir portrenin ağırlığını yumuşatmıştır. Tintoretto teknik özelliklerini özellikle portrenin yüzünde ve kürkünde emin vuruşlarla kuvvetlendirdiği görülmektedir. Realist tarzda betimlenen portrede anatomi ve forma dikkat edilmiş, bordo, ok sarısı ve koyu kahve ile yakın renk armonisi kullanılarak renkler arasında uyum sağlanmıştır.



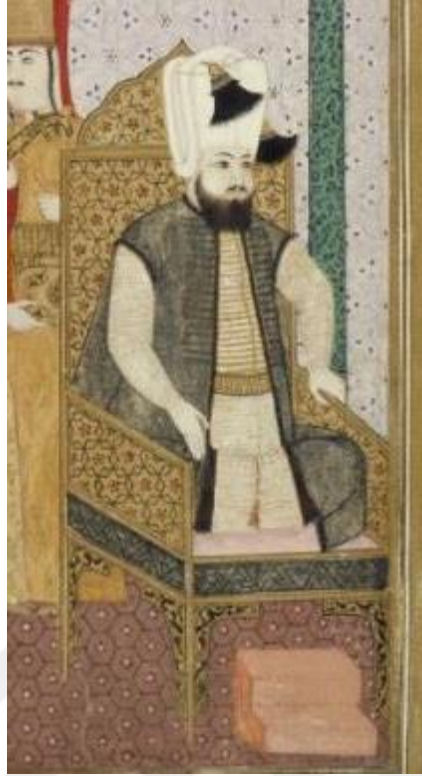
Resim 47. Nakkaş Osman, II. Selim Portresi, 'Zübdetü't-tevârîh', 1583, (TİEM. T. 1973).



Resim 48. Hans Holbein, VIII. Henry, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 16.yüzyıl

Yukarıdaki portreleri karşılaştırmak için seçilen soldaki eser Nakkaş Osman'ın Zübdetü't-tevârih albümünde alınan 'II. Selim Portresi' ile sağda yer alan Hans Holbein'in betimlediği 'VIII. Henry' (Kral) portresidir. Nakkaş Osman Sarı Selim lakabıyla bilinen II. Selim'i mavi gözleri ve sarı sakalıyla karakteristik özelliklerini vurgulamıştır. Bordo kaftanındaki yaka detayları ayrıntılı şekilde tasvir edilmiş, beyaz büyük sarığıyla dikkati çekmektedir. Taht ve diğer yüzeyler renklerin farklı tonları ve yatay çizgiler kullanılarak birbirinden ayrılmıştır. Form anlayışının olmadığı portrede, tamamen yüzeysel ve süslemeci anlayış göze çarpmaktadır. Renkler birbirleri ile uyum içindedir. Turuncu ile zıtlık oluşturan iç entarisindeki mavi renk dikkati çekmektedir. Portrede boş yer kalmayacak şekilde nakışlarla bezenmiş, zemindeki açık renk kullanımı ile portre ön plana çıkartılmıştır.

VIII. Henry yarım boy portresi ile dikkat çekmektedir. Realist tarzda betimlenen portrede yüz hatlarından ve yüzdeki güçlü ifadeden sert ve otoriter yapısı hissedilmekte, gösterişli ve ağır kıyafetlerinin içinde heybetli ve kararlı kişiliği ile herkese boyun eğdiren bir kral olduğu anlaşılmaktadır. Sarı renkli ağır süslemelerle betimlenmiş cüppesinin detaylı bir şekilde betimlendiği kıyafetinin üstünde kahverengi kürkten kaftan giymiş, başında özel tüylü şapkasıyla görülmektedir. Fonda koyu mor renk kullanılarak hem sarıya zıtlık oluşturmaları hem de portrenin ön plana çıkması sağlanmıştır. Anatomi ve forma dikkat edilmiş olan portre, canlı gibi karşımızda durmaktadır.



Resim 49. Anonim, Sultan III. Mehmet (Detay), 1600, The Edwin Binney, 3rd, Los Angeles County Museum of Art Türk Sanatı Koleksiyonu (M.85.237.34), Kaliforniya.



Resim 50. Diego Velázquez, Papa X. Innocent Portresi, 1650, Roma, Principe Doria Pamphili, Galleria Dorian-Pamphili, Roma.

Karşılaştırma için seçilen sanatçısı bilinmeyen soldaki eser III. Mehmet Portresi'dir. Sağdaki portre ise Velázquez'in 'Papa X.' Portresidir. Dörtte üç profilden yapılmış olan portrede tahtında oturan III. Mehmet yüzünü çevreleyen koyu dikkati çekmektedir. Fon ve zeminde farklı renkler tercih edilerek birbirinden ayrılması sağlanmıştır. Tüm mekân motiflerle süslenmiştir. Portrede giysi kıvrımları kontürlerle verilmiştir. Başın gövdeye

oranlarına uyulmuş, perspektifin uygulandığı dikkati çekmektedir. Portrenin detaylandırıldığı ve ifadeye yer verildiği görülür. Kâğıt üzerine mürekkep, opak sulu boya ve altın varak kullanılan portrede renkler softur. Açık eflatun, yeşil, gülkurusu, turuncu, altın sarısı, beyaz tonları hâkim renklerdir. Portrenin imgesel ve stilize edildiği, şematik, formdan yoksun tamamen yüzeysel özellikler taşıdığı görülür.

İspanyol ressam Velázquez'in yaptığı Papa X.'in portresi tamamen yansıtmacı olarak betimlenmiş ve içten anlatımı ile dikkatlari üzerine çekmektedir. Perspektif kuralının uygulandığı portrede Papa son derece zeki, kurnaz ve göz kamaştıran ifadesiyle tahtında oturmaktadır. Direkt izleyiciyle buluşan gözleri onun aldatılamaz olduğunun göstergesidir. Portrede tek bir kişinin geniş halk kitleleri üzerindeki gücünü simgelerken aynı zamanda kaba ve aksi bir kişiliği olan Papa'nın bu özelliği de gözler önüne serilmektedir. Papa üzerine giydiği beyaz ketenlerin içinde, omuzunda satenden kırmızı pelerini ile onun konumunu vurgulayan başında, yakasında ve fondaki perdelerde kullanılan can alıcı kırmızı renk onun mevkiini açıkça gözler önüne sermektedir. Koyu renk zemin kullanılan papanın portresinde anatomi ve forma dikkat edilmiştir. Yüzde ve giysilerdeki detaylar dikkat çekicidir. Resimde kullanılan kırmızı ve tonları ile beyaz renk hâkim renklerdir. Perspektif ve fonda koyu renk kullanımı sayesinde derinlik etkisi yaratılmış, böylelikle Papa'nın portresi ön plana çıkarılarak gerçekçi ifadesi ile canlı gibi görünmüştür.



Resim 51. Levni. 18. yy. TSMK, Hazine, İstanbul.



Resim 52. Vanmour, “Çöğür Çalan Kadın Sazende”, 18.yy. Ulusal Güven, Sissinghurst Kalesi Biddenden Road, near Cranbrook, Kent TN17 2AB, İngiltere.

18’nci yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde Levnî (Abdülcelil Çelebi) nakkaş olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda karşılaştırma için seçilen soldaki eserde renk seçiminde ve doğayı betimleme biçiminde Batı etkisinde kalındığı görülmektedir. Dönemin padişahı III. Ahmet’tir ve gerçek bir sanatseverdir. Lale Devri olarak bilinen dönemde gerçek anlamda batılılaşma hareketleri başlamış ve minyatür sanatında önemli gelişmeler olmuştur (Yeğin, 2003:5). Levnî, İran ve Selçuklu resimlerine eğilim gösteren klasik devir ressamı gibi efsanevî ve hayalî sûretler yapmamış, tam anlamıyla gerçeği tasvir edip bunu üslûplaştıran bir nakkaş olmuştur. Levnî’yi

ilgilendiren konulara bakıldığında onun diğer minyatürcülerin aksine farklı bir tarza sahip olduğu görülmektedir. Levnî, kendinden önceki dönemin minyatür tarzlarına tamamen yabancı kalmamış fakat Avrupa resim tarzına da yaklaşarak bir sentez ortaya koymaya çalışmıştır. Çarpıcı parlak tonlar yerine rahatlatıcı ve doğacı bir renk zevkinin hâkim olması ve bunların âhenk içinde verilmesi, geniş ölçüde altın yaldız kullanımından vazgeçilmesi onun teknik özellikleri arasında sayılabilir. Portre zarif çizgilerle, narin hatlarla canlandırılmış ve inceliği ifade etmektedir. Bir tepenin yamacına oturmuş dinlenirken tasvir edilmiştir. Alışılmış minyatür perspektiflerinin aksine bir derinlik etkisine hâkim olduğu görülmektedir. Geri plandaki nesnelerin boyutları küçültülerek perspektif etkisi yaratılmıştır. İnce ayrıntılarıyla çizilmiş portreler bir yandan da dönemin toplumsal yaşamı hakkında bilgi edinilmesini sağlamaktadır (Yalçın, 2003:154,155).

1699'da Fransız elçisi Marquis de Ferriol'un maiyetinde İstanbul'a gelmiş olduğu bilinen Vanmour Osmanlı elçi kabul törenlerini ve Lale Devri İstanbul'unu bütün ayrıntılarıyla resmetmiştir. Örnek olarak, Vanmour'a ait resim 'Çöğür Çalan Kadın Sazende' adlı eseri seçilmiştir. İki eser karşılaştırıldığında Doğu ile Batılı sanatçı gözünün ve dolayısıyla görme biçimindeki farklılığın kompozisyon düzeni açısından bakıldığında açık biçimde yansıması görülebilir.

Vanmour'un saray odalarından birinde bağdaş kurmuş Çöğür Çalan Kadın Sazende portresi yer almaktadır. Görselde sedirde oturan, beş telli ve uzun saplı ve perdeli bir saz çalan bir kadın, yüzü dörtte üç oranında sola dönük pencereye doğru bakmaktadır. Detaylara dikkat edilen sazende portresinde pencereden görünen manzara, perspektifle ve renklerle derinlik algısı yakalanmıştır. Tablonun yakın renk armonisi ile yapıldığı anlaşılmaktadır. Vanmour anatomi ve form yapısına dikkat etmiş, yüzde ifadeyi realist bir şekilde yakalamıştır. Mekândaki üç boyutluluk etkisi ile portre daha gerçekçi etkiye sahip olmuştur. Natüralist yaklaşımı ile duyguyu bize daha etkili bir şekilde aktarmıştır.



Resim 53. Bonaparte, JL David'in Resmettiği Büyük Saint Bernard'ı Geçiyor 1801(Detay), Malmaison Kalesi, Rueil-Malmaison, Birleşik Krallık.



Resim 54. Levnî, bir süvari minyatürü, 18.yy., (TSMK, Hazine, Albüm, nr. 2143, vr. 13b), İstanbul. Karşılaştırmak için seçilen Levnî'ye ait eser bir süvari minyatürüdür. 18'nci yüzyılda toplumda sosyal yaşamda değişikliklerin başladığı, bu sosyal değişikliklerin resim sanatına da yansıdığı dönemdir. Klasik dönem özellikleri olarak ifade ettiğimiz birlik ilkesi 18'nci yüzyılda Batılılaşma ile kaybolmaya başlar. 16'ncı yüzyılın tek noktadan ve belli bir uzaklıktan tasvir etmeye yönelik yapmış oldukları kompozisyonlar 18'nci yüzyılda görülmez. Çünkü Levnî'nin olaylara yaklaşımı değişik açılardan ve yakın plandan tespit etmeye çalıştığı görülür (Ersoy, 1991:13). Levnî bir süvari minyatüründe

ince süslemecilikten uzaklaştığı görülmektedir. Kompozisyonu yakın plandan tasvir etmiş, fonu açık ve renk renk tercih etmiştir. Yer yeşil çimenler ve çiçek tasvir edilmiş arka planla, zemin renk farklılığıyla birbirinden ayrılmıştır. Süvari diğer minyatür tasvirlerinden farklı olarak ata yan binmiş olarak gösterilmiştir. Kullanmış olduğu kompozisyon düzeninde portre ön planda ve geri planda tasvir edilen başka unsurlar bulunmamaktadır. Napolyon portresinin aksine derinlik etkisi yoktur, çizgisel üslubunun yanında ışık gölge etkileri bulunsada düzlemsel ve şematik yaklaşım söz konusudur. Kompozisyonda yakın renk armonisi hâkimdir. Tüm yüzeyi süsleme anlayışı uygulanmayarak atının üzerindeki örtüde ve sadakta süsleme görülmektedir. Yüzde ifadeye önem verilmiş, anatomi uygulanmıştır.

David'in resmettiği 'Büyük Saint Bernard'ı Geçiyor' isimli tabloda anarşi dönemini sonlandıran ve yeni bir başlangıç yapan Napolyon, ordusunun başında Avusturyalılara karşı savaşa giderken resmedilmiştir. Genç, canlı ve yüzünde kararlı realist bir ifade vardır. Realist tarzda betimlenen portrede hem atının hem de kendi yüzünde detaylara dikkat edilmiş gölgelendirmeler, açık koyu tonlar ışık bloklarıyla ustaca verilmiştir. Derinlik etkisinin, anatomi ve form anlayışının olduğu portre, atın ve Napolyon'un tuvalden çıkacak kadar canlı ve gerçekçi görünmektedir. Üniformasının üzerindeki turuncu pelerin, fondaki gökyüzünün mavi rengi ile zıtlık oluşturacak şekilde kullanılarak vurgu güçlendirilmiştir. Çaprazların güçlü kullanımı portreye bir dinamizm etkisi vermiştir. Turuncu pelerinin en yüksek noktası gözü ileri doğru itmektedir.



Resim 55. Abdullah Buhari, Genç Kadın, (Detay), 18.yy. İ.Ü.K. T 9364, y.10b, İstanbul.



Resim 56. François Boucher, Saçında Çiçeklerle Genç Kadın, 18.yy, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, Yukarıda karşılaştırmak için seçilen eser Abdullah Buhari'nin 'Genç Kadın Portresi' ve François Boucher'in 'Saçında Çiçeklerle Genç Kadın' görselidir. Abdullah Buhari Geleneksel minyatür (tasvir) üslubundan Batı resmine geçiş döneminde yetişen son tasvir sanatçıları arasında en tanınmış olanıdır. 'Genç Kadın Portresi'nde, yüzün işlenişinde, Batı etkisiyle resme boyut kazandırmaya çalıştığı görülür. Renkli fon kullanmadan doğrudan krem renkteki kâğıt üzerine çalışmış olduğu Genç Kadın portresinde, renklerde tam bir uyumun sağlandığı görülmektedir. Ayrıca zarif hareketler içindeki bu figürleri, portrelerinde devrin giysileri, kemerleri ve süs takıları hakkında bilgi vermesi yönünden belgesel bir nitelik de taşımaktadır. Giyside menekşe rengini kullanarak portreyi çarpıcı kılmayı başarmıştır (Ersoy, 1991:13).

François Boucher'in 'Saçında Çiçeklerle Genç Kadın' portresi yer almaktadır. Portre zarif ve ince hatlarıyla uçuk renklerin kullanıldığı, nazikçe modellenmiş formlar, yoğun kumaş kıvrımları ile şiirsel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Realist ve natüralist etkiden uzaklaşarak imgesel bir yaklaşımla betimlenmiştir. Anatomiye dikkat edilmiş, portredeki ışık gölge anlayışı renk tonlarıyla verilmiştir. Ten ve kıyafetin rengi açık tutulmuş, açık mavi fon kullanılarak portre ön plana çıkarılmıştır. Sağ koluna dolanmış mavi kumaş ve fon ile bütünlük oluşturulmuştur. Dalgalı saçlar, kıyafetteki kıvrımlar uçuk renkler, porselen bir cilt Rokoko stiline güzel bir örneğidir.

Deney ve gözleme dayalı bilimin gelişmesi, bilimde ve teknolojideki yeni bulgular, psikolojideki yeni gelişmelerin de etkisi ile Batılı sanatçılarda geleneği ve objeyi yeniden sorgulamayı doğa ve objeler üzerinde gözlemler yapmayı gerektirmiştir. Tüm bu gelişmeler doğrultusunda yaptığıyla yetinmeyen Batılı sanatçı hep yeni arayışlara yönelmiştir. İşte sanatta bu kaygıların başladığı dönemde etrafında olup bitenle

ilgilenme ve tanıma gayretine girmişlerdir. 20'nci yüzyılın ilk yarısında batıda açılan Doğu ve İslam sanatları sergileri, geleneksel resim kurallarını yıkmış ve yeni arayış içinde olan Batılıya yeni bir boyut kazandırmış ve onlar için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Kendilerinin dışında başka bir dünyayı da tanımaları gerektiği konusunda harekete geçirmiştir. 20'nci yüzyıl başlarında Paris, Berlin gibi önemli merkezlerde açılan sergi ve müzelerde görüşe açık eserleri, büyük bir şaşkınlık ve heyecan içinde görme fırsatı bulmuşlardır. Ekonomik özgürlüğünü kazanan sanatçılar Afrika ve Asya ülkelerine giderek bizzat bu sanatçılarla yakından tanışma isteği duymuşlar ve kendilerine yeni esin kaynakları aramak için dünyanın dört bir yanına dağılmışlardır (Kılıç, 2010:49). Batı'da gelişen yeni hareketler ışığında sanatçıların dış dünyadaki gerçekliği bırakıp iç dünyalarına dönmeleri ile ilgili süreç portrelerde görünen değil sanatçının iç dünyasındaki bilinene yöneldiği gerçeğini ortaya koymaktadır. Bu anlamda Batılı sanatçı, fotoğrafın icadı ile başlayan süreçte kendi iç dünyasındaki yeni portre arayışlara yönelmiştir.

Doğulu sanatçının Batı sanatı etkisinde kalması modern dönemin en belirgin özelliklerinden birisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu süreçte özellikle Yakın Doğu coğrafyasına egemen olan Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yer alan sanatçılar en fazla etkilenen kesim olmuştur. Bu nedenle Osmanlı Dönemi sanatçılarının ve çalışmalarının Doğu sanatı içerisinde ele alınması ve irdelenmesi Doğu sanatını temsil açısından daha uygun görülmektedir. Osmanlı Dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında ortaya çıkan etkileşim modern sanatın batı anlayışında gelişmesine neden olmuştur. Ersoy'a göre 18'nci yüzyılda başlayan Batılılaşma isteğinin en önemli nedeni Batı'nın modernizminin yani Batı kültürünün bozulan devlet düzenini düzeltebileceği görüşünün hâkim olmasıdır. Sanat ve kültür hareketlerinin temelinde de devletin yıkılmaktan kurtarılma amacı vardır. Bu amaçla Batı'dan pek çok sanatçı ve uzman getirtilmiştir (Ersoy, 1991:15).

Bunun yanında sadece Osmanlı ve Anadolu topraklarından sanatçılar Batı ile etkileşim içine girmemişlerdir. İran, Pakistan, Çin, Kore ve Japonya gibi toplumlar da gelişen modern teknoloji ve iletişim sayesinde Batı ile belli bir etkileşim sürecine girmişlerdir. Bu süreçte aslında toplumlar ve özellikle de sanatçılar kendilerini daha fazla sorgulama imkânı bulmuşlardır. Her sanatçı kendi kimliği ve coğrafyası üzerinden “ben kimim” sorusunu sorduğunda aslında Batı ile Doğu'nun kendine bakış ve kendini betimleme

açısından nesneye çok farklı bir yaklaşım sergilemiş olduklarını da fark etmişlerdir. Bu süreç aslında sanat açısından Doğu ile Batı'nın tam olarak ayrışmasına da neden olmuştur. Bu ayrışma aslında hem özne hem de nesne estetiği açısından belirginleşmiştir. Bunun yanında teknik açıdan da belli ayrımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin Batı portre geleneğinin derinlik anlayışı Doğu'da yerini yüzeyselliğe bırakmıştır. Bunu Nurullah Berk'in yaptığı 'Ütü Yapan Kadın' adlı çalışmada açıkça görmek mümkündür. Aynı şekilde Degas'ın Ütü Yapan Kadın adlı çalışmasına bakıldığında yüzey yerinde resmin mekân içerisinde derinlik etkisi yaratılarak betimlendiği görülmektedir. Her iki resimde de teknik açıdan farklılıklar hemen göze çarpar. Berk'te çizgisellik Degas'da yerini forma bırakır. Bu da doğu batı farklılığını ortaya koyan başka bir ayrım olarak dikkat çeker.



Resim 57. Nurullah Berk, 'Ütü yapan kadın', 1950, MSGSÜ İRHM, İstanbul.



Resim 58. Edward Degas, 'Ütü yapan kadın', 1884, Musée d'Orsay, Paris.

Nurullah Berk, resim sanatı doğu ve batı ikilemi içinde debelenirken kendine özgü bir yol çizmiş, geleneksel tasvir sanatlarımızdan hareketle kendine has yorumlarıyla, Doğu ile Batı sentezine dayalı soyutlamalarıyla, Türk resim sanatının kimliğinin oluşmasına katkıda bulunan sanatçılar arasında yerini almıştır. Geleneksel sanatta olduğu gibi eser bir yüzey resmi olup, kompozisyon tüm yüzeye yayılmıştır. Biçim yüzeyleri konturlarla

birbirinden ayrılmış, portre ön planda yapılarak yüzeysellik etkisi yaratılmıştır. Portrede detaylardan arınmış, çizgilerle kaş, göz ve burun yapıldığı görülmektedir. Doğuya ait lale ve yıldız motiflerinin kullanıldığı görülür. Sarı, turuncu, kırmızı, mavi, yeşil ve siyah renklerin tonları ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Geleneksel resimle çağdaş resmin harmanlandığı güzel bir örnektir (MEB, 2012:37).



Resim 59. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 1954, 'Vagon Restoran', MSGSÜ İRHM.



Resim 60. Pablo Picasso 'Les femmes d'Alger, Version O' (Cezayirli Kadınlar, Versiyon O), (Detay), 1954-55, Özel Koleksiyon.

Benzer bir örnek ise Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nda ortaya çıkar. Eyüboğlu sanatın pek çok alanında ürün vermiş bir sanatçıdır. Öne çıkan ressam ve şair kimliğinin yanında, mozaik, seramik, gravür ve yazmacılık gibi alanlarda çalışmıştır. Eserlerinde Anadolu

halk kültürünün etkilerini taşıyan Eyüpoğlu bunlarla da sınırlı kalmamış dünyanın farklı yerlerindeki ilkel halklara sanatlara ve halk sanatı ürünlerine de ilgi göstermiştir. Pariste her bölgeden getirilmiş el işlerinin sergilendiği “Musée de L’Homme - İnsan Müzesi” Eyüpoğlu’na yepyeni ufuklar açmıştır. Böylece güzel olanın faydalı olabileceği düşüncesine eğilmiştir. “Güzel faydalı olabilir, faydalı olmak güzelin gücünü eksiltmez” (Eyüboğlu, 2005:23) düşüncesiyle sanatı kitlelere yayma ve kültürle mal etme amacını taşıyan işlere imza atmıştır (Negir&Korkmaz, 2019:858). İnsanlarla etkileşim halinde olmaktan korkmamış aksine onlardan çok şeyler almış ve bu etkileşimler sonunda aldıklarıyla geleneksel motifleri de kendine özgün üslubu ile birleştirmesini sağlamıştır. Yukarıdaki eser Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun ‘Köylü Kadın’ portresidir. Siyah zemin üzerine renklerin noktalaması ile doku oluşturularak düz bir yüzey elde edilmiştir. Noktalar sık kullanılarak çizgisel bir etki yaratılmıştır. Yerel motif ve temalarda "kübist" eğilimlerle, Anadolu köylüsünün işlediği geometrik nakışla resimdeki soyutlama arasında, bir bağ kurmaya çalıştığı dikkati çeker. Bu yüzden Bedri Rahmi'ye "Millici, Anadolu" denilmiştir. Köylü kadın ve onun yaşamından esinlenerek meydana getirdiği eserde soyutlamalar mevcuttur. Portre, kompozisyonun ana merkezine yerleştirilerek yoğunluk sağlanmış ve her iki kenarda da eşit boşluklar bırakıldığı görülmüştür. Tuvalin en alt bölümünde yatay şekilde yer alan kompozisyon dikey duran portreye zıtlık oluşturmuş ayrıca portrenin yalnızlık etkisinden kurtarılıp bir bütünlük oluşturulması sağlanmıştır. Anadolu’nun kırsalında bir kadının yöresel kıyafetleriyle içinde bulunduğu yaşamı anlatmaktadır. Evinde kadın, evlatlarına ana, tarlada ırgat olan Anadolu kadını, yaşamın tüm zorluklarına göğüs germekte, para kazanmak için gurbet ellere giden kocasını bekleyen vefalı kadın, tüm duygusallığıyla yansıtılmaktadır. Hikâyesi ve yöresel izler taşıyan bu resmin alt bölümünde figür ve tren şematik anlatım içinde birlikte resmedilmiştir. Portre yüzeysel olup derinlik ve perspektif yoktur. Doğu’nun şematik ve süslemeci yaklaşımı ile Batı’nın çağdaş kübik formunun birleştirildiği bir eserdir (Coşar, 2020:47). Buradan anlaşılacağı gibi Batıda eğitim almasına rağmen kendi kimliğini ve doğulu özelliğini bozmadan eser üretebilme becerisini ve duyarlılığını yakalayabilmiş nadir sanatçılardan birisi olmuştur. “Ben kimim?” sorusuna içinde bulunduğu kültürden yola çıkarak eserleriyle cevap vermiştir.



Resim 61. Nuri İyem, Portre, 1984, Evin Sanat Galerisi, İstanbul.



Resim 62. Henri Matisse, Bayan Matisse'nin Portresi (1905), National Gallery, Kopenhag, Danimarka.

Portre sanatının Doğulu sanatçılar arasında en önemli temsilcilerinden birisi olarak görülmesi gereken sanatçı ise Nuri İyem'dir. Tanpınar, Nuri İyem için "bir yaradılış mucizesi" betimlemesini yapmıştır. Nuri İyem'in portreleri o hüzünlü, neredeyse ağlamaklı ama umudunu kaybetmemenin simgesi olarak parlak ışıklar saçan kadın gözleri, aslında evrensel bir anlam taşımaktadır. Tansuğ'a göre İyem bir desen ustasıdır ve çizgi onun için en önemli unsurdur. Onda biçimsel yapı, çizgi demetiyle oluşmaktadır ve çizgiden üst biçim katlarına, renklere yükselen yapı her zaman çizgisel ilk tasarıma dönüşebilen bir düzenleme sürecini taşır. Yokluk ilk tasarımın kaynağını teşkil ederken, sayısız biçim deneyleri ile onun resimleri türlü biçimlerde dağılan bir madde bölünmesi gibidir. Bu sayısız bölünmeler karşısında onu yeniden bütünleyen yapıcı unsurlarla resim bütünlüğe ulaşır (Tansuğ, 1976, Akt., Günay, 2011:22).

Aşağıdaki şiiriyle Turgay Gönenç ne de güzel anlatmış Nuri İyem'in yüzlerini.

O bakışlar ki...

O kadınlar ki bir sevda bir ana yumuşaklığında yüzleri,

Ve pişirilmiş toprak kıvamında,

Çoğalıyor yinelenmeden her biri,

Bir ışık demeti bir ana yumuşaklığında,

Onlar ki resmimizin Halk gülleri.

Nuri İyem'e ait yukarıdaki eser kocaman gözler, uzun bir yüz ile detaydan arınmış, şematik biçimiyle dikkati çekmektedir. Kompozisyon düzenine bakacak olursak portre tuvalde geniş yer tutmaktadır. Çizgisel ve şematik bir yaklaşım söz konusudur. Yüzün gerçek oranlarına form ve hacime dikkat edilmemiş, perspektif kullanılmamıştır. Resimde yüzeysellik söz konusudur. Arka planda çok katlı bir ev görüntüsü yer verilerek mekân algısı oluşturulmuştur. Portrede yalınlık ve öznel bir soyutlama hâkimdir.

Batı'nın sanat anlayışına göre halkın rehberliğinde gelişen ve ideal olana ulaşmanın yolu taklittir (mimesis). Batı dünyasına göre nesneler tanrının bir suretidir ve aslına uygun yapılmalıdır. Bu nedenle kusursuz olması kaçınılmazdır görüşü ile form, perspektif, ışık-gölge ön plana çıkmış, portrede öznellik hâkim olmuştur. Oysa Doğu, Batı'nın bu anlayışından uzak ışığın yerini çizgi, formun yerini yüzeysellik ve süsleme almış tamamen duyularla algılanan bu âlemin ötesinde aşkın bir boyuta ulaşmıştır. Fakat dünyanın sürekli değişmesi ve gelişmesi ile sanatta farklı rotaların oluşumu sürerken kültürler arası etkileşim devam etmiştir. Birçok Batılı sanatçı modern resim sanatına plastik bir zenginlik katmak ve yeni çıkış noktaları bulmak istemişler ve Doğu'nun yerel ve geleneksel kültürünü inceleyip bundan yararlanmışlardır. Picasso, Kandinsky, Klee, Matisse, Gauguin gibi pek çok sanatçı Doğu'nun egzotizmini ve oryantalist atmosferini bir esin kaynağı olarak kullanmış, Doğu'nun farklı biçimsel anlatımlarını eserlerine yansıtmışlardır. Bu yararlanma biçimi, doğrudan bir alıntı şeklinde olmayıp, özde saklı olan düşüncenin yeniden yorumlanması ve biçim alması şeklinde olmuştur (Bal, 2009:74). Modern dönemle başlayan gelişmeler Batılı sanatçıları doğuya yönlendirirken, aynı zamanda Doğu'nun da Batı'ya açılmasına olanak sağlamıştır. Fakat Doğu, Batı'nın sanatından etkilense de bazı Doğulu sanatçılar batının modern sanatı ile geleneksel sanatı kendi sanat anlayışıyla sentezlemeyi bilmiş, eserlerinde gelenekçi yaklaşımdan, yüzeysellikten, çizgiden, süslemeden

vazgeçmemiştir. Modern dönemde bu anlayışla eserler veren Doğulu pek çok sanatçı yer almaktadır. Bu konu dâhilinde tüm sanatçıları ve eserlerini değerlendirmemiz tezin kapsamını çok genişleteceğinden yukarıda ülkemiz sanatçılarından gelenekle Batı sanatını başarılı bir şekilde sentezlemeyi başarmış üç önemli sanatçı seçilmiş ve eserleri kompozisyon açısından değerlendirilmiştir.



3.TÜRK RESİM SANATINDA PORTRE

3.1.Tarihsel Süreçte Türk Sanatında Portre

3.1.1. Erken Dönem Türk Sanatında Portre

Tarihsel süreçte Türk kültürüne ilk olarak Orta ve İç Asya’da rastlanılmaktadır. Bahsi geçen geniş bir coğrafyada meydana gelen yazılı kültür ve sanat yapıtları bozkır kültürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Erken Dönem Türk Sanatında portre, resim sanatından ziyade heykel sanatında karşımıza çıkmaktadır. Türklere ait gelişmiş bir resim biçimine, 500-600’lü yıllarda rastlanılmaktadır. Bunun sonucunda bazı portreler o kadar maneviyat kazanmışlardır ki dini bir imgelerle karıştırılabilir duruma gelmiştir. Elbette, bu ayrımın bir başka yönü ise bazı portrelerde her iki yaklaşımın bir arada bulunduğu örneklerdir. Dönemin güçlü iki inancı olan Manihaizm ve Budizm, karşılıklı etkileşimden ortaya çıkan yeni bir birleşimdir. Gündelik hayat, hayvanlar, gerçeküstü varlıklar, din adamları ve prensler resimlerin konusu olur. Uygur Türklerinin tapınak ve saraylarında gördüğümüz, prens ve hükümdar portrelerinin yapıldığı dönemi, portrenin sanatımızdaki ilk oluşum evresi olarak niteleyebiliriz (Tansuğ, 2008: 16-18).

3.1.2.Tasvir Yasağı Döneminde Portre

Osmanlı Devletinde resim sanatında genellikle minyatür sanatının öne çıktığı görülmektedir. İslam geleneğinde resmin yasak kılınması, her ne kadar direkt olarak ressamıya yönelmediği biçiminde yorumlanıyor olsa da eski döneminden başlayarak, nerede ise 3 asır resimden ve resim yapma faaliyetlerinden uzak durulduğu görülmektedir. Bilhassa insan figürü ve suret yapmak, ilk olarak tasvir yasağına karşı çıkmak ardından da merkezi idareye açık açık karşı gelmek anlamına gelmektedir.

Devletin merkezinden uzaktaki coğrafi bölgelerde, insan figürü içeren resimler bulmak olanaksızdır. Merkez eksenli yasaklama odaklı baskıcı anlayışa, hoşgörülü karşı çıkışlar, direktmeler gayrimüslimlerde olmuştur. İstanbul dışında; doğrudan resim olarak değil de dönemin yazı dilinin harfleri kompoze edilerek Hz. Ali sureti, kayık figürleri, aslan, kuş vb. hayvan figürleri hat sanatı içinde bir anlatıma dönüşür. Anadolu’da mezar taşlarındaki süslemeler olsun, Osmanlı İmparatorluğunun değişik bölgelerinde olsun, resim yasağının baskısı sanatçıyı bir süsleme istif ve düzenleme anlayışına doğru

itmiştir. Bu bastırılmışlık, resmeden kişiyi soyut anlayışa yönlendirmektedir. Örneğin bitki ve ağaçla tasvir edilirken insan ve onun felsefesine uygun biçim ve formlarda çizilmiştir (Mülayim, 1994: 174-176).

3.1.3. Osmanlı Döneminde Portre Sanatı

İslam dininde, resim sanatı ve portre geleneği, dinsel yasaklar nedeniyle sınırlı kalmış ve betimleyici resimlere daha az rastlanmıştır. Bunun yerine, elyazması kitaplarda kullanılan minyatürler gibi süslemecilik ön plana çıkmıştır. Padişah portreleri ve resim sanatının batılı anlamda gelişimi ise II. Mehmet (Fatih) döneminde başlamış ve Osmanlı İmparatorluğu'nun sonuna kadar devam etmiştir.

İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmet'in Batı etkisiyle modernleşme çabaları, İslam dünyasını Rönesans'a yaklaştırmış gibi görünse de bu çabalar, tutucu güçlerin tepkisiyle karşılaşmıştır. Bu dönemde, Osmanlılar Batı ile Doğu arasında bir ayırım yapmaya çalışmış ancak çağın duvarını aşamamışlardır.

Fatih Sultan Mehmet'in sanata olan ilgisi ve verdiği önemle başlayan dönem, yerli ve yabancı sanatçıların padişah portreleriyle birlikte batılı anlamda resim sanatına geçiş yaptıkları dönem olmuştur. Bu dönemde padişahların hayal edilen görünümlerini betimleyen portreler önem kazanmıştır.

Sultanların portreleri iki farklı şekilde incelenebilir;

- Türk İran kökenli nakkaşlar tarafından kâğıt üzerine yapılan el yazması minyatür portreleri.
- Rönesans etkisindeki Avrupalı ressamalara ait, tuval üzerine resmedilen yağlı boya portrelerdir.

Osmanlı İmparatorluğunda portre sanatı padişah portreleri ile başlamıştır. Bahsi geçen padişah portreciliğine ilk olarak Fatih döneminde rastlanılmaktadır. Bu portrenin, Sofi olarak da adlandırılan İkinci Bayezid, resim sanatına karşı olmasından ötürü Avrupalı iş adamlarına satılıp ya da farklı yollarla İtalya'ya götürüldüğü bilinmektedir. İkinci Bayezid'in ardından Kanuni döneminde ivme kazanan portre sanatı zamanın ünlü ismi Nigari veya Denizci Piri Haydar- Reis, Padişah portresinde gücü ve kudreti temsilen yeni bir dönemin başlamasına vesile olmuştur. Bahsi geçen dönemde Nakkaş başı Ağa Mihenk, Şahkulu, Müzehhib Karamemi ve Matrakçı Nasuh gibi birçok sanatçı saraya

ilişkin şaheserler verirler. III. Murad döneminde minyatür resmine, padişah portreciliğine ve tarihi yazmalardaki resimlemelere yönelik sarayın desteğine, Üçüncü Mehmet döneminde de devam edildiği görülmektedir.

3.2. Türk Resim Sanatında Batılılaşma Hareketleri

Türk resim sanatına başlamadan önce 1923-1950 yılları arasında gelişen unsurlardan bahsetmemiz gerekirse, resim sanatımıza Cumhuriyet öncesi farklı yeniliklerin, olguların katıldığı görülmektedir. Bu yenilikler, etkileşimler vasıtasıyla 19. yüzyılda Osmanlı'nın Batılılaşmasına; kültürel, askeri, siyasal ve toplumsal unsurların faaliyete geçmesine, düşünceler ve önemli değerlerin gelişmesine katkıda bulunmaktadır. Sonuç olarak, bu gibi ilerlemeler Osmanlı Devleti'nin hayat tarzının oluşmasında rol üstlenmektedir. Osmanlı'nın tarzının gelişmesine bağlı olarak, saray yaşantısı çevresinde Batı kültürünü ve fikirlerini yansıtmaya başlamaktadır. Resim sanatının, Osmanlı çevresinin dışına çıkmadığı gibi sadece bireysel gayretlerle sınırlı kaldığı görülmektedir. Bunun en çarpıcı nedeni ise; dinin toplum üzerinde bırakmış olduğu güçlü tesir olarak görülmektedir. Abdülmecid döneminde çalışkan olan öğrencilerin Avrupa'ya gönderildiği, daha öncesinde II. Mahmut döneminde başladığı ve o zamana kadar devam ettiği bilinmektedir. İlk ismi 'Mühendishane-i Berri-i Hümayun' olarak bilinen daha sonrasında ise 'Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi' olarak devam eden okul, Türk resminin Batı dönemini yansıttığı kademeyi oluşturmaktadır. Bu mektepler, resim derslerini ele almakta ve perspektif gibi dersleri işlemektedir.



Resim 63. Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928).

Genç nesiller bu eğitimler doğrultusunda kendilerini, gelecekte Türk Resim Tarihi içerisinde değerli birer sanatçı olarak yetiştirmektedir. Türk resminde geleneğin etkisinin yavaş yavaş sonlandığını ve capcanlı bir sanatın oluşumunda batı kültürünün etkisinin var olmaya başladığı görülmektedir. Örneklendirecek olursak, yabancı sanatçıların yurdumuza davet edilmesi ve yurtdışından resimler satın alınarak saray koleksiyonu oluşturulması bunun yansımasıdır. Yurtdışına eğitim almaları için birçok genç sanatçı gönderilmiş ve yurda döndüklerinde ise öğrenmiş olduklarını mekteplerde eğitim vererek öğrencilerine ve halka aktarmışlardır. Yurdumuzun gençlerinin gelişmesi için Avrupa'ya gönderilmeleri sanatımız açısından önem arz etmektedir. Türk resim sanatımız böylelikle kaliteli, özgün sanatçılar kazanmıştır (Bulut ve Düzce, 2019:25-26).

İlk ressam askerlerin ortaya çıkması, yeni hayat bulmuş askeri okulların oluşumu ve bu okullarda görülen resim derslerinin gerçekleştirilmesiyle kazanılmaktadır. 19. yüzyılın ilerleyen döneminde açılmış olan Galatasaray Lisesi ve Darüşşafaka Lisesi gibi eğitim kurumlarının da resim sanatına olan katkıları göz ardı edilmemekle birlikte hem sanata hem de sanatçıya kazançları büyük olmaktadır. Osman Hamdi Bey tarafından 1883 yılında açılan, bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak hala eğitime devam eden Sanayi-i Nefise Mektebi ile kurumsallaşmış olmaktadır. Osmanlı batılılaşması birdenbire gelen bir özelliğe sahip olduğundan dolayı bu dönemdeki resim alanında yapılan çalışmalar saray çevresinde gerçekleşmektedir. Cumhuriyet'in ilanının gerçekleşmesi ile Batılı anlamda resim sanatının yaygınlaştırılması için uzun süreçli ve yoğun bir çaba sarf edilmektedir. Anadolu'da birçok yerlerde eğitim veren halkevlerinde resim eğitimi verilmekte ve ressamların Anadolu'yu gezip görmelerine sanat alanında hem kendilerini hem de batılı anlamda resim sanatının kök salmalarına olanak sağlanmaktadır. Olgun bir sanat eğitimi için yurtdışına gönderilen genç sanatçılar, yurda döndükten sonra resim öğretmeni olarak görevlendirilmektedirler. Yozgatlı ortaokul öğrencilerinin, 1943 yılında Londra'da sergi açtığı, o zamanlar sanat piyasası olmadığı için sanat alanında tek arkada duranın devlet olduğu görülmektedir. Devlet, sanatı ve sanatçılara destek vermek için sergi düzenlemekte ve bu sergilerden sanat eseri satın alıp sanatçılara büyük katkı sağlamaktadır. İlk resim, heykel müzesinin 1937 yılında Atatürk'ün emri ile açılışı gerçekleştirilmiştir. Sanatçılar birçok sergilerini

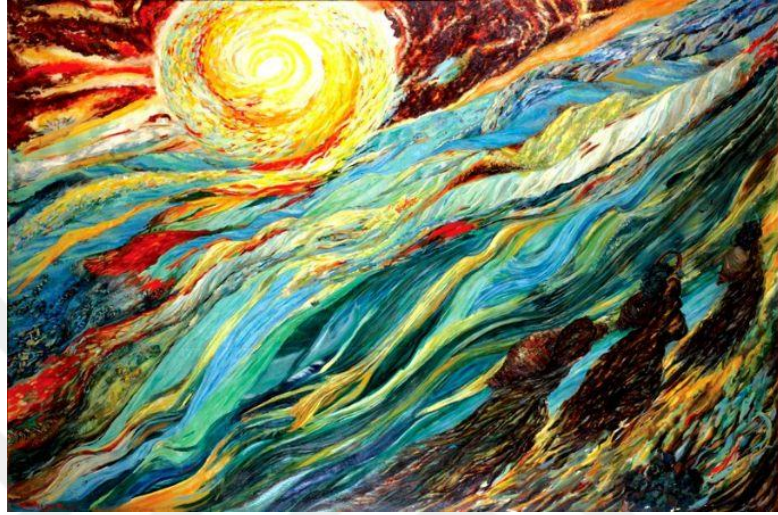
kendi imkân ve çabalarıyla düzenledikleri görülmektedir. Düzenledikleri sergiler profesyonel mekânlarda ya da galerilerde değil daha çok mağazalarda gerçekleşmiştir. İlk galerinin seramik sanatçısı olan İsmail Hakkı Oygur tarafından 1945 yılında açıldığı görülmektedir (Türk Resim Sanatı, 2012:6-7).



Resim 64. İsmail Hakkı Oygur (1907-1975) “Abstract Seramik Tabak”.

Türkiye’de resim tarihi, genellikle sanatçı grupları üzerinden şekillenmektedir. Asker ressamı daha çok Osmanlı resmine damgasını vurmakta ve emin adımlarla ‘1914 Kuşağı’ ile sivilleşmeye başladığı görülmektedir. ‘1914 Kuşağı’ndan ayrı; ‘Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’, ‘D grubu’, ‘Yeniler ve 10’lar grubu gibi sanatçıların birleştiği 1950 öncesi, Türk resim sanatının gelişmesine ve yayılmasına öncülük etmiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’da soyut resim olarak ortaya çıkan moda, Türkiye’deki resim sanatını ve sanatçılarını da etkilemektedir. Türkiye’deki sanatçılar Paris’e giderek sanat hayatlarını orada sürdürdükü ve bu yüzden soyut resme ilginin son derece arttığı görülmektedir. Paris’tekilerin içinde en önemli bulunan ismin annesi, Fahrelnisa Zeid ve teyzesi Aliye Berger’den de kuvvetli olan, mozaik ve vitray sanatından da etkilendiği, samimi ve natürel yapıtlar ortaya koyduğu ve Nejad Melih Devrim olduğuna birçok kere vurgu yapılmaktadır. İstanbul’daki soyut ve soyutlamacı algıya ulaşan ressamın çalışmaları estetik görünümünün yanı sıra

kırılma noktası oluşturması bakımından da önem taşıtmaktadır. Örneğin, 1954'te yabancı bir jüriye teslim edilen 'İstihsal' (retim) sergisinde birinci olan Aliye Berger'in kimi kişilere göre bir kırılma noktası ve tartışma yaratması açısından önemi vurgulanmaktadır.



Resim 65. Aliye Berger, Güneşin Doğuşu, 1954.

1950-1975 yılları arasında, daha çok kişiye dönük veya içsel arayışlar artmaya başlamaktadır. Soyut resme olan ilgi ve çaba yoğunlaşmaktadır. 1950 sonrası Türkiye, ilerleme kaydederken diğer yandan bozulan taraflarıyla geriye giderek resme olumsuz bir şekilde bakılmakta ve kişilerde davranışlarıyla ilgili etik bozulmalara sebep olmaktadır. Günümüze kadar bu durumun geldiği görülmektedir (Eroğlu, 2019:104-105).

İstanbul ve Ankara'da gerçekleşmeye başlayan soyut resmin 60'lı yıllarda gelişme kaydettiği dikkat eker. İstanbul'da Nuri İyem, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Ferruh Başağa, Adnan oker, vb. Ankara'da Cemal Bingl, Ltf Günay, Abidin Elderoğlu (bir sanat eğitimcisi, ayrıca bir sanat bilimi insanına göz kırpan yapı), vb. isimler başı eker gözükmektedir (Eroğlu, 2019:104).

Türkiye'deki resimde, yöresel ve evrensel tartışmada bu dönem dikkat çekmektedir. Söz konusu olan bu tartışma 'D Grubu'nun evrenselci kuruluşuyla, özellikle 'Yeniler ve 10'lar Grubu'nun kışkırttığı yerel ve ulusalcı benzerlerin bir savaşını ortaya

koymaktadır. Soyuta eğilim gösteren ressamalar da bir yandan dikkat çekmektedir. Ulusallık ve yerellik, Ziya Gökalp tarafından daha önceleri kurgulanmıştır. Gökalp, Batı romantizminden etkilenmiş biri olarak önerdiği her şeyde romantik davranma ihtimali yüksek birisi olmaktadır. Ulusal ve yerellik birlikteliği Türkiye'deki modern çağdaş resmin en etkin özelliklerinden biri olarak görülmektedir. Anlatmaya çalıştığımız birlikteliğin temsilcilerinden biri de Turgut Zaim olmaktadır. 1950-75 yıllarında Zaim, ulusalcı ve minyatür resmimizin en katı halinden etkiler aldığı açık şekilde belli olan resimler ortaya koymaktadır.



Resim 66. Turgut Zaim, Hamur Açan Kadın.

Ancak bu tarz folklorik çalışmalar minyatürlerin estetik derinliğine bile yaklaşmadığı görülmektedir. Sanatçının çalışmaları, naif resim çizgisinde görülürse belki haz duyulabilir. Diğer yandan Türkiye'de naif resme destek verdiğini söylemek olası olmaktadır. Türkiye'de naif resme olumlu bakmak, uluslararası gibi bir etkinlik başarısına ulaşamamaktadır.

Yani Türkiye'de naif resim, çoğunlukla sanat eğitimi almış sanatçılar tarafından yapılmaktadır. Türkiye'de resim sanatının başlangıcı 19'uncu yüzyıl Osmanlı Batılılaşmasına dayanıyor. Daha erken dönemde, 18'inci yüzyılda, 28 Çelebi Mehmet'in Paris'e elçi olarak gittiği Fransa'dan döndükten sonra, özellikle saray mimarisi bağlamında perspektifli ve gerçek mekâna işaret eden Batılı anlamda resim

sanatı örneklerine rastlamak mümkün. Batılı anlamda Osmanlı resminin kökeni eğitim alanındaki reformlara dayanır (Türk Resim Sanatı, 2012:6).

Sezer Tansuğ tarafından, 1960'lı yıllarda Yüksel Arslan'ın sürrealist olarak gösterildiğine tanık olunmakla birlikte Arslan, 60'lı yıllarda ismini duyurmaktadır. Bu son yıllarda da sanatçının resimlerine yeniden önem verildiği görülmüştür. Sanatçının resimlerinde, illüstrasyon algısıyla çıkış yapan ve kendi içinde yaşanan bir psikolojik gerçeklikten yola çıkılmaktadır. Bu tarz sanat, resim olarak görülmekten ziyade resimleme olarak yorumlanmaktadır. Sanatçının kendine tarz geliştirdiği figüratif bir boyut var olmaktadır.



Resim 67. Yüksel Arslan, Arture 156, Kapital VI (Sınıflar).

Ancak sanatçının resim sanatı kapsamında eserler verdiğine dair kuşku oluşmaktadır. Arslan'ın figürleri, uzam ve bilinen malzemelerden oluşmaktadır. Eserleri, semiyotik ve didaktik boyutlar yansıtmalarına rağmen konusal yönden öteye geçememektedir. Resimde konu ve biçimin birbirleriyle ayrılmaz bir bütün olduğu bilinmekle birlikte, resimleri zıtlık ve paradoksal yapısından ötürü kimi izleyenler tarafından ilgi çekici olmaktadır (Eroğlu, 2019:102).

Yerel konuların başında Bedri Rahmi Eyüpoğlu gelmektedir. Resmin yanına edebiyatı ve özellikle şiiri de koyarak hareket eden sanatçı, farklı malzemeler, farklı resimler üretmenin yollarını aramaktadır. Duvar resimlerine de ilgisi olan sanatçı, Batılılaşma sonrası Türk resim sanatını, dekoratifliğe sürükleyenlerden biri olmaktadır. Ancak öğrenci ilişkileri yeteneği sayesinde başarılı bir eğitimci olduğu vurgulanmaktadır. Bu

durum ülkemizin Batılılaşma sonrası resim sanatçısını değil, ressam ürettiğini göstermektedir.



Resim 68. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) Portre.

Resim sanatının kökleri Batılı anlamda, Osmanlı Batılılaşmasına dayanmaktadır. Bilhassa askeri alandaki eğitim reformu, resim sanatının yaygınlaşmasında önemli bir unsur olmaktadır. 1793 yılında öğretime açılan ‘Mühendishane-i Berri Hümayun’da Batılı anlamda perspektif kurallarıyla teknik resim derslerinin müfredatta yer alması, keza 1831 yılında faaliyete geçen Harbiye (Kara Harp Okulu) ve Bahriye’de (Deniz Harp Okulu) resim derslerine önem verilmesi ile ilk ressamlar bu okullarda yetişmiştir. İlk bilinen ressamlardan örneğin, Kolağası Hüsnü Yusuf Bey, ‘Mühendishane-i Berri Hümayun’ mezunu olmaktadır.

Askeri okullardan başka 1869 yılında açılan Galatasaray Mektebi Sultani ve 1873 yılında eğitime başlayan Darüşşafaka Lisesi’nin ders programlarında da resim dersleri yer almaktadır. Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane’de okurken resim öğretmen yardımcılığı yapan Şeker Ahmet Ali Paşa’nın (1841 İstanbul-1907 İstanbul) daha sonra Mekteb-i Hayriye’ye girdiği ve mezun olduktan sonra Sultan Abdülaziz tarafından 1864 yılında Fransa’ya yollandığı görülmektedir. Paris’e gönderilen öğrenciler için 1851 yılında bu kentte Mektebi-i Osmani isimli bir okul açıldığı görülmektedir. Şeker Ali Paşa’da bu okulda devamlılığını korumaktadır. Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nda Gustave Boulanger ve Jean Leon Gerome’un öğrencisi olan Şeker Ahmet Paşa’nın, Paris’te dönem içinde saygınlık kazandığı için 1869 ve 1870 Sergileri’ne kabul edildiği görülmektedir. 1870’de dönemin saygınlık ödülünü kazanarak Roma’ya gittiği ve bu üç

kentte kalarak Rönesans sanatı üzerine incelemelerde bulunduğu görülmüştür. Aynı yıl İstanbul'a dönen sanatçı, resim öğretmenliğine başlamıştır. 1873-1875 yılları arasında İstanbul'da sergiler düzenlemektedir. Sadrazam ve Maarif Nazırı'nın himayesinde Sultanahmet'teki bir okulda açılan sergi, 27 Nisan 1873 tarihinde İstanbul'da gerçekleşen ilk resim sergisi sayılmaktadır. Açılan sergide Şeker Ahmet Paşa, öğrencileri ve yabancı sanatçılar bulunmaktadır. Diğer ikinci sergi ise 1 Temmuz 1875 tarihinde Darülfünun binasında açılmış ve Ahmet Paşa'nın yanı sıra Osman Hamdi Bey, Halil Paşa gibi ressamların ve yabancı sanatçıların eserlerini sergi de halka sundukları görülmektedir. Sezer Tansuğ'a göre bu iki sergi, bir ilk olmanın özelliğini taşımasından ziyade, aydınlar çevresinde sanat eğitimi başlatacak bir kurumun açılma zorunluluğunu gündeme oturtması açısından büyük önem taşımaktadır (Türk Resim Sanatı, 2012:11-12).



Resim 69. Osman Hamdi Bey, "Monşer Orhan Bey'in Portresi."

Gerçekleşen bu iki serginin ardından, 1880-1881 yılları arasında ABC Kulübü olarak isimlendirilen Osmanlı'daki azınlıkların hazırladığı iki serginin açıldığı görülür. Türkiye resim sanatı tarihi açısından önemli sayılan 1901-1904 yılları arasında, İstanbul'da hayatlarını sürdüren yabancıların ve aydınların düzenlediği 'İstanbul Resim Salonları' sergileri düzenlenmektedir. Diğer yandan ikinci İstanbul Salonu sergisine 1902 yılında 325, üçüncü İstanbul Salonu sergisine 1903 yılında 283 yapıtın katıldığı göz önünde bulundurulursa, dönem içinde hareketlenmeye başlayan bir sanat ortamından bahsedilmektedir. 'Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunda yardımı olan

Şeker Ahmet Paşa, sarayın protokol işlerini yapmak üzere görevlendirilmiştir. Kendini sevdiren karakteri sebebiyle, sanatçıya ‘Şeker’ lakabı takıldığı bilinir. Paris’te aldığı eğitimle figürden çok manzara ve natürmort üzerine de çalışmalar yürütmektedir. Sarayda ilk Batılı koleksiyonunun oluşması için girişimlerde bulunması yönünden Türkiye’de sanat tarihi açısından önemli bir sanatçı niteliği taşımaktadır. Şeker Ahmet Paşa’nın en dikkat çeken eserlerinden birisi olarak kabul edilen ‘Ağaçlar Arasında Karaca’ adlı eseridir.



Resim 70. Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), Ormanda Karaca.

Osmanlı resminin önemli örnekleri, ‘Talim Yapan Erler’, ‘Erenköy’den Görünüm’, ‘Koru’, ‘Orman’ gibi resimlerini çoğunlukla Mercan’da bulunan atölyesinde yapmaktadır. Osman Hamdi Bey (1842-1910 İstanbul), Sadrazam İbrahim Edhem Paşa’nın oğlu olmaktadır. Hukuk öğrenimi görmek için 1860 yılında Paris’e yollanmış ve ayrıca Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu’na devam etmiştir. 12 yıl boyunca Paris’te kalan sanatçı, Boulanger, Gerome gibi ünlü sanatçılardan eğitim almıştır. 1869 yılında İstanbul’a dönen sanatçı, resmi bir görev için Bağdat’a atanmıştır. Meclis-i Mebusan’a seçilmiş olan Osman Hamdi Bey’in, eski eserlerin yurt dışına kaçırılmasını önlemeye yönelik ilk kanunu hazırladığı ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin kurulmasında önemli roller üstlendiği bilinmektedir. Bugünkü ismiyle Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan ve 1883 yılından itibaren eğitimini sürdüren o zamanki ismiyle ‘Sanayi-i Nefise Mektebi’ni kuran Osman Hamdi Bey, ölünceye kadar bu mektebin

müdürlüğünü yapmıştır. İstanbul Arkeoloji Müzesi içindeki Eski Şark Eserleri Müzesi'nin bulunduğu binada 20 erkek öğrenci ile açılan mektep, Cumhuriyet'in kurulmasının ardından 'akademi' adını almıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde 1983 yılından itibaren eğitimi sürdürmektedir.

3.3. Türk Resim Sanatında Portre Sanatçıları ve Eserleri

3.3.1. Abdülmecid Efendi (1868-1944)

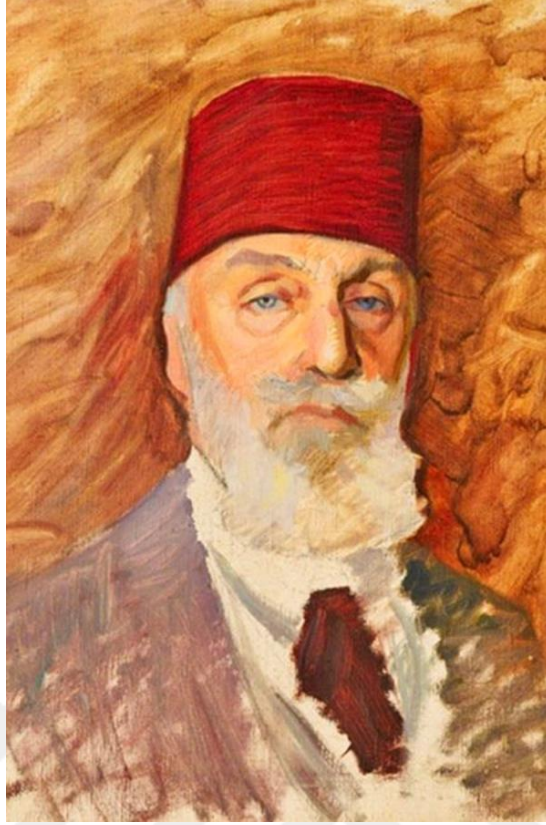
Şehzade Abdülmecid Efendi, Sultan Abdülaziz'in oğlu olup, 4 yıl boyunca veliahtlık yapmış ve ardından 15 ay süresince halifelik görevini üstlenmiştir. Ancak son dönemlerinde sürgünde yaşamış ve 1944 yılında hayatını kaybetmiştir (Gören, 2004: 35).

Abdülaziz'in, portrelerinde Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, III. Selim ve babası Sultan Abdülaziz gibi figürlere yer vermesi oldukça doğaldır. Aynı şekilde, müzisyen kimliğini vurgulamak için Beethoven, Chopin, Wagner ve Mozart'ın portrelerini yapmıştır. Abdülmecid Efendi, sanatın her alanında yer alan kişilerin portrelerini yapmıştır ve bu sayede geniş bir yelpazede çalışmalar yapmıştır. Ayrıca, edebiyata olan ilgisini Recaizade Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hamid Tarhan'ın portrelerinden anlayabiliriz. Bunun yanı sıra, oğlu Ömer Faruk Efendi, kızı Dürrüşehvar Sultan ve yakın dostlarının portrelerini de yapmıştır.



Resim 71. Ömer Faruk portresi.

Abdülmecid, kendi oğlu Ömer Faruk'u boydan portreyle resmetmiştir. Portre, Avrupa tarzı kıyafetler içinde dış mekanda çizilmiştir. Eserde sağlam bir desen hakimiyeti göze çarpmaktadır. Soğuk ve sıcak renklerin dengeli bir şekilde kullanılması, eserde bir bütünlük oluşturmaktadır.



Resim 72. Abdülmecid Efendi portresi, 60x50 cm. TÜYB.

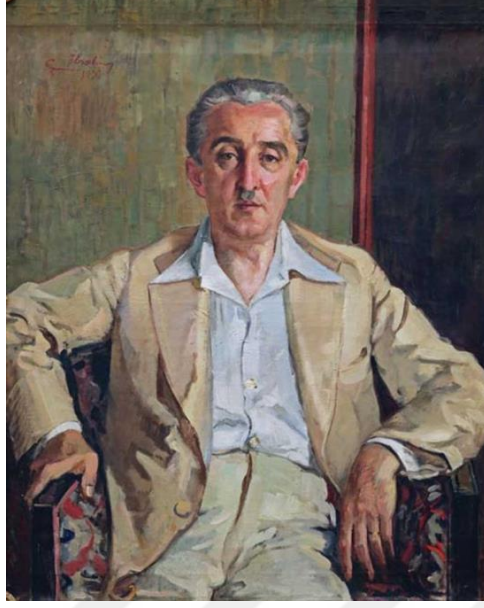
Yukarıda gösterilen portre, Abdülmecid'in kendisini fotoğraftan esinlenerek dörtte     profilden tasvir ettiği bir portredir. Portrede, ışık-gölge ilişkisi ve renk kullanımındaki detaylar, sanatçının portredeki yeteneğini vurgulamaktadır. Sanatçı duygusal ve gerçekçi portreler çizmektedir ve renk anlayışı üst düzeydedir. Kendi portrelerini de yapmış olan sanatçının dört farklı portresi bulunmaktadır. Bu portrelerin hepsinde, Avrupai tarzda giyinmiş, kumral saçları, mavi gözleri ve sa   ve sakal şekilleriyle bir Avrupalı gibi tasvir edildiği görülmektedir.



Resim 73. Abdülmecit Efendi portresi.



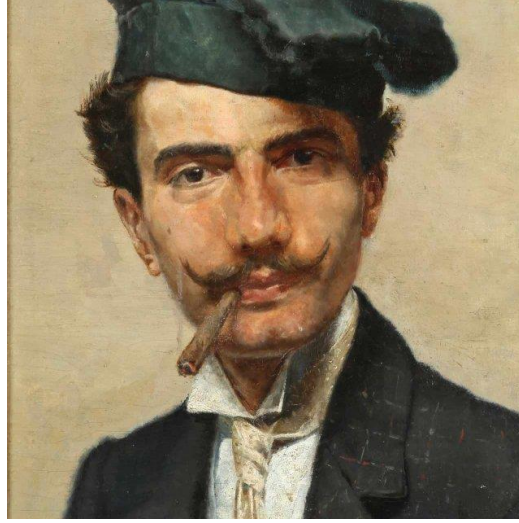
Resim 74. Hanzade Sultan.



Resim 75. İbrahim Çallı portresi, TÜYB; 105x81 cm, 1939.



Resim 76. Feyhaman Duran portresi.



Resim 77. Hüseyin Avni Lifij portresi.

İzlenimcilik akımının etkisiyle 1914 Kuşağı, Şişli atölyesinde bir araya gelerek Kurtuluş Savaşı temalı kompozisyonlar, portreler ve natürmort eserleri üretmiştir. Bu kuşağın önde gelen sanatçıları İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Avni Lifij, izlenimcilik etkisinden etkilenmekle birlikte kendi sanat anlayışlarını da uygulamışlardır. Özellikle portre eserleriyle dikkat çeken bu sanatçılar, kendi portrelerinin yanı sıra toplumun seçkin kişilerinin portrelerini de yapmışlardır. Portrelerinde, resmettikleri kişilerin iç dünyalarını, yaşam alanlarını ve karakter özelliklerini ön plana çıkarmaya çalışmışlardır. Bu çalışmalarını genellikle kapalı alanlarda gerçekleştirmişlerdir. Çallı kuşağı sanatçıları, İstanbul manzaralarını, iç mekanları ve günlük yaşamı konu alan eserlerle Türk resim sanatına yenilikler getirmişlerdir. Ancak İstanbul dışına pek çıkmamışlardır. Ayrıca, bu dönemde nü figür çalışmaları da ilk kez yapılmıştır (Giray, 1997: 119-120).

3.3.2. İbrahim Çallı (1881-1960)

İbrahim Çallı, Egenin önemli yeri olan İzmir'in Çal kasabasında 1882 yılında dünyaya gelmiştir. O dönemlerde maddi ve manevi açıdan okumak sıkıntılı olduğu için İbrahim Çallı'ya yardım eden Şeker Ahmet Paşa sayesinde Çallı, Sanayi-i Nefise Mektebine başlamıştır. Nazmi Ziya gibi İbrahim Çallı da okuldan mezun olduktan sonra batılılaşma hareketi olarak görülen Avrupa'ya resim eğitimi almak için gönderilmiştir. Birçok önemli sanatçıların atölyelerinde resim eğitimini aldığı görülmekle birlikte daha sonra I. Dünya Savaşının başlaması nedeniyle yurduna dönmüştür. Sanatçı bir kişiliği olan Çallı, her zaman iyi bir eğitimci ve iyi bir insan olmuştur. Avrupa'dan döndükten

sonra mezun olduğu okulda öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Günümüze kadar adından söz ettirmeyi başaran birçok sanatçı zamanında Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Elif Naci, Mahmut Cuda, Refik Ekipman, Muhittin Sebati ve Saim Özeren gibi sanatçılar Çallı'nın öğrencisidir. Çallı, Paris'te aldığı eğitimle kendi üslup tarzını keşfetmiştir. Daha çok klasik bir tarzda eğitim aldığı söylenebilir ama yine de bağımsız bir şekilde hareket ederek eserler vermeye devam etmiştir. Resim konuları oldukça zengin olan Çallı, genellikle İstanbul'un aydınlık peyzajlarını, tabiatı, natürmort kompozisyonları, çıplak yani nü modelleri çalışmayı ve insan yüzlerini eserlerinde tasvir etmiş izlenimci bir ressamdır (Türk Resminin Köşe Taşları, 2017:74).

Savaş nedeniyle dönen bir grup sanatçı, 1914 Kuşağı adı altında toplanmışlardır. Çallı'yı temsilcileri olarak görmüşler ve ikinci lakap olarak Çallı Kuşağı olarak da adlandırılmışlardır. Bu grup, ilk sergilerini Beyoğlu'nda Galatasaraylılar Yurdu'nda 1919 yılında açmışlardır. Bu Çallı grubu, empresyonizmin Türk temsilcileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açılan ilk sergi onların izlenimci özelliğini daha da pekiştirmemize yardımcı olmakta ve resim sanatı açısından kayda değer bir önem kazanmaktadır. Sanatçının malzemesinin doğa olduğu ve atölye gibi kapalı mekânlar yerine açık mekânlarda çalışmayı amaç edinmişlerdir. İzlenimcilik akımı Çallı için daha doğrusu bu akımı benimseyen sanatçılar için kendi duygularının ve fikirlerinin gözleriyle algılamış oldukları nesneleri değiştirmeden anı yakalamayı hayal ederek oluşturdukları bir akımdır. Onlar için her zaman hislerle hareket etme tarzı önemli olmaktadır. İzlenimcilik Akımı, her sanatçının doğadan faydalanmasını, günün aydınlığını resim konularına aktarmasını, iç karartan tonlardan ziyade ışıltılı canlı tonları tercih etmelerini ve en önemlisi izlenimcilikle yakalanan o anın hala resme bakıldığında da devam etmesini sağlamasına öncü olmasıdır. Çallı da bu akımın tüm güzelliklerinden faydalandığını, bir nizam içerisinde kurallı bir kompozisyon oluşturduğunu ve detaylardan tamamen uzaklaşarak resimlerindeki o bütünlüğü koruduğunu ve hür bir şekilde fırça darbelerini eserlerinde yansıttığını hem kendi adına hem de izleyici adına göstermiştir. Onun izlenimciliği akademik tarzla harmanlanarak oluşmaktadır. Bunun nedeni ise Avrupa'daki sanatçıların atölyelerinde öğretilen savları resimlerinde kullanarak izlenimcilik ile yeni oluşum sağlanmasıdır (Dağlı, [28/10/2021]).

Çallı Kuşağı sanatçıları, batılı anlamda tasvir ettikleri İzlenimcilik akımını günümüze kadar taşıyan ve hakkını vererek tefsir ettikleri önemli bir dönem olmaktadır. Çallı ise, her zaman sanatına saygı duymuş hiçbir zaman ciddiyeti bozmamıştır. Sanatçı, resim becerisini, hayal gücünün sınırsızlığını, yaratıcılığını, her konuda ufkunun açık oluşunu, tabiatı tasvir etmedeki bağımsızlığını, kişilik olarak ılımlı insan olmasını, resim sanatındaki eserlerinin renklerini kendi hayatına da yansıtmasını iyi bilen ve hem sanatçı hem de insan olarak Türk resim sanatımızda önemli bir yerde olan kişidir.



Resim 78. İbrahim Çallı, Yeşil Elbiseli Kadın, TÜYB, İRHM.



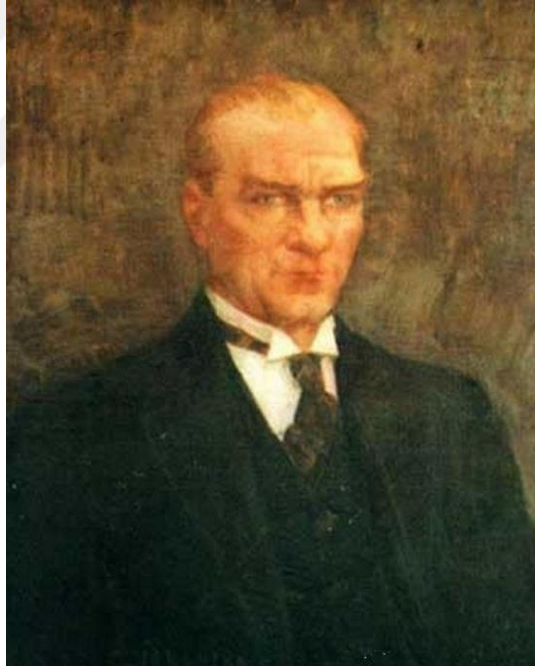
Resim 79. Lütfiye İzzet'in portresi, TÜYB, 80x100 cm.



Resim 80. Hasene Cimcoz portresi, TÜYB, 113x91 cm.



Resim 81. Atatürk portresi, 143x121 cm, MÜYB, MSÜK.



Resim 82. Atatürk portresi, TÜYB.



Resim 83. İsmet İnönü portresi, TÜYB, 130x98 cm, İRHM.



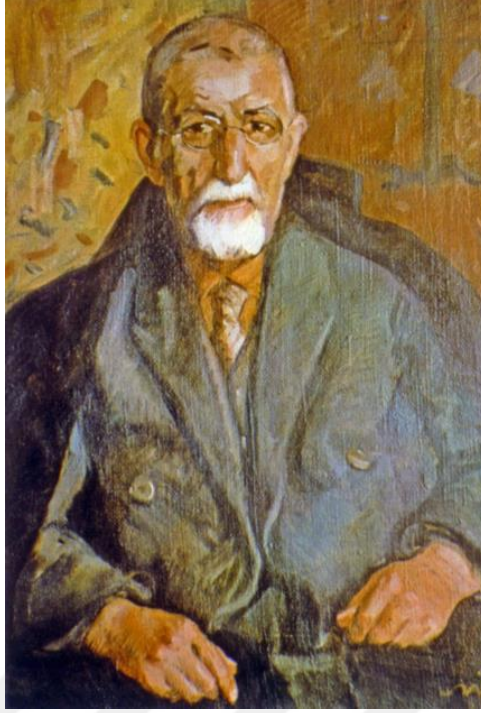
Resim 84. Yahya Kemal Beyathı portresi.

3.3.3. Feyhaman Duran (1886-1970)

Çallı Kuşağı içinde, Feyhaman Duran en önemli portre ressamı olarak kabul edilir. Avrupa'da Cormon'un atölyesinde izlenimcilik anlayışını benimseyen Feyhaman Duran,

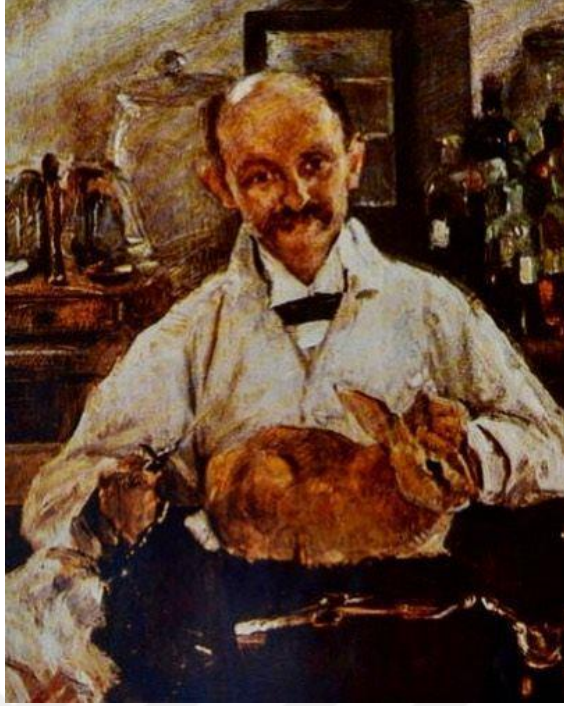
portre çalışmalarında gerçekçi fırça darbelerini tuvale aktarmıştır. Türk resim sanatında sadece portre türüyle yaşamını sürdüren tek sanatçı olarak öne çıkar. Aynı zamanda ilk grup portre resmini yapan kişidir. Resim çalışmalarında en büyük destekçisi olan Prof. Akil Muhtar'ın portresini yaparak katıldığı Galatasaraylılar yurdundaki ilk sergide devletten "Zikr-i Cemil" gümüş madalya ödülünü kazanmıştır. Özellikle portre sanatının gelişmesi için her yıl düzenli olarak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin sergilerine katılmıştır (Ersoy, 2004: 190).

Feyhaman Duran, güzel bir iz bırakma çabasıyla çalışmalarına devam etmiş ve "Gayesi olan insan çok yaşar" felsefesini benimsemiştir. Portre eserlerinde, kişinin kusurlarını örtmek yerine ön plana çıkarmıştır, bu nedenle eleştirilere maruz kalmıştır. Zamanında portre sanatının sadece kişinin yüzünü olduğu gibi pahalı ve gösterişli bir şekilde tuvale aktarmak olarak değerlendirildiği bir dönemde, Feyhaman Duran daha çok büst portreler yapmıştır. Fiziksel görüntünün yanı sıra modelin saçından kıyafetine kadar her ayrıntısına dikkat etmiştir. Portre eserlerinde, izleyiciye yoğun bir şekilde yüz ve başa odaklandığını, karakteristik özelliklerle birlikte yansıtmaya çalıştığını görebiliriz. Hızlı fırça vuruşlarıyla yapılan eserleri, tamamlanmamış izlenimi verse de hızlı bir şekilde çalışılmış, anlık izlenimleri yansıtan bitirilmiş çalışmalardır. Kalın uçlu fırça ve saf renklerle kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Sağlam bir desen anlayışının sonucu olarak, eserlerinde yumuşak anlatımı ve abartısız sade bir teknik dikkat çekmektedir. Portrelerinde modelin sosyal yapısı ve mesleği, abartıdan kaçınarak yeterince kullanılmıştır. Paris'te edindiği anatomi bilgisi, sanatında ve tekniğinde ilerlemesine olanak sağlamıştır (İrepoğlu, 1986: 18).



Resim 85. Hoca Ali Rıza portresi, TÜYB, 79x67 cm, 1928.

Sanatçı, bu eserinde modeli takım elbise giymiş bir şekilde iç mekanda resmetmiştir. Profil portre olarak yapılan eserde geniş fırça darbeleri kullanılmış ve sarı renk fon olarak tercih edilerek portre öne çıkarılmıştır. Sanatçı, realist bir yaklaşımla modelin karakteristik özelliklerini izleyiciye hissettirmeyi amaçlamıştır. Yüzdeki ışık etkisi ve modelin izleyiciyle göz teması kurması, izleyiciyi portreye odaklamaktadır. Akil Muhtar portresinde ise izlenimcilikten esinlenen bir yaklaşım görülmektedir. Işık ve gölge uyumu, valör doğruluğuyla birlikte (açık ve koyu tonlar arasındaki uyum ve ton değerlerinin doğru ifadesi), doktor Akil Muhtar'ın portresi gerçekçi bir görünüm sergilemektedir. Sanatçının kendine özgü tekniği ön plana çıkmaktadır. Portre, doktor Akil Muhtar'ın laboratuvar ortamında çalışırken tasvir edilmiştir. Saf renkler ve hızlı fırça darbeleriyle portre, gerçekçi karakter özelliklerini başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.



Resim 86. Akil Muhtar portresi, 1916.

Sanatçı, Atatürk'ü hiç tanımadığı için fotoğraflardan yola çıkarak Atatürk portreleri yapmıştır. Bu portreler, fotografik özelliklerinin yanı sıra sanatçının kendi duygu ve düşüncelerindeki Atatürk imajını da yansıtmaktadır. İç mekanda oturarak dörtte üç profil olarak resmedilen Atatürk portresinde, sanatçının güçlü anatomik bilgisi ve yetenekleri görülmektedir. Portredeki kararlı bakışlar, sıcak renklerin kullanılması ve güçlü fırça darbeleri, modelin karakteristik özelliklerini izleyiciye aktarmayı amaçlamaktadır. Sanatçının çalışmasıyla, Atatürk'ün güçlü ve kararlı duruşu izleyiciye hissettirilmeye çalışılmıştır.



Resim 87. Atatürk portresi, ÇÜYB, 91x72 cm. İstanbul Üniversitesi.

Feyhaman Duran'ın "Sanatkar Dostlar" adlı eseri, idealist bir sanatçı örgütlenmesi izlenimini taşır ve Türk resmindeki ilk grup portresi olma özelliği taşır. Bu eserde sanatçı, kendi naif üslubuyla dostlarının portrelerinde karakterlerini ön plana çıkarmıştır. Sami Yetik, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın yer aldığı bu grup portre eseri, 1914 kuşağı genç ressamlar grubu olarak bilinir. Sanatçı, bu eserde dostlarının sanatçı olduklarını sembollerle vurgulamamıştır. Feyhaman Duran'ın Barok dönemde Hollanda'da ortaya çıkan grup portre geleneğinden etkilendiği bu eseri, dostluklarının bir belgesi olarak kabul edilebilir. Eserde sıcak ve soğuk renkler dengeli bir şekilde kullanılmıştır. Fonda sıcak renklerin tercih edilmesi, portreleri öne çıkarmaktadır. Modeller izleyiciye bakmaktadır. Geniş ve ustalıkla fırça darbeleriyle, her bir portrenin karakteristik özellikleri ayrı ayrı yansıtılmıştır. Portrelerde anatomik doğruluk ve ellerin detayları hissedilmektedir (Cezmen, 2018: 115).

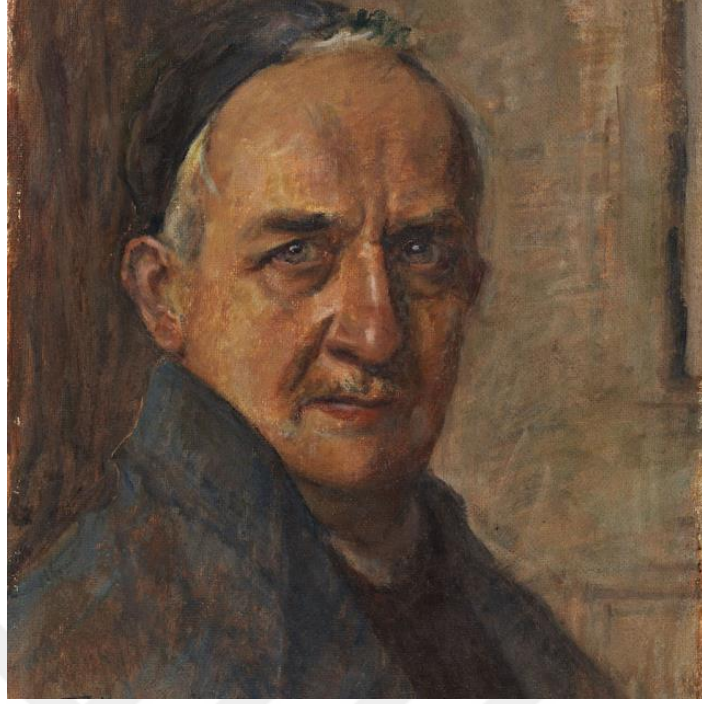


Resim 88. Feyhaman Duran, Sanatçı Dostlar Grup portresi, MSGSÜ.



Resim 89. Feyhaman Duran Eşi Güzin Duran portresi.

Eşinin model olduğu bu eserde, sanatçı karakter özelliklerini portreye yansıtmıştır. Hızlı fırça darbelerinin varlığına rağmen, sanatçı portreyi gerçekçi bir şekilde çalışmıştır. Işık ve gölge efektlerini başarılı bir şekilde yansıtan sanatçı, portrenin ön plana çıkmasını sağlamak için koltukta mavi renk kullanmıştır. Bu sayede, portredeki detaylar ve karakter özellikleri daha belirgin hale gelmiştir.



Resim 90. Otoportre, DUY 52X40 cm.

Bu öz-portrede, sanatçı tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanarak kendi portresini yapmıştır. Portre odaklı olan eserde, sanatçının yüzündeki kaygı hissedilmektedir. Sanatçı, psikolojik bir atmosfer oluşturmayı amaçlamış ve portredeki yaşamsal kaygılar öncelik kazanmıştır. Emekli olduktan sonra bile resim yapmaya devam eden Feyhaman Duran, üslup değişikliği ve iç dünyasının yansıması olarak portre çalışmalarına yer vermemiş, daha çok çiçekli natürmort ve peyzaj resimleri yapmıştır. Bu şekilde, sanatçının resimlerinde yeni bir dönem başlamış ve farklı konulara odaklanmıştır.

3.3.4. Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)

Hüseyin Avni Lifij, Samsun'un Kavak ilçesinde 1889 yılında doğmuştur. Sanat eğitimine başarılı bir şekilde başlayan sanatçı ilk olarak, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kısa bir dönem eğitim görmüştür. Daha sonra kendi portresini çalıştığı resmine, Osman Hamdi Bey'in hayran kaldığı söylenilir. Bu hayranlık, sanatçının Avrupa'ya Abdülmecit sayesinde gönderilmesinin sonucu olmaktadır. Uzun süre Paris'te bir sanatçının yanında kendini geliştirdiği ve bu sanatçının tarzından etkilendiği bilinmektedir. Memlekete dönen sanatçının, birçok okullarda resim öğretmenliği yaptığı bilinmektedir. Yaşamın olumsuz etkilerinin Lifij'in sanatına yansıdığı görülmektedir. Bunun etkisi olarak, Birinci Dünya Savaşının ardından oluşan 1914 Kuşağı adlı grubun

içerisinde açığa çıkar. Şişli’de kurulan atölyede; Çallı, Onat, İsmail, Ziya gibi sanatçılarla savaşı, yiğitliği, acıyı resimlerine konu olarak işlediği görülmektedir. Sanatçının renk algısı ve desene karşı olan güçlü tavrı resim sanatı içerisinde ne kadar başarılı olduğunun göstergesidir. Lifij, birçok sanat akımı kategorisi içerisinde bulunmuştur. İzlenimcilik, dışavurumculuk ve romantizmden simgeciliğe kadar sanat eserlerini görmek mümkündür (Özdemir, 2017:88).



Resim 91. Otoportre, Tüyb.

Hüseyin Avni Lifij yaşamı boyunca Türk resim sanatında, birçok sayıda portrelerini ve peyzaj eserlerini karşımıza çıkarmıştır. Onun eserlerindeki renk kullanım tekniğinin bir ahenk etkisi içerdiği bilinmektedir. Kendine has bir üslup benimseyerek özgün eserler ortaya çıkarmıştır. Bu özelliğinden dolayı onu diğer sanatçılardan ayırmak doğru bir yaklaşım olacaktır. Resimlerde romantik-sembolist tavırlar sezilmekte olan sanatçıda, diğer taraftan izlenimciliğin ve dışavurumculuğun da etkilerini görmek mümkün olmaktadır. Kendi iç dünyasının yalnızlığını, durgunluğunu ya da coşkularını yansıtmadaki ustalığı onu diğer modern sanatçılardan ayrı tutmamızı sağlamaktadır. Daha çok desen ağırlıklı ve oto portre çalışan sanatçının, kendisini ya da başka yüzleri de yansıttığı görülmektedir. Lifij, çoğu zaman durgunluğu, sessizliği, sakinliği ve dış dünyaya karşı kendini soyutlamasıyla bilinen bir kişiliktir. Bu özelliklerini de dışavurum bir tavır sergileyerek eserlerine yansıttığı görülmektedir. Sanatçının

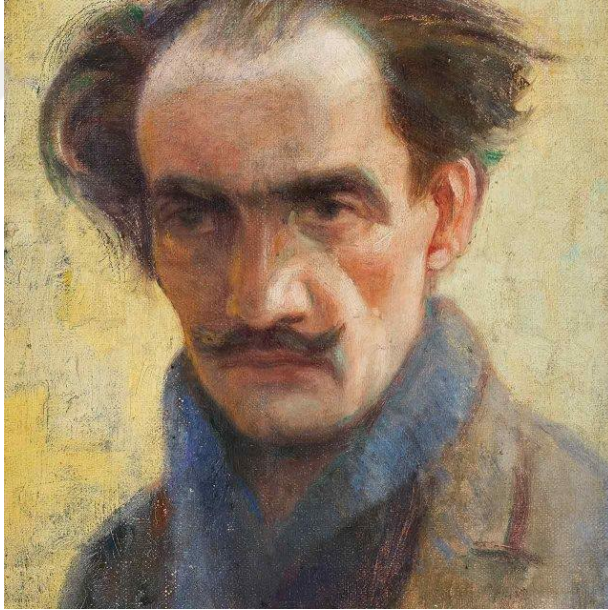
yukarıdaki resminde de kendi portresini resmettiğini görmekteyiz. Sanatçı, kendi kişilik özelliklerini portresini yaptığı bu eserde apaçık yansıtmaktadır. ‘Ben buradayım ve hep de var olacağım’ der gibi net bakışlarıyla ve ağızındaki piposuyla sanatçının sakin bir tavır takındığı görülmektedir. Kısaca belirtmemiz gerekirse, bu duruşuyla sanatını ne kadar benimsediği ve hayatının aslında ne kadar intizamlı bir şekilde olduğunu göstermektedir. ‘Oto portre’de kullanılan renkler ise düzenli ve uyum içerisinde yansıtılmıştır. Yüzünün belirginliğini açık-koyu tonlarla ortaya çıkardığı görülmekte, resmettiği eserde ise giyim ve duruşuyla modern bir yaklaşım sergilemektedir. Sanatçının, kendini resmederken dikkatli bir yaklaşım içerisinde olduğu görülmektedir. Diğer yüzler onun için kendi yüzünü resmetmesinden daha önemli hale gelmemektedir. Belki de o yüzleri; kendi yüzünden, kişiliğinden çok daha iyi tanımamasında yatmaktadır. Bu oto portresinde de aynı yaklaşımı görmek mümkündür (Özsezgin, 1999:102).



Resim 92. Avni Lifij, Kadehli Pipolu, TÜYB.



Resim 93. Kitaplı portre, TÜYB.



Resim 94. Yaşlılık portresi, TÜYB.



Resim 95. Avni Lifij Eşi Harika Lifij portresi.

3.3.5. Ali Avni Çelebi (1904-1993)

İstanbul’da doğan Ali Avni Çelebi’nin, resim yeteneği ve babasının yönlendirmesiyle Sanayi-i Nefise Mektebi’ne 1918 yılı içerisinde başladığı, Çallı ve Onat’ın öğrencisi olduğu bilinmektedir. Başarılı bir öğrenci olan Çelebi, devletin yardımıyla eğitimini geliştirmesi için yurtdışına gönderilmiştir. Münih’e gönderilen sanatçı orada Hoffman’ın atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Kendini bu atölyede ve hocasının yanında geliştiren sanatçı, Münih’in Güzel Sanatlar Akademisini başarılı bir şekilde kazanmıştır. Çelebi’nin, birçok sanatçı kişilerle de beraber çalıştığı bilinmektedir. Bu sayede bakış açısı, sanatı kavraması ya da kendi tarzını kazanmasında önemli bir etken olmuştur. Dokuz yıl yurt dışında yaşadktan sonra diğer sanatçılarımız gibi o da memleketine, kendi topraklarına geri dönmüştür. Resim öğretmeni olarak işe başladığı fakat daha sonra arkadaşı Zeki Kocamemi ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ni kurduğu bilinmektedir. Sanat alanında kendini geliştiren Çelebi, bu hareketiyle 1914 Kuşağı’na tepki gösterdiğini ve hem kübizm hem de dışavurumculuğa yakın olduğunu eserlerine yansıtmıştır (Özdemir, 2017:150)

Ali Avni Çelebi, hayatı boyunca eğitim ve öğretim yıllarındaki sanat öngörüsüne ek olarak bu sözleri söylemektedir: “Sanatta aradığım şart ve vasıflar; karakter, form, volüm, inşaa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandım ve o yolda eğitilerek sanat yolumu tayin ettim.” diyerek eğitimin sanatla olan

bağını vurgulamıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nde yer alan sanatçı ile diğer katılımcılarında dahil olduğu bu Birlik, Cumhuriyet Türkiye'sinin reformcu ve ilerlemeci yücelişlerine heyecan ve büyük bir inanışla bağlılık göstermektedirler. Bu yüzden her sanatçı, modern sanatçı özelliklerine korumacı bir yaklaşımla sahip çıkmaktadır. Çelebi'nin ise sanata olan yaklaşımları, edinimleri ve keşifleri onun kendi üslubunu, tarzını bulmasında önemli rol üstlenmektedir. Kendi üslup özelliğiyle, yeni fikirler, yeni temalar ve oluşumlar gerçekleştirmekte ve sanatını kendi iç dünyasında farklılaştırarak özümsemektedir. Çelebi, Hoffman'ın atölyesinde oldukça kendini geliştirmiş ve sanatın dilini kendi içerisinde benimseyerek tarzını ortaya çıkarmıştır. Resmettiği eserler daha çok kübist ve dışavurumcu bir yaklaşım sergilemektedir. Bu yaklaşımlar, içsel benliğinin birer varoluşu olarak düşünülebilir. Türk resim sanatına katmış olduğu ilerleyici olgularda Kübizm ve Dışavurumculuğun etkisi büyüktür. Onun resimleri, üç boyutlu mekân özelliği, inşaa, planlama ve unsurlardan oluşmaktadır. Bu oluşumların biçimlerini bozarak ve görünen olguyu olduğu gibi değil de farklılaştırarak karşımıza çıkarmaktadır. Bu etkiler ise; resim sanatına bir sadeliği, hareketliliği ve yaşamın varlığını aktarmaktadır. Resimlerinde, samimiliği, sıcaklığı, cana yakınlığı ve natürel günlük hayatın konularını bulabiliriz. Bu yaklaşımlar ise sanatçının, toplumu ve sanatını ne kadar önemseydiğini göstermektedir. Bir nevi kişilik unsurlarını resimlerine taşımaktadır. Hayat mücadelesi veren emekçileri, balıkçıları, esnafları eserlerine yansıtan sanatçı, aslında durağan gibi görünen bu figürleri ve onların yapmakta oldukları işleri farklı bir üslup ve bakış açısıyla aktararak bir sanat unsuruna dönüştürmeyi başarmaktadır. Bu yüzden figüre oldukça önem verdiği bilinmekte ve nü figürlere de dikkatini vermektedir. Yaptığı resimleri bu Birlik sayesinde Türk resim sanatına ve topluma gösterme fırsatı bulmuştur. Birçok illerde sergilere katıldığı ve yurt gezilerine çıktığı bilinmektedir. Sanatına ve Türk resim sanatına yaşamı boyunca emek veren Çelebi, modern bir çağ oluşturmuştur (Giray, 1997:92-94-95-97- 98-99-100).

3.3.6. Mahmud Cüda (1904-1987)

Mahmut Cüda, portre çalışmalarını büst portre olarak yapmıştır. Cüda, kişinin karakter özelliklerini yansıtmaktan ziyade modelin görüntüsünü ön plana çıkarmaya odaklanmıştır. Portrelerinde benzerlik kavramını başarılı bir şekilde yakalasa da,

izleyiciye kişinin iç dünyasına dair ipuçları vermez. Bu nedenle, Cüda'nın portre eserleri hem realist bir yaklaşımı yansıtırken hem de idealizme yakınlık gösterir (Dönmez, 2009: 77-78).



Resim 96. Mahmud Cüda “Sara” portresi.

Portrede benzerlik hissiyatı olmasına rağmen, modelin karakter özellikleri yansıtılmamıştır. 3/4 profil portre olarak tasarlanan eserde anatomik ve sağlam bir desen anlayışı göze çarpmaktadır. Model, izleyiciye bakmamaktadır. Pembe elbisesiyle model, izleyiciyi kendisine odaklamaya çalışsa da, fonda kullanılan soğuk ve sıcak renkler portreyi ön plana çıkarmıştır. Portrede sadelik ön plandadır.

3.3.7. Şeref Akdik (1899-1972)

Şeref Akdik, realizme yakın portre çalışmalarıyla tanınan bir sanatçıdır. Portrelerinde sembolik anlamlar yüklemek için arka plan elemanlarına ihtiyaç duymaz. Bunun yerine, yapay ışık kullanarak eserlerine derinlik katar. Sanatçı, portrelerindeki kişilerin iç dünyasını izleyiciye aktarmak amacıyla hafif bir tebessüm hissi verir. Aynı zamanda, Şeref Akdik yöresel resim yapan ilk sanatçımız olarak da bilinir (Dönmez, 2009: 77).



Resim 97. Şeref Akdik, Nazlı Ecevit portresi.

Sanatçı, modeli oturur pozisyonda resmetmiştir. Arka planda sembolik olarak yer alan elemanlar, resmin iç mekanda yapıldığına dair ipuçları sunmaktadır. Figürde güçlü desen kullanımı, portrede realizm hissini vermektedir. Modelin dudağına verilen hafif gülümseme ise esere hareketlilik katmaktadır.



Resim 98. Otoportre.

İzlenimci sanat anlayışını benimseyen sanatçı, kendi portre resminde realizme yakın bir yaklaşım sergilemiştir. Profil şeklinde tasarlanan portrede model, izleyiciye doğru bakmaktadır. Sıcak renklerin kullanıldığı portrede, soğuk renklerle derinlik oluşturularak modelin karakteristik özellikleri ön plana çıkarılmıştır. Sanatçının çalışmasında serbest ve yumuşak fırça darbeleri göze çarpmaktadır.

3.3.8. Hale Asaf (1905-1938)

İstanbul'da 1905 yılında doğan Asaf, ilk olarak resim alanındaki eğitimine Almanya Berlin Akademisi'nde başlamıştır. Akademideki eğitimini tamamladıktan sonra İstanbul'a döndüğü, Feyhaman Duran ve Ömer Adil'in İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrencisi olduğu bilinmektedir. Mektebinde elde ettiği bursla Almanya'ya gittiği oradan da Paris'e giderek resim üretmeye başladığı görülmektedir. Sanatçı Paris'te Grande Chaumiere ile beraber çalıştığı ve kendini bu sayede geliştirdiği, ürettiği eserlerden anlaşılmaktadır. Bununla birlikte ünlü ressam olan Dufy ve Matisse'ten resim dersleri aldığı da bilinmektedir. Paris macerasına kısa bir ara vererek kendi yurduna dönen sanatçı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne katılım sağlamaktadır. Bu grupla beraber birçok sergiye katıldığı görülmektedir. Bir süre

öğretmenlik yaptıktan sonra Paris'e tekrar gittiği ve oraya temelli yerleştiği görülmektedir. Maalesef sağlık sorunları yaşadığı fakat yine de mücadeleden hiç vazgeçmeyerek resim çalışmalarına devam ettiği görülmektedir. Bu mücadelenin uzun sürmediği, erken yaşlarda gözlerini Paris'te yumduğu acı bir şekilde bilinmektedir (Özdemir, 2017:158).

'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin tek kadın ressamı Hale Asaf'tı. Otuz üç yaşında Paris'te ölen Hale'de Arseven'in belirttiği gibi Raoul Dufy ve Henri Matisse esintileri görülür. Zengin bir ressam mizacını açıklayan portrelerinde, görünümünde geniş fırça vuruşlarıyla beliren bir lirizma, bir şairanelik vardı. Bursa'da orta-okul resim öğretmeni iken meydana getirdiği görünüm en ilginç eserlerindendir (Berk ve Özsezgin, 1983:51).

Resim sanatına olan ilgi ve alakasının gittikçe artması ve bu alanda kendini geliştirme imkânı bulması, ailesinin ona destek olmasında ve saygı duymasında yatmaktadır. Onun sanatının Türk Resim sanatında ünlenmesinin, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin tertiplelediği İstanbul ve Ankara sergilerinde gerçekleştiği söylenebilir. Tertiplenen bu sergilerde Asaf'ın oldukça göz önünde olduğu ve ona geniş çaplı bir yer açtıkları görülmektedir. Paris'te yaşadığı zamanlarda çoğunlukla Paris havasını bizlere sunan, oranın güzelliklerini bizimde görmemizi sağlayan bir sanatçı kişiliği taşımaktadır. Paris, Hale Asaf'ın eğitim-öğrenim yıllarının geliştiği, sanat ve yaşantı anlamında birçok tecrübeye sahip olduğu bir konum olmaktadır. Bu özellikleri sayesinde Türk resim sanatı için becerileri ve hassaslığı, onun ne kadar nitelikli bir sanatçı olduğunu göstermekteydi. Asaf'ın sanat üslubu, resim yüzeyinde gerçekleştirmiş olduğu renklerin oluşturduğu geometrik formlarla bir konstrüksiyonda görülmektedir. Ayrıca kübist bir yaklaşımı ele aldığı bilinmektedir. Teknik olarak özgür fırça darbeleriyle Paris'teki yaşantılarını, caddeleri, sokakları, evleri ya da çoğunlukla kendi portrelerini ele alarak o anki his ve duygularını yaşamın tüm gerçekliğiyle tasvir ettiği görülmektedir. Kendisi ve Paris, bu iki olgu onun hayatın da önemli bir yere sahiptir. Onun düşüncelerinin bu iki olgu sayesinde şekillenmesinde büyük rol oynaması, sanatçının gerçekliği olmakta ve bizim onun gözünden bakmamıza olanak sağlamaktadır (Giray, 1977:174-175).



Resim 99. Bastonlu İhtiyar, 90x60 cm, TÜYB, Selma Urkon Koleksiyonu, 1925.

“Bastonlu İhtiyar” eserinde kesik fırça darbeleri ve kalın boya izleriyle izlenimci anlayışından ayrılmaktadır. Portrede keskin bakışlar ifade açısından güçlüdür. Işığı sağından portrenin alın kısmına yansımaktadır. Ellerdeki ayrıntılar ve sert bakışlar izleyiciyi portreye ve ellere odaklamaktadır. Arka planda sağı  st köşede “Kardeşim Nunuş’a” ifadesi yer almaktadır.



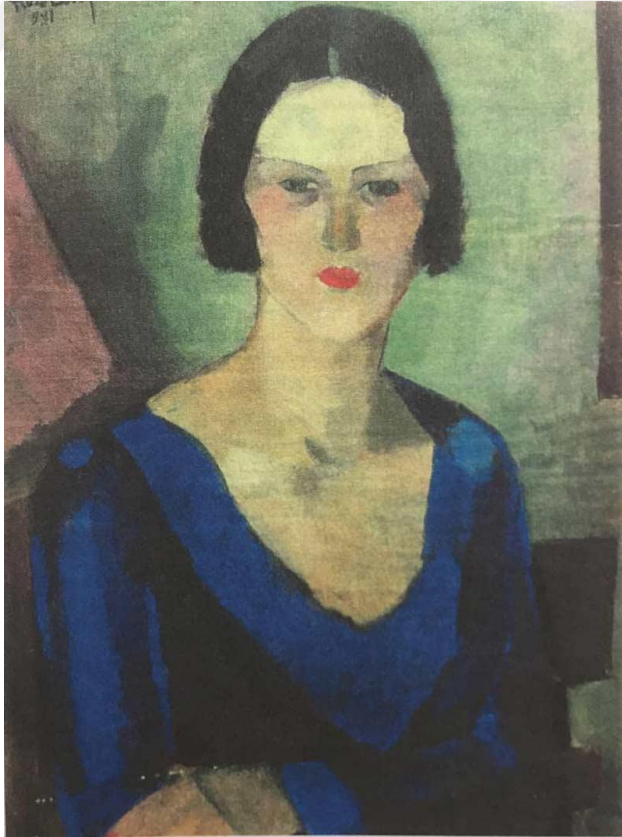
Resim 100. İsmail Hakkı Oygar Portresi, TÜYB, 91x72 cm, İRHM.



Resim 101. Paletli Portre, TÜYB, 60x50 cm, Feyhaman-Güzin Duran Müzesi.



Resim 102. Otoportre, TÜYB, 50x36 cm, özel koleksiyon.



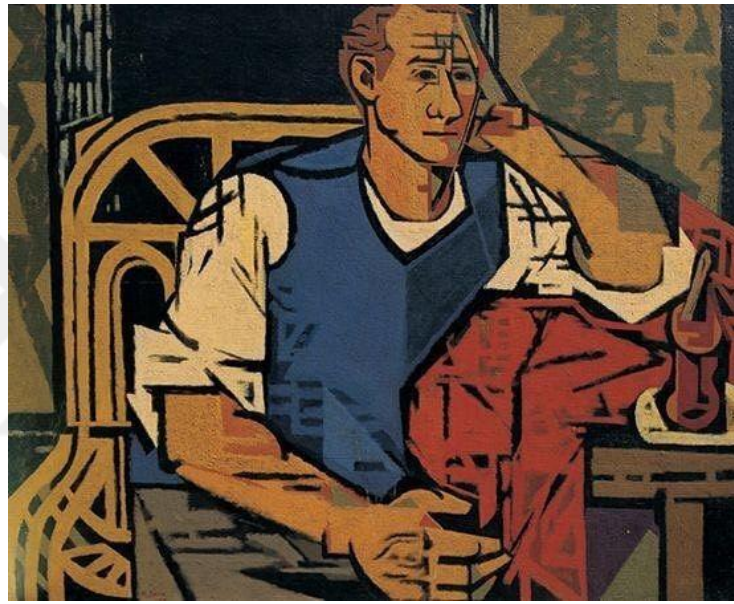
Resim 103. Otoportre.

Hale Asaf, Türk resim sanatında peyzajları ve portreleriyle tanınmaktadır. Bursa’da yaşadığı dönemler Asaf’ın sanatı için dönüm noktası olmaktadır. Oradaki peyzajlar onun ilham kaynağıdır. Bursa’nın mimarisi, şehir manzaraları, mahalleri, o sokakların içinde ise insan kesitleri sanatçının resimlerine yansıttığı başlıca konulardır. Bu yansıttığı görünümeler sanatçının resimlerinde izleyiciye duygulu bir anlatım aktarmaktadır. Asaf, resmettiği görünümeleri şiirsel bir anlatımla karşımıza çıkarmaktadır. Onun resimlerini anlatacak olursak; o evlerin, o sokakların, renklerin insana yaşam sevincini aşıladığını, dışardan izlediğimiz o evlerin içerisindeki huzuru görmemizi sağladığını söyleyebiliriz. Bu aktarım diliyle de sanatçının ne kadar hassas bir yapıya sahip olduğunu anlıyoruz. Resmetmiş olduğu konular renkleri ve geometrik formlarla güçlü bir kompozisyonu yansıtarak konstrüksiyon bir anlatım gerçekleştirir. Bu resimlerin oluşumundaki en mühim özellik ise eserlerini tamamen plansız bir şekilde oluşturmasıdır. Yaratıcılığının ne kadar kuvvetli olduğunu bu özelliğinden anlamaktayız. Paris zamanlarında keskin fırça vuruşlarıyla noktacı bir anlayışı benimsediği, form, renk ve çizgiyi kendi içlerinde parçalayarak daha sonra ise devasa lekelerle kombinasyon yaptığı bilinmektedir. Bu zamana kadar sanatında denge ve ahenge önem verdiği görülmektedir. Bunun bir sonucu olarak kendi üslubundan asla şaşmayarak resim sanatında önemli yere konumlandırılmıştır. Hayatı boyunca birçok sorunlar yaşayan Asaf’ın, hem sağlığıyla mücadele ettiği hem de yaşamdaki maddi, manevi unsurlarla boğuştuğu bilinmektedir. En son Paris’e tekrar taşınan sanatçının, sergi hazırlıkları için otuz yedi tane eser ürettiği fakat bu hayalini gerçekleştiremeden kansere yenik düştüğü bilinmektedir. Eserlerinin nerede olduğu ise şu an muammadır (Giray, 1977:177-178).

3.3.9. Nurullah Berk (1906-1982)

Nurullah Berk, İstanbul’da 1906 yılında doğmuştur. Hikmet Onat ve İbrahim Çallı’nın Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğrencisi olmuştur. Mezun olduktan sonra diğer Cumhuriyet Dönemi sanatçılarımız gibi o da yurtdışına eğitime gönderilmiştir. Paris Güzel Sanatlar Okulu’nda sanatçı Ernest Laurent ile birlikte çalışmalarını yürütmüştür. Dört yıl süren bir akademik eğitimin ardından memlekete dönen Berk, onun gibi sanatçı bir grup dostlarıyla Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin hem kurucusu hem de temsilcisi olmuştur. Bu Birliğin, tamamen 1914 Kuşağı’nın izlenimci yaklaşımına tepki olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Diğer bir deyişle, Nurullah Berk, bu birliği

kurduktan beş yıl sonra tekrar Paris'e gitmiştir. Orada eğitimlerine devam etmiş, o dönemin sanat akımlarından etkilendiği gibi birçok etkileşim içerisinde olarak tekrar İstanbul'a döndüğünde yine bir grup dostlarıyla; Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Elif Naci, Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu gibi isimlerle, 1914 Kuşağının İzlenimciliğe olan yaklaşımına karşı bu birliği kurmuşlardır. Türk resim sanatında etkili bir şekilde üstünlük sergilediği ve bu yüzden bu tutuma karşı bir tavır takındıklarını Batı'nın biçim özelliğiyle ortaya çıkan Kübizm sanat akımıyla etkileşim içinde olduklarını ve Türk resim sanatı içerisinde bu anlayışı benimsediklerini belirtmişlerdir (Özdemir, 2017:166).



Resim 104. İbrahim portresi.

Diğer taraftan, Türk resim sanatında Nurullah Berk önemli bir konuma sahiptir. Bunun nedeni ise, sanatçının batı sanatıyla kurduğu ilişki olarak gösterilebilir. Türk resim sanatında her ne kadar önemli sanatçılar yer alsa da yapılan eserler ya da savunulan fikirler, çevre tarafından olumsuz eleştirilere maruz kalmaktadır. Her ne kadar böyle olumsuz eleştirilere maruz kalınsa da Türk resim sanatının, sanatçısını, onun sanatını koruduğu ve savunduğu görülmektedir. Berk'in, Paris'te aldığı akademik eğitimde, Kübizm sanatının ortaya çıkmasında etkili olan Braque ve Picasso'nun sanatından etkilendiği ve bunu kendi sanatına da yansıttığı görülmektedir. Kübizm sanat akımının, Türk resim sanatına aniden giriş yaptığı ve birçok yönden sanatçıların gelişmesine farklı açılardan bakmasını sağladığı görülmektedir. Bu sanatçılardan biri de Nurullah Berk olmaktadır. Bu akımın resim sanatına ne gibi etkileşimlerde bulunduğu değinecek

olursak; objeleri bütün olarak ele almaktan ziyade geometrik formlara dönüştürmeyi, küp, silindir, koni gibi keskin formlar kullandıklarını ve net renklerle karşımıza çıktıklarını görmekteyiz. Nurullah Berk'te bu oluşumlardan yola çıkarak, Türk gelenekselliğini kübizm sanat akımı ile harmanlayarak Türk resim sanatına yeni bir yaklaşım kazandırmıştır. Sanatçının, bu akımı benimsemesinin önemli nedenleri olarak; yeni bir arayış, farklı anlatım özellikleri ve her sanatçının hür bir şekilde sanatını icra etmesi verilebilir. Berk, bu yaklaşımının oluşumlarına 1960 sonrasında başladığı görülmektedir. 1960 öncesi tamamen batı sanatının etkileriyle resimler oluşturmuştur. Daha sonra batılı hareketler yerini, yöresel unsurlara, süsleyici biçimlere bırakmıştır. En önemlisi kendi kültürümüzü, gelenekselliğimizi resimlerinde işlediği görülür (Buçukoğlu, 2020:112- 113-114).



Resim 105. Ütü yapan kadın, TÜYB, 60x92 cm.



Resim 106. Gergef İşleyen kadın, TÜYB, 74x61 cm.

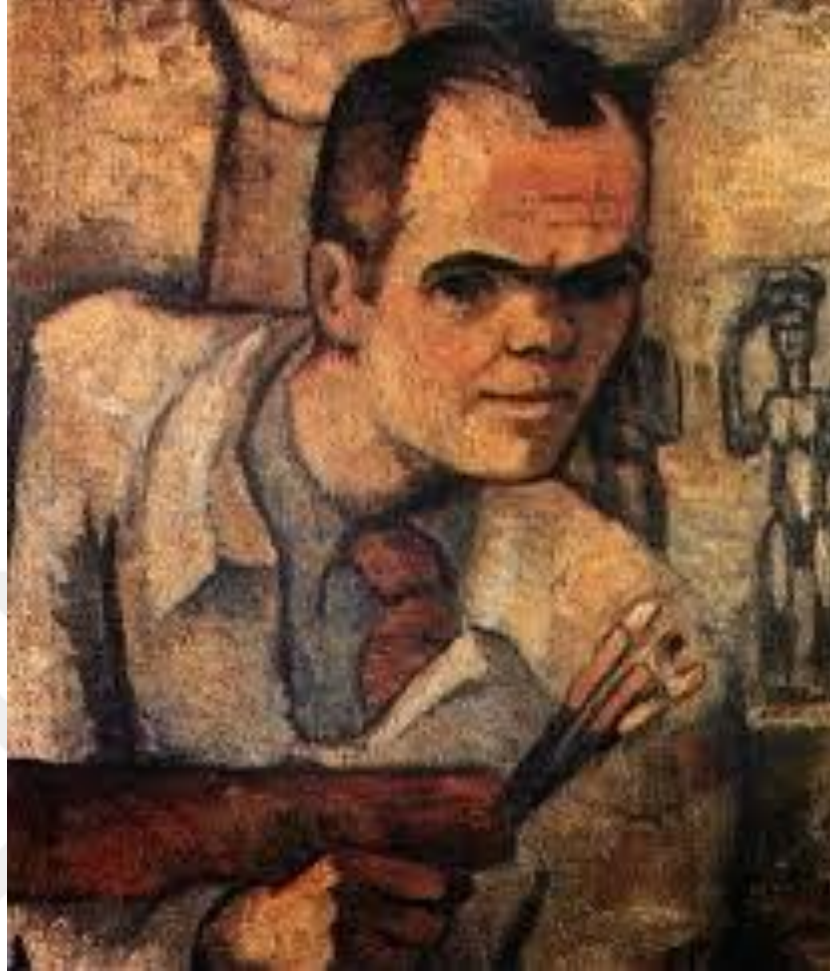
3.3.10. Cemal Tollu (1899-1968)

Cemal Tollu, İstanbul'da 1899 yılında doğmuştur. Çocukluk yıllarını Diyarbakır'da geçiren sanatçı, gençlik dönemlerinde İstanbul'a tekrar dönerek Sanayii Nefise Mektebine başlamıştır. Fakat savaş nedeniyle okula ara vermek zorunda kalmıştır. Eğitime tekrar başlamasının ardından Paris'e giderek akademik anlamda birçok sanatçıyla beraber atölyelerinde çalışmıştır. Paris'te yaşarken Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin sergisine katıldığı görülmüştür. Yurduna döndükten sonra ise Elazığ'da ilk sergisini 1932 yılında açmıştır. Nurullah Berk'in öncülüğünü yaptığı D grubunun üyelerinden biri olmuştur. Levy'in Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistanlığını yapmıştır. Daha sonra kendine dair resimler yaptığı kendi üslubunu resimlerine aktardığı görülmektedir. Genellikle manzara resimlerini ve yöresel temaları kübist bir yaklaşımla ele aldığı bilinmektedir (Özdemir, 2017:114).

Tollu, resim sanatında kompozisyona, düzenin düzensizliğinin yani formların görünümünün bozulmasına ve bu bozulan şekillerin yerlerinin değiştirilmesine oldukça önem vermiş ve bunun sanatta oldukça önemli olduğunu vurgulamıştır. Sanatçının resme bu şekilde yaklaşımı zorunlu olarak görülmektedir. Çünkü, soyut sanata bu şekilde yaklaşmanın resim sanatında uzun soluklu olacağını düşünmektedir. Cemal Tollu, resim sanatında non-figüratif sanatının bir sanatçı için önemini büyük olduğunu fakat insan ve doğa unsurlarının da asla göz ardı edilmemesi gerektiğini söylemektedir. Her zaman saf ve sadelikten yana olan Tollu'nun, sanatını icra ederken de bu düşüncelerini eserlerine yansıttığı görülmektedir. Onun için bir sanatçı düzmecelikten ve taklitten her zaman kaçınmalıdır (Kalmaz, 2018:72).



Resim 107. Genç Kadın portresi, TÜYB.



Resim 108. Paletli portre, TÜYB.

3.3.11. Nazmi Ziya Güran (1881-1937)

Nazmi Ziya Güran, İstanbul-Aksaray’da 1881 yılında doğmuştur. Resim sanatına küçük yaşlarda başlayan sanatçı, ailesi tarafından bu yeteneği desteklenmemiştir. Resim sanatına ciddi anlamda başladığının ilk adımı ise, Hoca Ali Rıza’dan aldığı resim dersleri olmaktadır. Daha sonrasında ise Sanayi-i Nefise Mektebi’ne 1902 yılında girdiği ve yine önemli sanatçılardan dersler aldığı görülmektedir. Mektebinden mezun olduktan hemen sonra Fransa’ya seyahat ederek oradaki Academia Julian atölyesinde ders almaya devam etmiştir. Bu atölyeden, Cormon’un atölyesine devam ederek kendini daha çok geliştirdiği ve 1913 yılına kadar hocasıyla birlikte sanatını icra ettiği bilinmektedir. Gerçek anlamda kendini keşfettiğinden bu yana Empresyonist sanat akımını yani İzlenimciliği kendine yakın bulduğu ve sanat eserlerini izlenimcilik üslubuyla yansıttığı görülmektedir. Resim yüzeyinde renk ve ışık kullanımlarını son derece ustalıkla işlediği, renkleri birbirine harmanlayarak değil de tamamen olduğu gibi

kullanarak resimlerinin oluşmasını sağladığı bilinmektedir. Genellikle doğayı tasvir ettiği, doğayla birlikte figüre de ağırlık verdiği görülmektedir (Türk Resminin Köşe Taşları, 2017:70).

Avrupa’da eğitim aldığı dönemlerde, akademik eğitimin son derece önemli olduğunun farkında olmuştur. Fakat yine de bu eğitim anlayışı onun özgür iradesinin gelişmesine ve tabiatı onun gördüğü izlenimci bir bakışla yansıtmasına mâni olmadığı görülmektedir. Onun bu izlenimci tavrı Paris zamanlarını doğayla iç içe geçirmesine olanak sağlamıştır. Sanatçı, Çallı kuşağı olarak da bilinen 1914 Kuşağı için mühim bir yere sahiptir. 1914 Kuşağı sanatçılarının çoğunun İzlenimciliği, Türk resmine taşıdıkları bilinmektedir. Fakat Nazmi Ziya Güran, okul çağlarında kendini bu izlenimciliği yansıtırmak bulmaktadır. Çünkü diğer sanatçıların çoğunun akademik anlamda bir üslup belirledikleri görülmektedir. 1914 Kuşağı, bir grup sanatçının Avrupa’ya Batılılaşma hareketi olarak da bilinen bu yenilikçi oluşumla eğitim almaya gönderilmişlerdir. Onlar, birçok sanatçının atölyelerinde akademik olarak eğitim görmüşlerdir. I. Dünya Savaşının 1914 yılında başlamasıyla memleketlerine dönen sanatçılar, 1914 Kuşağının başlamasında en büyük etkiyi yaratmışlardır. Batılı anlamda büyük bir adım atan 1914 Kuşağı sanatçıları, Türk resminin gelişmesini sağlayacak ilk tohumu atmışlardır. Kendi sanatlarını yansıtmayı ve ilerlemeci yaklaşımlarıyla devam etmeyi sürdürdükçe atılan tohumların filizlendiğinin görülmesi aşikardır. Nazmi Ziya’ya dönecek olursak, o her zaman kendi üslup tarzını korumuş, nasıl ve ne şekilde hissediyorsa onu resimlerine aktarmayı kendine amaç edinen önemli bir sanatçıdır. Batılılaşma hareketiyle Avrupa’ya gittiğinde de kendi üslup tarzının var olduğunu bilerek, onun üstüne bir şeyler katmak amacıyla bir akademik eğitim almak istemiştir. Yani eğitime başlamadan önce de bir İzlenimci olduğunu ve savaş nedeniyle yurda döndüğü zaman da İzlenimcilik anlayışını hala sürdürdüğünü görmekteyiz. Güran’ın, resme dair öğretimine katkıda bulunan ilk öğretmenin Hoca Ali Rıza olduğu bilinmektedir. Hoca Ali Rıza’nın, sanatçı üzerindeki etkisi oldukça büyük olduğu bilinmektedir. Bu etkinin nedeni ise; bu iki sanatçının resimlerinde doğayı ele almaları ve daima doğayı olduğu gibi yansıtarak taklitçilikten kaçınmalarıdır (Gökkaya, [01.01.2013]).

Nazmi Ziya, hayatı boyunca resme olan ilgisini, doğaya duyduğu saygıyı, daima çalışkan olmayı asla kaybetmemiştir. Bu yüzden eserleri son derece önem teşkil etmektedir. O, doğayı, güneşi, ışığı, daha oluşmayan hazları arkadaş olarak görmektedir.

Günü kaçıranlar onun için acınası bir durum olarak görülmektedir. Eserlerinin temalarını her zaman titiz bir şekilde özenle oluşturduğu ve günü bitirmeden çalışmalara başladığı görülmektedir. Sanatçı çoğu zaman resimlerinin üzerinde oldukça uzun süre durmaktadır. Fakat çoğu zaman da resimlerini kısa sürede oluşturmaktadır. Kısa sürede oluşturduğu resimlerin, gün ışığını kaybetmemek adına yapmış olduğu eserler diyebiliriz. Onun dışında tabi ki her zaman İzlenimci tavrını korumaktadır. Üstünde uzun süre durduğu resimlerde bu izlenimci tavrı gözlemlemeyi, keşfedilmeyenleri bulmayı kendine amaç edindiği için resmin oluşum süresi uzun olmaktadır. Bu yaklaşımın ise, resim sanatına ve kendi sanatına verdiği saygı, özen ve öğrenme isteğinden geldiği söylenebilir. Daha çok resimlerinde İstanbul temaları hâkim olmaktadır. İstanbul'un doğasını, nefes alan ağaçlarını, tarihi yerleri, halkın yaşadığı yerlerin sokaklarını, kafelerini yansıtmaktadır. Yabancı sanatçı Paul Signac'ın tarzından da etkilenmiş olduğunu resimlerinden anlamaktayız. Renkleri karıştırmadan nokta yöntemiyle tasvir ettiği görülmüştür. Sanatçının kendine has üslubu onu diğer sanatçılardan ayıran en önemli özellik olmaktadır.

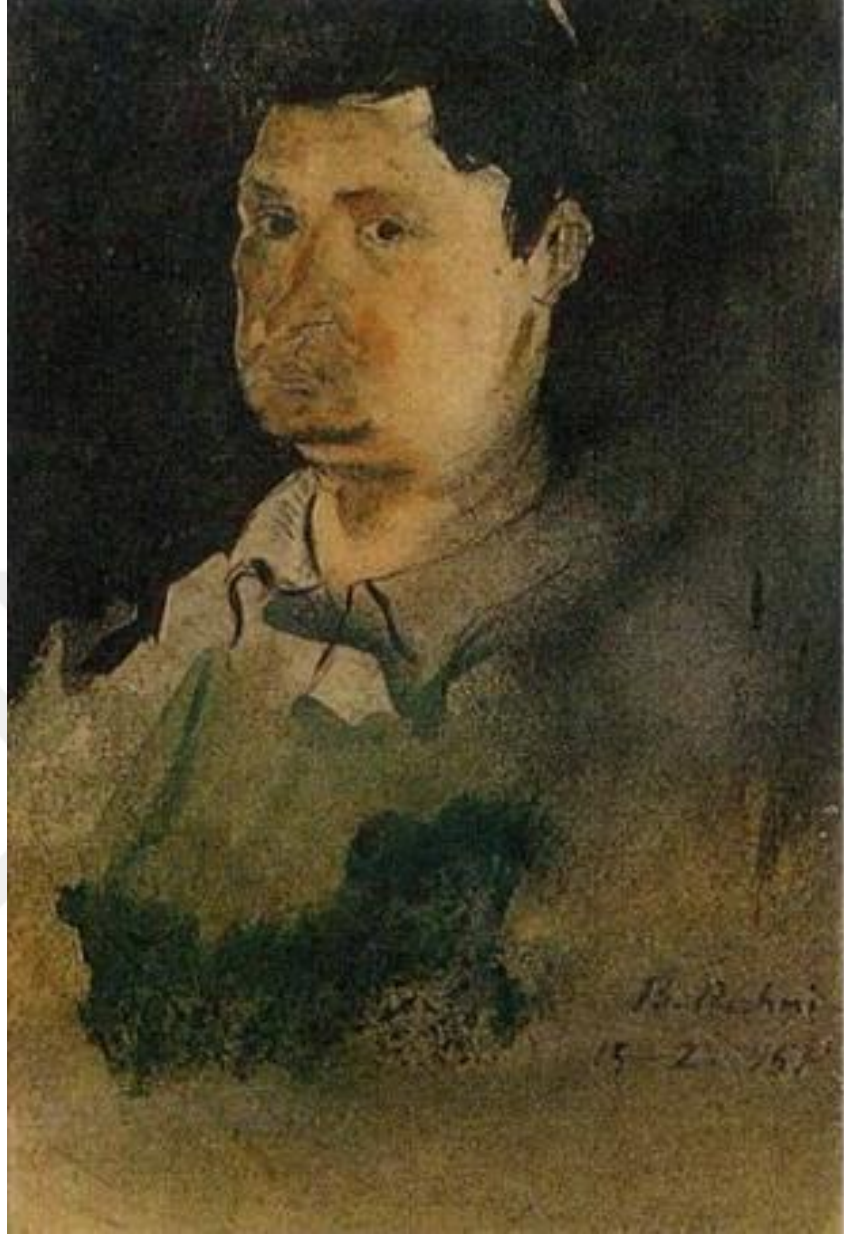
3.4.12. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Bedri Rahmi Eyüboğlu, çok yönlü bir sanatçı olarak resim yapmaktan şiire kadar geniş bir yelpazede eserler ortaya koymuştur. Mozaik çalışmalarıyla uluslararası alanda büyük başarılar elde etmiştir. Fransa'da resim eğitimi aldığı dönemlerde Henri Matisse ve Raoul Dufy'nin resimlerine ilgi duymuştur. Türkiye'ye döndükten sonra D grubuna katılmıştır. Eyüboğlu, renkli bir anlayışla resimler yapmış ve daha sonra yurt gezileri sırasında geleneksel halk sanatına ilgi duymuştur (Özsezgin, 2010: 28). 1950 yılından sonra, batı sanatında aldığı eğitimi geleneksel halk sanatıyla sentezleyerek kendi sanat anlayışını oluşturmuş ve eserlerinde Anadolu duyarlılığını yansıtmıştır (Özsezgin, 2010: 29).



Resim 109. Kadın portresi.

Sanatçı, portrede detaya yer vermeyerek bir biçim bozma tekniği kullanmıştır. Bu şekilde, eserde modelin düşünceli bakışları hissedilmektedir. Ayrıca, sıcak ve soğuk renkler dengeli bir şekilde kullanılmıştır.



Resim 110. Otoportre.

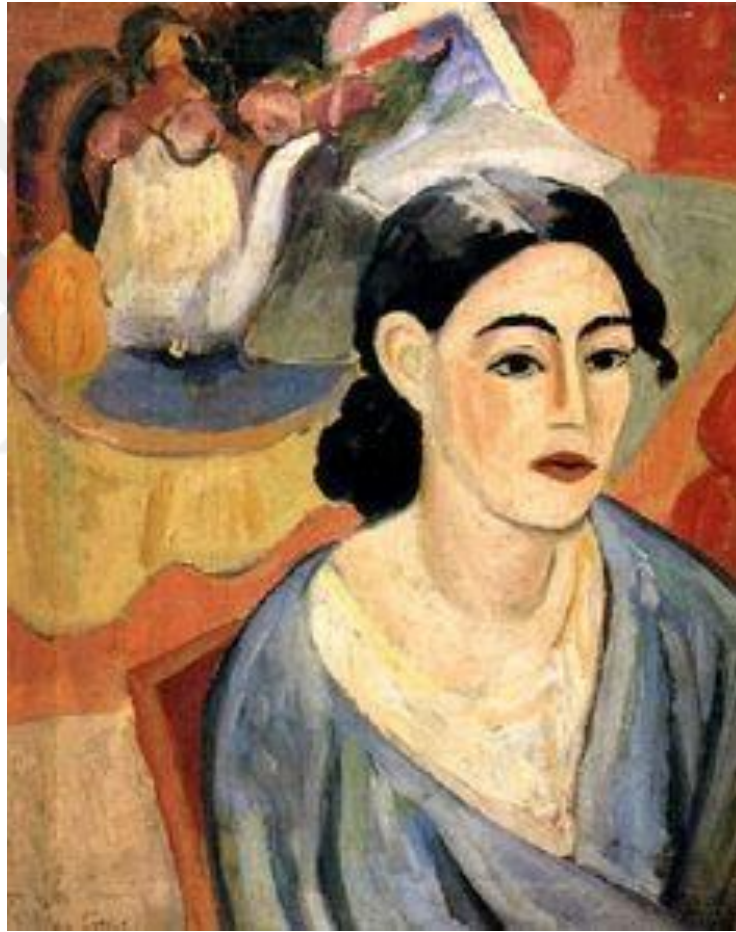
Sanatçı, kendi portresini karışık bir teknikle yapmış olup, eserde biçim bozmalar göze çarpmaktadır. Bununla birlikte, sanatçının desen hakimiyeti eserde hissedilmektedir. Portrede dışavurumcu bir etkiyle tasvir edilen hüzünlü ve çocuksu bakışlar ön plana çıkmaktadır. Detaylar ise renk kullanımıyla sağlanmıştır. Modelin kıyafeti ise kontürlerle belirginleştirilmiştir.

3.3.13. Eren Eyüboğlu (1913-1988)

Fransa'da Lhote atölyesinde resim eğitimi alan sanatçı Eren Eyüboğlu, Monet ve Cezanne'den etkilenmiş ve bu sanatçıların eserlerini inceleyerek kopya resimlerini

yapmıştır. 1936 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu ile evlenerek Türkiye'ye gelmiştir (Özsezgin, 1993: 107). Dışavurumcu ve yarı soyut resimler yapan sanatçı, eşinin sanat anlayışından etkilenecek renkli ve yöresel resim anlayışını benimsemiştir (Partanaz, 2007: 63). Partanaz (2007) tezinde, Eren Eyüboğlu'nun portre yapımıyla ilgili ifadelerine şu şekilde yer vermiştir:

Evet önce muhakkak model karşısında çalışılmalı. Ama model gittikten sonra da çalışmaya devam etmeli bunun çok yararı var. O zaman resmin gereksiz ayrıntılarını ayıklayıp, tam anlamıyla kendin oluyorsun. Böylece portrelerin arasında biçim bütünlüğü kurulmuş oluyor. Sen sen olarak kendinle başbaşa kalıyor ve aklında kalanla yetinmek zorunda kalıyorsun (s.64).



Resim 111. Kadın portresi.



Resim 112. Kadın portresi.

Sanatçının portrelerinde detaylardan arındırılmış bir biçim ve sadelik görülmektedir. Desenler kuvvetli ve sağlamdır. Sanatçı, modelini yaptığı kişilerin iç dünyasına vurgu yapmaktan kaçınmaktadır. Eserlerinde ışık-gölge ve renk dengesi kendine özgü bir şekilde öne çıkar. Portrelerinde biçim bozma ve Henri Matisse'in etkileri hissedilmektedir. Sanatçı, kendi portresini çiçek deseni önünde resmettiği eserinde detaylara yer vermemiştir. Renkler dengeli bir şekilde kullanılmıştır.

3.3.14. Sabri Berkel (1907-1993)

Türk Resim Sanatında 1950'lerde soyut resmin ilk önemli temsilcisi Sabri Berkel olmuştur. O'nun eserlerindeki özgün biçimlendirmeleri, klasik ve çağdaş resim ile estetik biçim anlayışı arasında kurduğu ilişki, Türk resminde kendine özgü bir "okul" niteliği taşımaktadır (Erzen, 1997: 223). Berkel'in portre ve figür çalışmalarında sağlam desen hakimiyeti ve anatomik bilgisi göze çarpmaktadır. Ayrıca, birçok kez kendi otoportresini yapmıştır.



Resim 113. Sabri Berkel portre TÜYB, 53x39 cm, 1931.

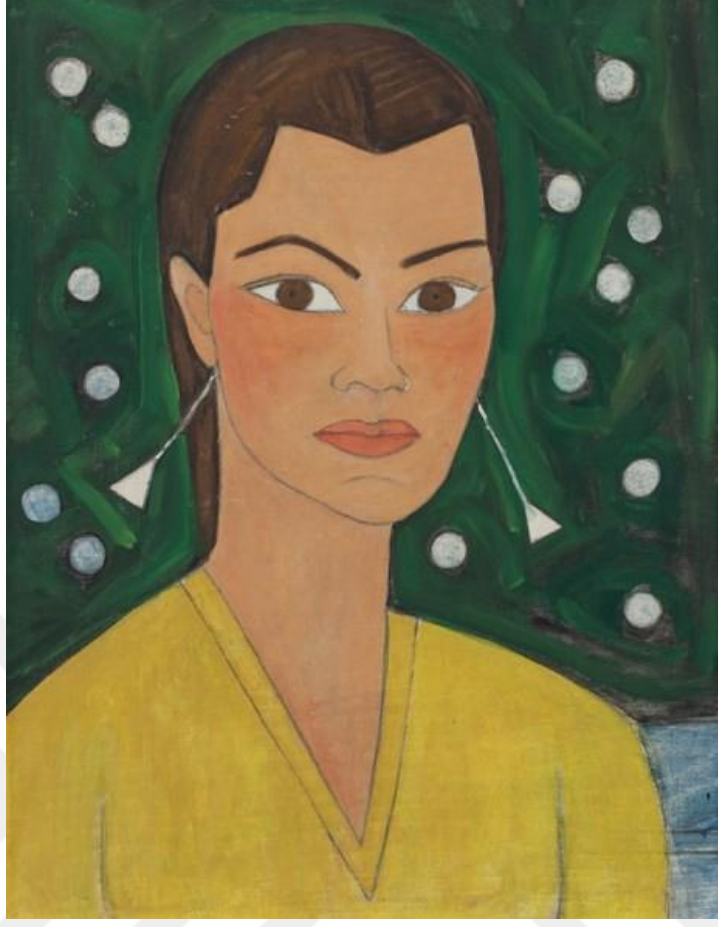
Kendi portresini yapmış olduğu eserde, Sabri Berkel biçim ve estetiğe önem vererek cepheden bir portre olarak resmetmiştir. Portrede, karakter özellikleri sıcak-soğuk renklerin ve gri rengin kusursuz kullanımıyla ön plana çıkarılmıştır. Realist bir anlayışla resmini yapmış olan sanatçının, aynaya bakarak kendisini betimlemesi ciddiyyet ve düşüncelilik hissi uyandırmaktadır. Eserde soğuk pastel renkler kullanılmıştır ve sanatçının tedirgin bakışları izleyiciye doğru yönelmektedir.



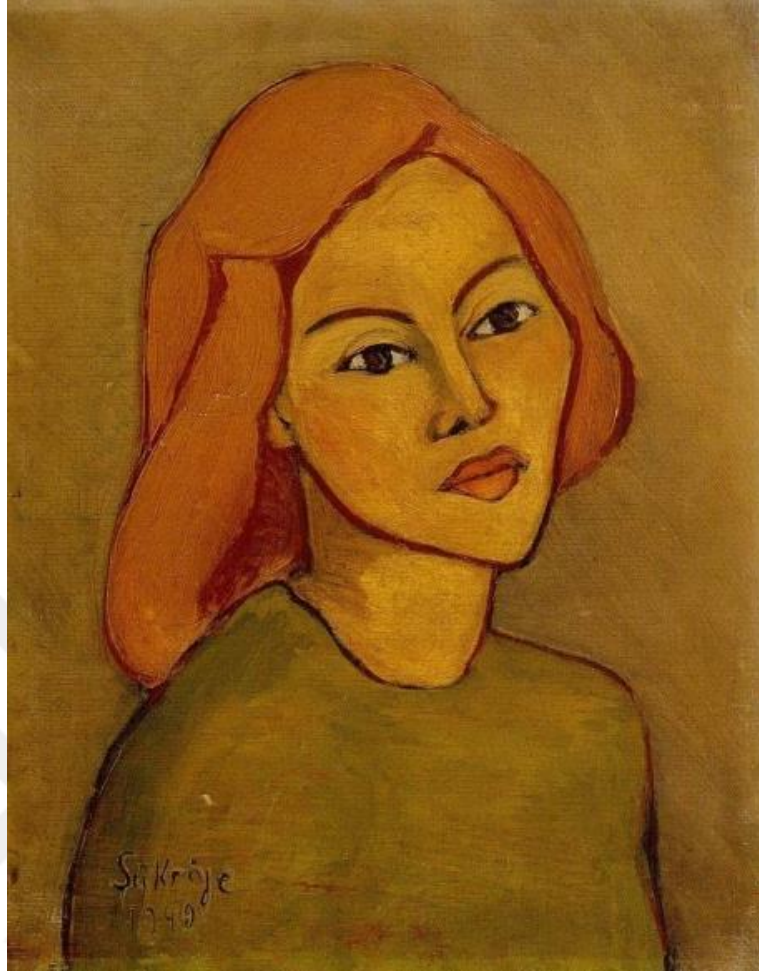
Resim 114. Sabri Berkel portre, TÜYB.

3.3.15. Şükriye Dikmen (1918-2000)

Şükriye Dikmen, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra resim eğitimi almak için Paris'e gitmiştir. Orada Fernand Leger'in atölyesinde çalışmıştır. Kübizm etkisiyle eserler üreten sanatçı, gösterişten uzak, kanaatkar ve naif kadın portreleriyle izleyicilere mutluluk vermeyi amaçlamıştır. Sanatçı, portre çalışmalarının yanı sıra natürmort ve soyut eserler de üretmiştir. Birçok sanatçıdan eğitim almış olmasına rağmen Şükriye Dikmen, kendi üslubuyla Türk resim sanatında kendine yer edinmiştir (Cezmen, 2018: 130-131).



Resim 115. Şükriye Dikmen kadın portresi.



Resim 116. Şükriye Dikmen kadın portresi.

Şükriye Dikmen, resimlerini içinden geldiği gibi yapma eğilimindedir. Kadın portresi eserlerinde Kübizm etkisi hissedilmektedir. Portrelerindeki sadelik, detaylara yer verilmemesiyle izleyiciye kanaatkarlık hissi vermektedir. Kontürlerin çizilerek portrenin ön plana çıkması sağlanmıştır.

D grubundan sonra 1940 yılında kurulan Yeniler Grubu, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Leopold Levi'den eğitim alan Avni Arbaş, Selim Turan, Ferruh Başağa ve Nuri İyem öncülüğünde kurulmuştur. Yeniler Grubu, resim sanatının toplumun sorunlarıyla ilgilenmesi gerektiğini savunmuştur, "Sanat sanat içindir" anlayışına karşı "Sanat toplum içindir" felsefesini benimsemişlerdir. Grubun en önemli portre sanatçısı Nuri İyem'dir. Yeniler Grubu'nun kurucularından olan Nuri İyem, toplumun sorunlarını dile getiren çalışmalara yer vermiştir. 1950 yılından itibaren ise non-figüratif üslupta eserler yapmıştır (Tansuğ, 2008: 245).

3.3.16. Nuri İyem (1915-2005)

Yeniler grubunun liman sergisinden sonra portreye olan ilgisi, 1962'den sonra kadın portreleri üzerine odaklanmasına sebep olmuştur. İyem'in portrelerinde, geleneksel portre anlayışından ayrılarak karakteristik özellikler yerine farklı bir yaklaşım benimsenmiştir. Sanatçı, Anadolu kadınına ana tema olarak seçmiş ve portrelerinde büyük kadın başlarıyla öfke, acı, sitem, sevgi ve tedirginlik gibi duyguları ifade etmeyi amaçlamıştır (Çağlayan, 2010:7).

Nuri İyem'in kadın portreleri üzerine odaklanmasının en önemli iki nedeninden biri, küçük yaşta ablasını kaybetmiş olmasıdır. Diğer bir neden ise kadının yaratılış özelliği olan anneliktir. Sanatçı, anneliğe ve ablasına duyduğu özlem ve saygıyı ifade ederken, kadınların kusurları olsa da toplumsal sorunlarla yetiştirildiklerini vurgulamaktadır (Çalıkoglu, 2001:18-20).



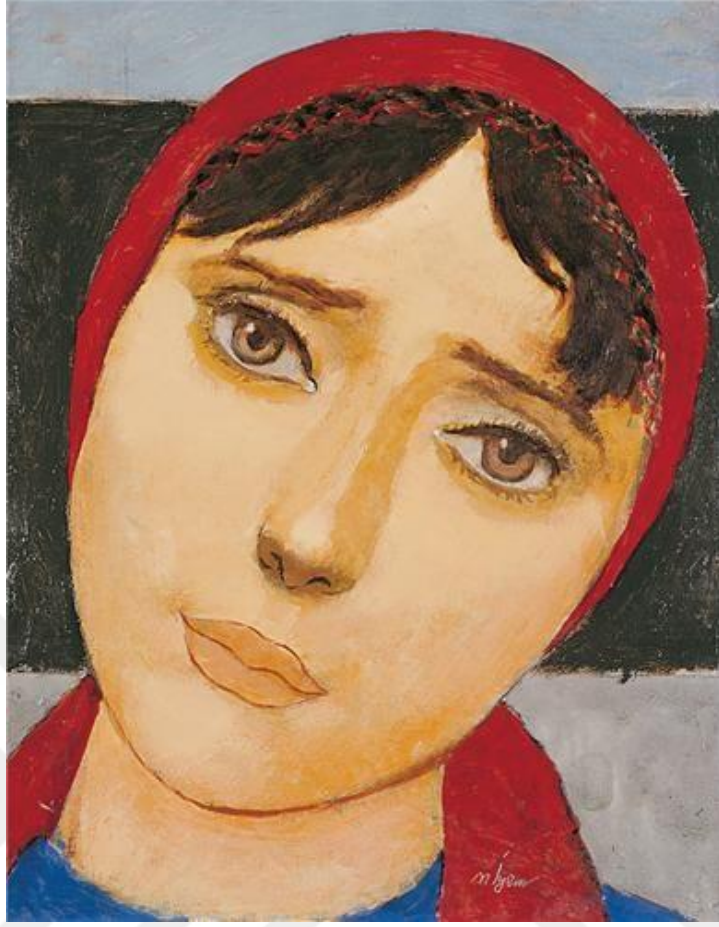
Resim 117. Nuri İyem, Kadın portresi, TüYB.

Eserde, kadın portresi ince kaşlara, büyük gözlere ve uzun bir buruna sahip şekilde resmedilmiştir. Portrenin kenarlarında kullanılan siyah kontürler, portreyi ön plana çıkarmaktadır. Model, cepheden portre şeklinde resmedilmiş ve izleyiciye doğrudan bakmaktadır. Resimde sıcak ve soğuk renkler kullanılmış olup, ürkek gözler izleyicinin dikkatini çeken bir odak noktasıdır. Tuvalin tamamını kaplayan portre, hüzünlü bir Anadolu kadınına ifade etmektedir.



Resim 118. Nuri İyem, Kardeşler portresi, TÜYB.

Eserde, doğada iki kadın figürü resmedilmiştir. Kompozisyonun merkezindeki kadın figürü izleyiciyle göz teması kurmamaktadır, ancak sol taraftaki figür doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Portrede, uzun burunları ve bitişik kaşlarıyla dikkat çeken karakteristik özelliklere rastlanmamaktadır. Bunun yerine, sıcak renklerle birlikte yalın bir anlatım hissi verilmektedir.



Resim 119. 106. Nuri İyem, Kadın portresi.

Sanatçının, güzel, çekingen, melankolik, hüzünlü ve masum karakteristik özelliklere sahip olduğu gözlemlenen portre eserinde yine Anadolu kadını temsil ettiği görülmektedir. İyem'in tüm kadın portrelerinde ortaya çıkan ince kaşlar, uzun burun ve iri gözler gibi yalın bir anlatım bu eserde de görülebilmektedir.

Nuri İyem, uzun yıllar boyunca özellikle Anadolu insanının kadın portreleri üzerine çalışmalar yapmıştır. Sanatıyla tanınan ve resim yaparak geçimini sağlayan Nuri İyem, yazın ve kışın hiç ara vermeden çalışmalarına devam etmiştir. Ancak, 1966 yılından sonra soyut çalışmalara son vererek gerçekçi resimlere yönelmesi, herkesi şaşırtmıştır (Özdoğru, 1973: 8-9).



Resim 120. Nuri İyem, İki Kadın portresi, TÜYB.

Portrede, detaylara fazla girilmemiş ve ışığın yüze sarı renkle yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir. Tuvalin merkezinde yer alan iki kadın figüründe, sol taraftaki portrede kararlılık hissi verilirken, sağ taraftaki portrede ise boyun eğme ve uysallık hissi hissedilmektedir. Bu tablo, Nuri İyem'in kendi üslubuyla bütünleşen bir eser olup toplumsal gerçekçilik öğeleri içermektedir (Bender, 2009: 47-50).

Sanatçı, portre eserleri aracılığıyla toplumun önüne geçer ve kadının savunmasız halini önemser. Eserlerinde, bu baskıyı azaltmayı ve kadını yüceltmeyi amaçlar. Anadolu'nun çeşitli bölgelerindeki kadınları resmederek Türkiye mozaiği oluşturur. İyem'in anıtsal figür özelliklerine sahip kadın portreleri, ışık-gölge kavramları ve sağlam çizgileriyle izleyiciyi her zaman etkilemiştir.



Resim 121. Kadın portresi, TÜYB.

3.3.17. Neşe Erdok (1940, -)

Neşe Erdok, 1960 kuşağı ressamlarından biri olup, klasik portre anlayışının ötesinde ileri düzeyde portre eserler ortaya koymuştur. Kendi otoportresini nesneyle birleştirerek, yaşantısını izleyiciye aktaran bir ressamdır. Sanatçı, eserlerinde yalnızlığı ve iç dünyasındaki hesaplaşmayı izleyiciyle paylaşmaktadır. Neşet Günal'ın öğrencisidir ve renkli resimlerinde biçimle birlikte uyumlu eserler yaratmaktadır. Figürlerinde biçimi bozması, ifadeyi güçlendirmektedir.

Ergüven (1997) tarafından Neşe Erdok'un eserleri için şu ifadeler kullanılmıştır: "Aslında Erdok'un oldukça üretken bir sanatçı olduğunu hatırladığımızda, sınırlı sayıda otoportre yapmış olması dikkat çekicidir. Bununla birlikte, canlı veya cansız neredeyse her şeyi 'kendi beni'yle hesaplaşmak için bir vesile haline getiren böyle bir sanatçıda otoportrenin nerede sona erdiği tartışma konusu olmuştur" (s.164).



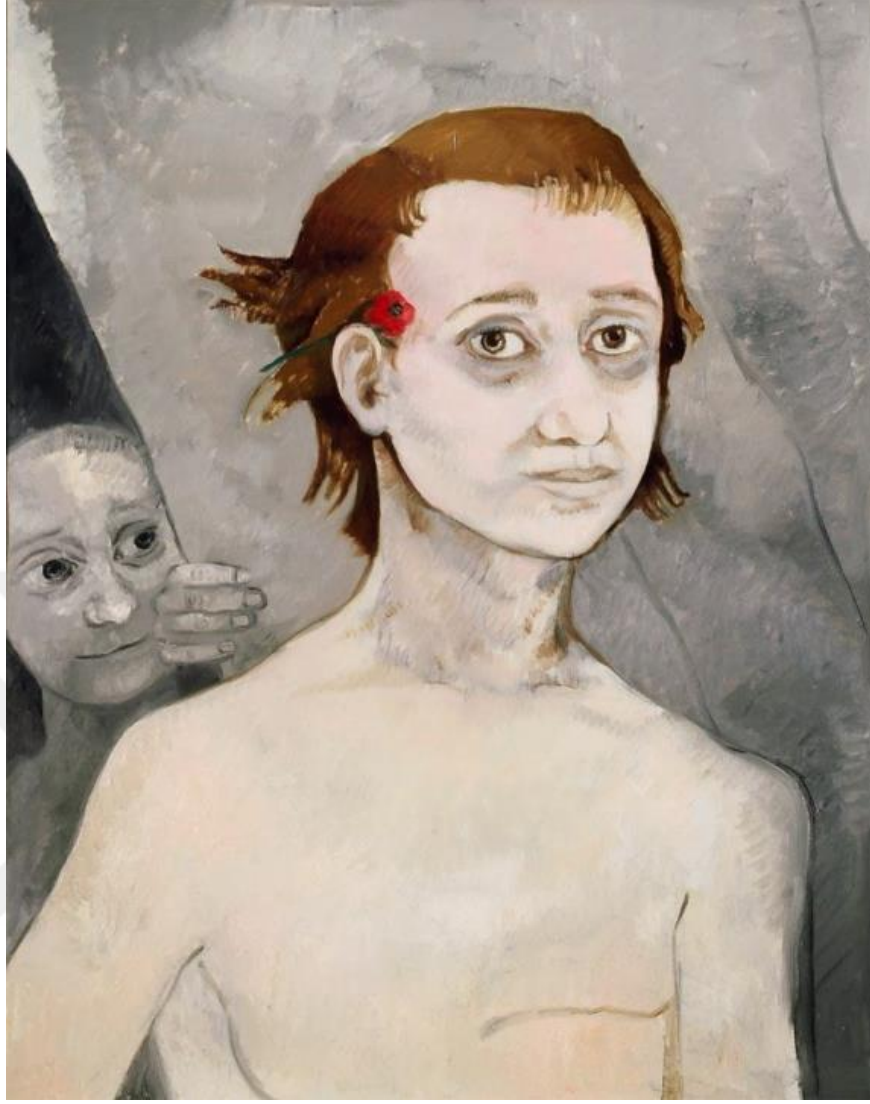
Resim 122. Baykuşlu Otoportre, TÜYB, 2013.

Sanatçı, kısacık saçları, gözaltındaki morluklar, omuzundaki baykuş ve siyah renkle kıyafetini resmederek yaşadığı ruh halini izleyiciye aktarmayı amaçlamıştır. Beyaz ve gri renklerin kullanımıyla, portredeki acıları ve ruh halini vurgulamıştır. Neşe Erdok aslında eserlerinde kendi portrelerini çizmiştir. Ayrıca tanıdığı kişilerin portrelerini yaparken, dış görünüşleri ve iç dünyalarını birlikte yansıtmaya çalışmıştır. Figürlerinde insan portresini vurgulayarak, ruh hallerini dış görünüşleriyle birleştirmeye çalışmıştır (Ergüven, 1997: 164).

Neşe Erdok, 1960 kuşağının öne çıkan portre sanatçılarından. İlk yıllarında portrelerinde formu yakalama ve benzetme çabası içinde olduğu görülmektedir. Hocalarının yönlendirmesiyle karanlık oda içerisinde mum ışığını kullanarak aynaya bakarak portrelerini çizdiğini belirtmiştir. Daha sonraki yıllarda ise kişisel hayatından ilham alarak resimlerinde kendi iç dünyasını dışa vurarak izleyiciye aktarmıştır (Enuysal, 2017: 90).

Sanatçı Neşe Erdok, portrelerini Rembrandt'ın eserleriyle kıyaslar, ancak Rembrandt'ın portrelerinin sanatçının iç dünyasını yansıttığı gibi fiziksel değişimlerini de belgelediğini ifade eder. Erdok'un portrelerinde böyle bir amaç göze çarpmaz. Onun portreleri sadece iç dünyanın ve ruh halinin belgesidir. Erdok, aynaya veya fotoğrafa bakarak resim yapmamıştır. Kendi otoportrelerindeki ameliyat izleri, göz çevresindeki morluklar ve yüzündeki renk değişimleri, yaşlanmaya bağlı değişimlerden ziyade yaşam deneyimleriyle ilişkili değişimlerdir (Enuysal, 2017: 91). Röportajında Enuysal (2017) ile yaptığı görüşmede, kendi otoportreleriyle ilgili olarak şunları ifade etmiştir;

Bir figür yaptığımda, illa muhakkak bir kişinin fotoğrafını çeker gibi şu anını saptamıyorum, resimde öyle değildir. Zaten bir insanı tanırsın görürsün.... Birkaç kere görürsün çeşitli haliyle görürsün ondan sonra resmedersin; portre kişinin birçok durumunun toplamıdır aslında... Biraz fotoğraftan ayrıldığımız tarafta odur. Bence resimde bir anı saptamıyorsun.... (s. 91).



Resim 123. Neşe Erdok, portresi, TÜYB, 2011.

3.3.18. Zeki Faik İzer (1905-1988)

Zeki Faik İzer, İstanbul'da 1905 yılında doğmuştur. Sanata olan ilgisi, ailesinin de sanatla iç içe olmasında yatmaktadır. Çocukken bu ilginin şekillendiği ve desen eskizleri yaparak da kendini resim sanatı alanında geliştirdiği görülmektedir. Resim sanatı alanında attığı ilk adımın çocuk yaşlarda Agah Efendi'den almış olduğu ilk resim eğitimi olarak bilinmektedir. Bu eğitimden sonra, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne başladığı, Çallı ve Onat isimli sanatçıların öğrencisini olduğu ve birçok sanatçıyla beraber "D" grubuna dahil olduğu bilinmektedir. Paris'e giden sanatçı; orada sanat alanında araştırmalar ve yeni tecrübeler yaparak kendini ileri taşımaya başarmıştır. Yurtiçi ve yurt dışında birçok sayıda sergilere katıldığı ve modern çağa ayak uydurduğu görülmektedir.

Resimlerindeki fırça darbeleri ve renklerin ahenk içinde dans etmesi ile soyut dışavurumcu bir tavır sergilemektedir (Özdemir, 2017:160).

Resim sanatında, devamlı bir şekilde düşünce yapısını, izlenimlerini güçlendiren sanatçı, soyut dışavurumcu eserler üretmektedir. Bu düşünce yapısı onun sürekli ve durmaksızın çalışmaya itmiştir. Ortaya çıkardığı eserler, bir öncekinin devamı olarak düşünülmektedir. Soyut dışavurumcu yaklaşımından önce Fransa’da eğitim yıllarında Lhote’nin atölyesinde kübist bir tavır sergilediği fakat kendini ifade etmenin bu olmayacağını anladığından kübist anlatımdan uzaklaştığı görülmektedir. Kendisine daha yakın gelen Othon Friesz ile çalışmaya başlamıştır. Bu hareketin ona yakın gelmesinin sebebi çok açık bir şekilde ortada olmaktadır. Onun sanatı her zaman yeniyi bulma arzusuyla gelişmektedir. Resimlerini üretirken kullanmış olduğu kalem ya da fırçanın yardımıyla plansız bir şekilde sadece o anın vermiş olduğu hazla oluşturmaya, keşfetmek istediği şeyleri fırçanın, kalemin ve ellerinin gücüne bırakarak bulmak istediğini göstermektedir. Bu tesadüfi arayışlar sanatçının üslubunun, resme olan yaklaşımının açık ve net örneği olmaktadır. Resme karşı olan bu olguların tümünün, sanatçıyı amacına doğru ulaştırdığı görülmektedir (Özsezgin, 1999:120).

3.3.19. Mustafa Özel (1961, -)

Mustafa Özel, ressam ve heykeltıraş olarak, portrelerinde acıyı deforme olmuş bedenleri ve yaşama umudunu kaybetmiş konuları ele almıştır. Sanatçı, karakter özelliklerinin yanı sıra kişinin zihinsel ve ruhsal durumunu da tuvaline yansıtmış, portrelerinde ve bedenlerinde insanın düşünsel ve ruhsal çöküşünü gözler önüne sermiştir. Özel, BP Portrait ödülleri "Beyza'nın Portresi" adlı çalışmasıyla 2005 yılında 2,500 sanatçı arasından seçilen 53 finalistten biri olmuştur.

Çoşar (2020) tezinde Mustafa Özel’in “Beyza’nın portresi” adlı eserinin kendisi için önemine şöyle yer vermiştir;

Portrelerimde özellikle sıradışı formları tercih ediyorum. Ayrıca o kişinin kendi varlık alanını tanımak, kişiliği hakkında fikir sahibi olmak portrenin içeriğini güçlendiren etkilere sahiptir. Beyza’da bu temel fikirleri yakaladığım için o’nunla çalıştım. Beyza’nın portresinin görüntüsünde yarattığı etki Beyza’nın kişiliğini mi yoksa beni mi ortaya çıkarmaktadır? Sanırım bu çözülmesi gereken bir ikilem olarak kalacaktır (s. 59).



Resim 124. Mustafa Özel ‘Beyza’nın portresi” TÜYB, 27x22 cm.

Sanatçı, eserlerinde acıyı, deforme olmuş bedenleri ve yaşama umudunu kaybetmiş kişileri özellikle vurgulamaya odaklanmıştır. Özellikle "Beyza'nın Portresi" adlı eserinde, acı çeken ve mücadele eden güçlü bir kadın portresini yansıtmıştır. Portrede, sıcak ve soğuk renklerin dengeli geçişleri, modelin karakter özelliklerini öne çıkarmada etkili olmuştur. Modelin yorgun olduğu ve hüzünlü bir bakışla izleyicinin karşısına çıktığı hissedilmektedir. Cepheden yapılan portrede, model izleyiciye doğrudan bakmamaktadır.

3.3.20. Nuri Aba  (1926-2008)

Nuri Aba , Türkiye’de sürrealizm akımının ilk temsilcisi olarak bilinmektedir. 1926 yılında İstanbul’da doğmuş olup, k         ve gençlik yıllarının Mersin’de geçtiği

bilinmektedir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne ise 1944 yılında başlamıştır. Sanatçı, Leopold Levy ile çalışmalar sürdürdükten sonra Mimarlık Bölümü'ne ilgisi artmıştır. Mimarlık Bölümü'nden mezun olana kadar resim atölyelerinde çalışmalarına devam etmektedir. Birçok alanda; suluboya, yağlıboya, karikatür resim çalışmalarında kendini geliştirerek 1949 yılında, ilk kişisel sergisini Mersin Halkevi'nde açtığı bilinmektedir. Abaç, daha çok resimlerinde 1970 öncesi, Anadolu kültürünün mitolojik yaratıklarını Gerçeküstücü ve Fantastik bir yöntemde ele alarak eserlerine aktarmaktadır. Güncel ve tarihi hususları ve Karagöz karakterlerine benzer hadiseleri işlediği görülmektedir. Bunlardan ziyade, düğünleri, çay bahçelerini, simitçileri, Pazar yerlerini, balıkçıları ve meyhaneleri eserlerine konu edinmektedir. Kendine özgü çalışmalarında, yöreselliği universal bir yaklaşım ile ele aldığı ve geleneksel formları kültürel biçimleri ile birleştirerek kendi kalıcılığını eserlerine aktarmaktadır. Abaç'ın eserlerinde, iki farklı dönemi yansıttığı görülmektedir. Bu iki farklı dönem 1970 öncesi ve sonrasını içermektedir. Eserlerine yansıttığı bu dönemlerin içerikleri ise 1970 yıllarına kadar yansıttığı, rüyalarda görülen gerçek dışı olan imgeler ve mitolojik yaratıkları işlediği görülmektedir. 1970 yılının başından itibaren ise, karagöz betimlemelerini o dönemin yaşam çevresine uyarlayarak resmettiği ve bu betimlemelerin Türk resim sanatının ilgisini çektiği görülmektedir. Resimlerini hayata geçirirken fantastik unsurları kullanmayı ve yaşamın sanatçıya yansıttığı mutluluğu, sevinci, eğlenceyi ve coşkuyu hareketli bir şekilde eserlerine aktarmayı amaç bilmektedir (Suci, 2017:84-85-86).

3.3.21. Gürkan Coşkun (Komet (1941-))

Gerçek ismi Gürkan Coşkun olan sanatçı Komet'in, Çorum'da 1941 yılında doğduğu bilinmektedir. Kuyruklu Yıldız anlamına gelen takma ismini ise bir müzik grubundan ilham alarak kullandığı görülmektedir. Türkiye'de eğitimini tamamladıktan sonra kendini Güzel Sanatlar alanında daha fazla geliştirmek için Paris'e giden sanatçı günümüzde düş bilimsel gerçekçilik akımının öncülerinden biridir. Bu akım ise Türkiye'de çok fazla duyulmayan ve işlevsel olmayan bir akım hareketi olarak görülmektedir. Sanatçı'nın resimlerinde birçok alana rastlamak mümkündür. Bu alanlar ise; komedi, romantizm ve felsefe olarak karşımıza çıkmaktadır. Resimlerinde sürrealist

bir yaklaşım sergileyen sanatçı daha çok figür öğelerini resimlerine dahil ederek, bu öğelerin geçmişinden bugüne ve geleceğine yönelik çalışmalar gerçekleştirerek onları başlıca resimlerin ana unsuru olarak karşımıza çıkarmaktadır. Figür kavramının onun için önemli bir yerde olduğu ve resimlerinde bunu ustalıkla yansıttığı görülmektedir

Sanatçının resimlerinde vurgulanan formel öğeler; obje, mekân ve figür unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır. Komet'in, resimlerinde bu öğelere yer vermesinin önemi ise sanatçının yansıtmak istediğiyle bir bütün oluşturarak aktarmasıdır. Onun resim dilinin tamamen hayal gücüyle birleşerek farklı bir üslup oluşturmaya ön ayak olduğu görülmektedir. Mekânın, figürlerin ve canlı ya da cansız objelerin tamamen sanatçının bilincinde olduğu görülmekte ve bu oluşan görüntüyü resmederek aktarmak istediği düşünceyi tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermekten ziyade düşündürmeyi hedeflemektedir. Eserlerinde hem kendisine hem de izleyiciye yansıtmak istediği durgunluğun dinamikliği içerisindeki hayalperestliği savunmaktadır. Kullandığı renklerle dinginliği simgelediği ve görünümün gizli uzanımlarını ele aldığı görülmektedir. Daha çok boşluğun ya da iç mekânın hâkim olduğu resimlerinde sanatçının kendi içsel düşüncelerini bir sessiz aktarım olarak ele alındığı sezilmektedir. Bu aktarım ise izleyicilerin bilinçaltında bir hikâye unsurunun doğmasına neden olmaktadır (Uysal, 2008:160-161).

Komet'in ressam olmasının özelliğinin yanında şair bir kişiliği de mevcut olmaktadır. Ekspresyonizme hâkim olan sanatçı, sürrealist bir ifade biçimiyle resimlerinde figür unsurunu da konu olarak işlemektedir. Bu özelliği sayesinde hala günümüzde adından söz ettirmektedir. Eğitimini Güzel Sanatlar Akademisinde sürdüren sanatçının, Cumhuriyet dönemi sanatçılarından Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Zeki Faik İzer'in atölyelerinde çalışarak kendini geliştirdiği bilinmektedir. Resimlerinde işlediği konular daha çok toplumu kapsamaktadır. İnsan unsuru onun resimlerinde büyük bir öneme sahip olmaktadır. O yüzden resimlerinde aktarmak istediği insan öğesini; tek bir kişiyi ele almaktan ziyade karmaşıklığın vermiş olduğu bir topluluğu işlemektedir. Bunu yaparken insan kişiliğini ütöpik bir eğilimle resimlerine dahil etmektedir. Bir dönem resimlerinde siyah rengi kullanan sanatçı, ilerleyen zamanlarda onun için acı ve ölümü temsil eden pembe, kırmızı ve sarı tonları kullanmıştır. Paris'te eğitim aldığı dönemlerde Rönesans öncesi İtalyan sanatından etkilenmiştir. Sanatçının hayal dünyasında sırlarla dolu bir başka hayat olduğu resimlerinden anlaşılmaktadır. Bu

yüzden sürrealist yaklaşımını her zaman resimlerinde görmemiz mümkün olmaktadır. Düzeni olmayan karmaşıklığı her zaman resimlerine konu ettiği söylenememektedir. Tek figür ya da üçlü figürlerden bir nizam oluşturmak istediği görülmektedir. Ölümün ve acının hâkim olduğu resimler sonradan yaşamın canlılığını temsil eden resimlere dönüşmektedir. Figür niteliğinden asla vazgeçmeyen Komet, renklerin etkili kullanımıyla bunu açıkça göstermektedir (Suci, 2017:93-94).

3.3.22. Balkan Naci İslimyeli (1947, -)

Balkan Naci İslimyeli'nin eserlerinde, biçimsel değişimlere sahip sanatsal etkinlikler görülmektedir. Simgeci ve romantik izlere sıkça rastladığımız sanatçı, üç boyutlu çalışmalar ve enstalasyon eserleriyle doğayı ve insanı sorgulayıp eleştirmektedir (Ersoy, 2004: 282). Ayrıca İslimyeli, geleneksel resim anlayışını da sorgulayarak farklı bir bakış açısı sunmaktadır (Öztokat, 1998: 17). Fotoğraf aracılığıyla kendi eleştirisini yapan sanatçı, bizi düşünmeye zorlayarak insanlığın varoluşundan itibaren gelen mistik bir soruyla yüzleştirmektedir. Bu sorunun cevabı ise her dönemde bireylere göre farklılık gösterebilmektedir.



Resim 125. Balkan Naci İslimyeli, "Sufi", 2009.

Kendi bakış açısından dünyayı gözlemleyen sanatçı, bazen gerçekçi, bazen de acı veren yüzleri portrelerle anlatır. Sanatçı, figürü ışık-gölge oyunları ile alışılmışın dışında izleyiciye sunar. "Sufi" adlı eserinde, sanatçı portrelerin üzerine maskeler yerleştirerek

kişilerin kendi suretlerini göremememize neden olur. Bu noktada "ben" kavramını sorgulayan sanatçı, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmek amacıyla kaligrafiyi de kullanır. Bülbüloğlu'nun (2014) "Sanat Akımlarında Portrenin Yeri" adlı tez çalışmasında, sanatçının kimlik sorununu ele aldığı belirtilmektedir. İslimyeli, sanatçı kimliğini sorgularken "benlik" arayışını sürdürür. Eserlerinde kendi portresini kullanarak bedenselliğini, varlığını ve var olma nedenlerini açıklar. Ona göre, "Sanat, sanatçının öz-portresidir ve bir kişiliğe sahiptir. Sanatçı, varlığını devam ettirebilmek için sanatıyla kendine sığınır." Ben kimim sorusuna farklı bir üslupla yanıt veren İslimyeli, öz-portreleri aracılığıyla görünür hale gelir (s.137).



Resim 126. Deli Gömleği, 170x130, AÜKT, 1967.

Sanatçı genellikle kendi portresini eserlerinde kullanarak insanlığı ironik bir dil ve deli gömleği giyerek sorgular. Ahşap üzerine karışık teknikle yapılan eserde sanatçı,

portrede kendi fotoğrafını kullanmıştır. Figürde durağanlık hissedilse de izleyiciye insanın yalnızlığı aktarılmaktadır.

3.3.23. Taner Ceylan (1967,-)

Taner Ceylan, sanatsal çalışmalarında foto-gerçekçilikten hipergerçekçi bir tarza geçiş yaparak duygusallık ve gerçeklik üzerine vurgu yapmıştır. Kendi özgün bakış açısıyla erkek bedeni üzerinde kadın kimliğini vurgulamış ve bu şekilde resimlere yeni bir boyut kazandırmıştır.



Resim 127. Taner Ceylan; Bahar Zamanı, TüYB, 140x215 cm, 2013.



Resim 128. Taner Ceylan; 1881, 140x200 cm, TÜYB, 2010.

Sanatçının hipergerçekçi eserlerinde, doğu ve batı kültürünü birleştirerek kendi özgün üslubunu ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. Kişisel çektiği fotoğraflarını, iç dünyasını da katıp tuval üzerinde hiper realist bir şekilde yeniden yorumlamıştır. Bu eserler bazen tartışmalara yol açacak şekilde pornografik veya rahatsız edici olarak yorumlanmış olsa da Taner Ceylan, Türkiye'nin en pahalı yaşayan ressamı olarak tanınmaktadır. Sanatını güncel ve klasik sanatın iç içe geçtiği bir şekilde tanımlayan Ceylan, bu birleşimin duygusal gerçekliği ortaya çıkardığını ifade etmektedir. (Cezmen, 2018:163).

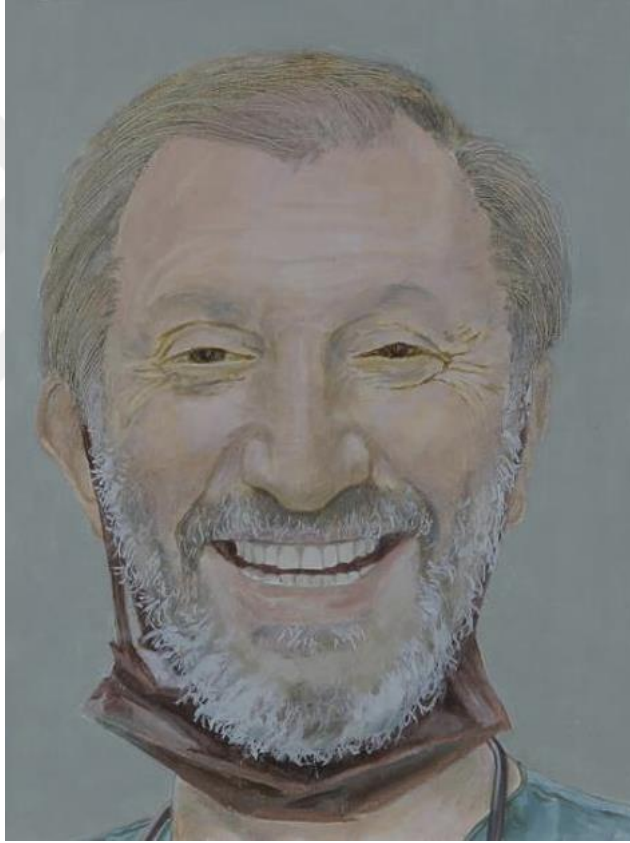
Osmanlı döneminde uygulanan sanat politikalarının genel olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin sanat anlayışını olumlu yönde etkilediği görülmektedir. Cumhuriyet döneminde sanatçılar, bireyselliğe önem vermişlerdir. 1950'lerden sonra ise liberal devlet politikalarının sanat alanında da etkisi olduğu belirtilmektedir. Sanatçılar, kendi iç dünyalarını yansıtan eserler ortaya koymuşlar ve bu şekilde sanatçı odaklı eserlerin ön plana çıkmasına öncülük etmişlerdir. Ayrıca, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika kökenli sanat akımlarının Türk Resim Sanatı üzerinde etkili olduğu anlaşılmaktadır (Tansuğ, 1993: 11-12).

Türk Resim Sanatı'nda karakter analizi açısından Nuri İyem ve Neşe Erdok örnek verilebilir. İyem'in portrelerinde kadının toplumdaki yerini ve köyden kente göç eden insanların yalnızlık ve yoksullukla mücadelesini yansıttığı görülmektedir. Erdok'un eserlerinde ise kendi portrelerine yer vererek "ben" kavramı öne çıkarılmaya çalışmıştır. Hayatı boyunca yaşadığı zorlukları ve hastalık sürecinde verdiği mücadeleyi eserlerinde izleyiciye aktarmıştır. Sanatçılar, topluma karşı sorumluluklarını tuvallerinde

resmederek topluma bu sorumluluğun farkında olduklarını hissettirmişlerdir.

3.3.24. Hakan Özer (1967,-)

Hakan Özer, yağlı boya kâğıdı yüzeyinde boyanın en hafif ve akışkan halini kullanarak şiirsel, pastoral resimler yapıyor. Renkler şeffaf, geçirgen ve akışkandır. Boya ve fırça kullanımındaki izler çok hafif olduğu için kişinin resmi kendisinin reel bir yansımasına dönüşüyor. Resimlerinde sakın bir çift göz gülümseyerek karşımıza çıkıyor ve geçmişteki anılar üstünden zamanın akışı içinde eriyor.



Resim 129. Hakan Özer; 2022, 25x32 cm, Hüseyin Bey, k.ü.y.b.

SONUÇ

Sanatın; tarihsel süreçte insanla alakalı olduğu görülmektedir. Mağara duvarlarına veya büyü amacıyla çizilen av sahneleri, Helenistik dönemde yapılan büstler, Fayyum portreler ve Rönesans sanatçılarının anatomiyle alakalı ilgili olarak meydana getirdikleri çalışmaların bahsi geçen düşünceyi kanıtlar bir niteliği bulunmaktadır. Resim sanatı kapsamında portreye de insanı direkt olarak alakadar ettiğinden dolayı tarihsel süreç içerisinde sürekli olarak rastlanılmaktadır.

Türk resim sanatı, tarihi boyunca pek çok değerli sanat eserine ev sahipliği yapmıştır. Bu eserler arasında özellikle portreler, sanatseverlerin ilgisini çeken önemli bir konudur. Türk resim sanatında portre konusu, tarihsel, kültürel ve sanatsal açılardan oldukça zengin bir içeriğe sahiptir.

Bu çalışmada, Türk resim sanatında portre konusu ele alınmıştır. Türk resim sanatındaki portreler, tarihsel gelişimleri, sanatsal özellikleri ve kültürel değerleri açısından incelenmiştir.

Türk resim sanatındaki portrelerin tarihsel gelişimine baktığımızda, Osmanlı döneminde portrelerin resmedilmesinde çeşitli sınırlamalar olduğu görülmektedir. Özellikle, İslam ulemasının konuya yaklaşımlarından dolayı insanların figüratif olarak resmedilmesine karşı çıkmıştır. Ancak, 18. yüzyılda Batı etkisiyle birlikte portre resimlerinde daha özgür bir tarz benimsenmeye başlanmıştır.

Sanatsal açıdan, Türk resim sanatındaki portreler genellikle gerçekçi bir tarzda yapılmıştır. Portrelerdeki detaylar ve renkler, sanatçının ustalığına bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Özellikle, Osman Hamdi Bey'in portreleri, sanatsal açıdan büyük bir öneme sahiptir.

Kültürel açıdan, Türk resim sanatındaki portreler, Türk toplumunun tarihini ve kültürünü yansıtan önemli birer belgedir. Portrelerdeki kişilerin kıyafetleri, saç stilleri ve aksesuarları gibi detaylar, o döneme ait kültürel özellikleri yansıtmaktadır. Bu nedenle, Türk resim sanatındaki portreler, Türk kültürü ve tarihi hakkında bilgi edinmek isteyenler için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Sonuç olarak, Türk resim sanatındaki portre konusu, tarihsel, sanatsal ve kültürel açılardan oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Bu çalışma, Türk resim sanatının

gelişimine ve zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Türk resim sanatıyla ilgilenen herkesin, Türk resim sanatındaki portre konusunu daha yakından incelemesi önerilmektedir.



KAYNAKÇA

- Altinköprü, T. (2015). İnsan Tanımada Beden Yüz Yapısı ve Karakter. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Araz, D. G. (2019). Gustav Holst'un Gezegenler Süiti Adlı Yapıtının Sembolik İzdüşümü ve Analizi. İstanbul Üniversitesi Araştırma Makalesi.
- Avril, N. (2005). Yüzün Romanı (Sema Rıfat, Çev.), İstanbul: Doğan Kitapçılık A.Ş.
- Ayan, M. C. (1991). Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre" (Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayyıldız, A. (2017). Görme Olgusu "Portre, Yüz, Benlik". Yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi.
- Azizsoy, A. (2015). Siyah Kalem Yapıtlarındaki Şamanist ve İslami Öğeler Üzerine Notlar. Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi. Cilt:4. Sayı:7. Temmuz 2015.Türkiye.
- Aydın, M. (2007). Sanatın Politik İşlevi: İtalyan Rönesansı ve Politika. Akademik Bakış Dergisi.
- Bal, A. A. (2009). Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme.
- Barr, J., Clara M. Berge, Jan M. van Daal, and Branko F. van Oppen de Ruiter (2019), The girl with the golden wreath: Four perspectives on a mummy portrait, Arts, 8(3), 92. <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/3/92>.
- Bayav, D. (2010). Işığın Bağımsızlık Yolculuğu Ve Empresyonizmde Işık. Sanat Dergisi, 23-26.
- Breton, L. D. (2018). Yüz Üzerine. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bizans Sanatı - Tülay Genç, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006.

Byzantine Art and Architecture by Lyn Rodley, sayfa 88.

Ceylan, N. (2016). Yağlıca Kalesi'nde Yılan Figürü ve Türklerde Yılan Simgesi.

Coşar, İ. (2020). Türk Resminde Kadın Temalı Portre Yorumlamaları.

Çeliksap: (2015). Fotoğrafta “Portre Yüz” ün Gerçekliği Paradoks ve Dönüşüm. Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 11(1), 6.

Çoruhlu, Y. (2007). Erken Devir Türk Sanatı. İstanbul: Kabalcı.

Demirbulak, A. (2006). Çağdaş Türk Resminde Otoportreler. İstanbul: Beta Yayınları.

Demirok, C. (2014). Siyah Kalem Minyatürlerinde Üslubun Öznelliği ve Gösterge Bilimsel Analizi. II. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi .Bildiriler Kitabı IV.

Dikilitaş, G. (2005). Duvar Resimlerinin Bozulmasına Neden Olan Etkenler ve Koruma Uygulamaları, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Duman, B.N. (2018). Resimden Tiyatroya Doğu Sanatı ve Batı Sanatı Arasındaki Farklılığı Toplumların Gerçekliğe Bakışı Üzerinden Okumak, International Journal of Interdisciplinary And Intercultural Art, 3 (6), 11-30.

Ekici, F. D. (2012). Fayyum Portreleri. Dergipark, 59.

Eren, A. & Geçen, F. (2019). Mehmet Siyah Kalem'in Minyatürlerindeki Sürrealist Etkilerin Yorumlanması, Tarih Okulu Dergisi (TOD). Ekim 2019. Yıl 12. Sayı XLII.

Ersoy, A. (1991). 18.Yüzyılın Minyatürleri ve 19.Yüzyılda Batı Tarzda Resme Geçiş. İdil Dergisi. Sayı:64. Kış.

Eyüboğlu, B. R. (2005). Resme Başlarken. İstanbul: Türkiye İş Bakası Kültür Yayınları.

- Feller, R. L. (1986). Artists 'Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 1. China: Cambridge University Press.
- Filiz Çağman ve Kaya Özsezgin, "Sanat Tarihi: Rönesans", İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011.
- Frühstück. S. (2010). Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times (review). The Journal of Japanese Studies, 36(2), 375–378.
- Genç, A. (2009). Vincent Van Gogh'un Trajik Yaşamından artakalanlar. Beykent Üniversitesi Sosyal bilimler dergisi, 110-131.
- Genç, A. (2009). Vincent Van Gogh'un Trajik Yaşamından artakalanlar. Beykent Üniversitesi Sosyal bilimler dergisi, 110-131.
- Gommrich, E. H. (1980). Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gomm:C. (2018).Sanat Sanatın Gizli Dili. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Gök, C. (2016). Resim ve Fotoğraf Sanatında Portre Geleneğinden Selfie'ye. Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 2 (1), 29-47.
- Günay, E. (2011). Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hakkı, E. İ. (2002). Marifetname. İstanbul: Ataç Yayınları.
- Işıksaçan, E. G. (2019). Vincent van Gogh Resimlerinde Bir Dışavurum Göstergesi Olarak renk. Journal of Current Research on Social Sciences, 87-108.
- İpşiroğlu M.Ş. (1985). Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İkonalar - Aydın Kırmızıgül, İstanbul Sanat Yayınları, 2015.

- İskender, K. (1997). Portre. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (s. 1504). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kılıç, E. (2010). Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi.
- Kılıç, Y. (2018). Antik Çağ'da Boya ve Boyama. Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Kocabıyık, E. (2014). Aynadaki Narkissos. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Konstrzewa, T. (1999). Fayyum Portreleri (Celal Üster Çev.). Kültür ve Sanat Dergisi, (15), 6-17.
- Krause, A. C. (2005). Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kurt, T. (2012). Özgün baskı sanatında bir anlatım biçimi olarak portre. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Enstitüsü.
- Laletaş, M. (2019). İfade aracı olarak portre. Sanatta yeterlilik tezi, Ankara: Dergipark.
- Leppert, R. (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lippit, Y. (2012). Of Modes and Manners in Japanese Ink Painting: Sesshū's "Splashed Ink Landscape" of 1495. College Art Association, 94 (1), 50-77.
- Liscomb, K. (1992). Shen Zhou's Collection of Early Ming Paintings and the Origins of the Wu School's Eclectic Revivalism. Artibus Asiae, 52(3/4), 215-254.
- Marin, L. (2013). İmgenin İktidarı. Ankara: Dost Kitabevi.
- MEB, (2012). Fotoğraf ve Grafik Çağdaş Türk Sanatı Tarihi, Ankara.

- Meraklı: (2019). Modern Dönem ve Sonrası Günümüz Sanatında Portre Yaklaşımları. Yüksek Lisans Tezi Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mittler, G. (2006). Art in Focus. Woodland Hills: Glencoe/McGraw-Hill.
- Mülayim: (1994). Sanat Tarihi Metodu. Bilim Teknik Yayınevi.
- Özkanlı, Ü. (2011). Sanatta Bir Kimlik Problemi Olarak Portre (Sanatta yeterlilik tezi). Kocaeli Üniversitesi Plastik Sanatlar Resim Bölümü, Kocaeli.
- Özdemir, S. (2012). Resim Eğitiminde Kadın Figürü Kullanımının Eğitim Açısından Yeri Ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Portraiture in the Renaissance by Loren Partridge, in The Oxford Companion to Western Art (2001).
- Renaissance Portraiture by Keith Christiansen, in The Oxford Handbook of the Renaissance (2013).
- Rönesans Sanatı - Filiz Çakır Phillip, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.
- Renaissance Portraiture by Mary Rogers, in The Cambridge Companion to Renaissance Art (2016) Sözen, M. ve Tanyeli, U.(2014). Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü (2. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Salah, O. (2017). Middle Eastern women, media artists and “self-body image.” Technoetic Arts, 15(1), 61–74.
- Sroha, A. (2020). Lise Tréhot. The Mysterious Beauty from Renoir’s Paintings. Daily Art Magazin. Erişim adresi <https://www.dailyartmagazine.com/lise-trehot-renoir/>
- Sanat Tarihi - Gülru Necipoğlu, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

- Stanska, Z. (2020). 10 Vincent van Gogh's Self-Portraits You Need to Know. Dailiyart Magazine, <https://www.dailyartmagazine.com/>:
- Shearman, John. "The Use of Shadow in the Italian Renaissance." The Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 25, no. 1, 1966, pp. 3-10.
- Švarcová, S., Kočí, E., Plocek, J., Zhankina, A., Hradilová, J., & Bezdička, P. (2019). Saponification in egg yolk-based tempera paintings with lead-tin yellow type I. Journal of Cultural Heritage, 38, 8–19.
- Sun, X. (2022). The Practical Application of Oil Painting in the Treatment of Mental Illness, Journal of Hindawi Occupational Terapy International, 1-10.
- Şahbaz, M. (2020). İslam Öncesi Orta Asya Türk Devletlerindeki İnşaat Tekniğinin Günümüz İnşaat Tekniğine Yansımaları, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 29 (3), 298-309.
- Şen, B. (2020). “Duvar Resimlerinde Kullanılan İnorganik Pigmentlerin Arkeometrik Tekniklerle İncelenmesi.” Akademik Sanat, (5) 9, 15-46.
- Tansuğ: (1993). Resim Sanatının Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ: (2008). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1993). Sanat terimleri sözlüğü (1. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1998). Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini Leonardo da Vinci: A Life in Drawing.
- Wadsworth, E. L. (1924). Stucco Reliefs of the First and Second Centuries Still Extant in Rome. Memoirs of the American Academy in Rome, 4, 9. doi:10.2307/4238518
- Yalçın, Ş. (2003). TDV İslâm Ansiklopedisi, Ankara, 27. cilt, 154-155.

Yavuz, Ö. K., & Şen, E. (2020). Picasso'nun Kübik Resimlerindeki Kadın İmgeleri. Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi, 963-970

Yeğın: (2003). Türk Resim Sanatında Portre.

