T.C.

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

DOĞU VE BATI SANATINDA ÖZNE-NESNE ESTETİĞİ AÇISINDAN PORTRE GELENEĞİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

NİLÜFER İLHAN

DANIŞMAN

DOÇ. DR. METİN UÇAR

KASTAMONU 2021

T.C

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOĞU VE BATI SANATINDA ÖZNE-NESNE ESTETİĞİ AÇISINDAN PORTRE GELENEĞİ

NİLÜFER İLHAN

Danışman : Doç. Dr. Metin UÇAR

Jüri Üyesi : Dr. Öğretim Üyesi Teoman ÇIĞŞAR

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ

KASTAMONU-2021

TAAHHÜTNAME

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildirir ve taahhüt ederim.

Nilüfer İLHAN

ÖZET

Yüksek Lisans

DOĞU VE BATI SANATINDA ÖZNE-NESNE ESTETİĞİ AÇISINDAN PORTRE GELENEĞİ

Nilüfer İLHAN

Kastamonu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Metin UÇAR

İnsanlık tarihi ile birlikte kendi iç gerçekliğini nesnelleştirmek için dış gerçekliğe başvuran insanoğlu, dış gerçekliğin görünen kısmı için kendi yüzünü betimleme eylemi olarak portre yapmaya yönelmiştir. Sanatın tarihi boyunca sanatçılar tarafından en çok ele alınan ve betimlenen bir konu olan portre, insanın temsili olarak, coğrafyalar arasında da farklı algı ve biçimlendirmelere neden olmuştur. Biçimlendirmedeki bu farklılıklar öznel ve nesnel yaklaşım açısından ele alındığında toplumların kültürel, dini, sosyal ve felsefi yapılarının belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Bu çalışma, doğu ve batı olarak ayrılan coğrafyalarda, algılama biçimlerine bağlı olarak değişen ve betimlenen portre geleneğine odaklanmaktadır. Bu kapsamda tez, Doğu ve Batı sanatı içerisinde kendi geleneklerinden uzaklaşmadan, kendine özgü üretim içerisinde ele alınan portrelerin benzerlik ve farklılıkların irdelenmesi amacıyla yapılmıştır. Bu amaç doğrultusunda doğu ve batılı sanatçıların yapmış oldukları portreler özne-nesne estetiği açısından analiz etmeye çalışılmıştır. İncelenen eserler, literatür taraması ve doküman incelemesi yöntemiyle elde edilmiştir. Doğu ve batı coğrafyasının çok geniş olması nedeniyle yakın doğu ve Avrupa sanatından seçilen birer örnek üzerinden incelenmiştir. Elde edilen verilerde sanatçı ve eserlerinin doğu ve batı arasında görme ve betimleme anlayışlarında benzer ve farklılıklar olduğu görülmüştür. Konu kapsamında yapılan bireysel uygulamalar, sanatın bir ayrım ya da kutuplaşma değil, Doğu ve Batı'nın bir sentezi olarak insanlığın ortak değerlerine katkı sağlaması gerektiğini öngörmektedir.

Anahtar kelimeler: Doğu-Batı, özne-nesne, portre, resim, temsil

2021, 96 sayfa

Bilim Kodu:

ASBTRACT

MSc. Thesis

PORTRAIT TRADITION IN EAST AND WEST ART IN TERMS OF SUBJECT - OBJECT AESTHETICS

Nilüfer İLHAN
Kastamonu University
Institute for Social Science
Department of Painting

Supervisor: Assoc. Prof. Metin UÇAR

Along with the history of humanity, human beings, applied to the external reality to objectivize their inner reality, tended to make portrait in the act of describing their own face for the visible part of the external reality. The most mentioned and described subject, portrait has caused perceptions and formations among geographies throughout art history as a common way of creation of humanity. These differences in the formation, when handled in terms of subjective and objective approach, seem to play vital role in cultural, religious, social and philosophical formations of societies. This work focuses on the tradition of portrait, changing and being described on the basis of the formation of perceptions in geographies, divided as East and West. This thesis has been made in order to examine the differences and similarities in the face depictions, which are handled in their own production, in geographies where the aesthetic understanding of the East and West differ, without departing from tradition. For this purpose, the portraits, painted by Eastern and Western artists were tried to be analysed on the basis of subject and object aesthetics. The examined works have been gained by the way of literature scanning and document examination. They have been examined on one chosen sample from the Near East and European art due to being wide of eastern and western geography. In the data obtained, it was seen that the artist and his works were similar and different between east and west in their understanding of seeing and depicting. Individual studies conducted within this scope show and suggest that art should be seen as a common application field of humanity as a synthesis of east and west rather than a separation or polarization.

Key Words: East-West, subject-object, portrait, art, representation

2021, 96 pages

Science Code:

ÖNSÖZ

Yüksek lisans öğrenimim boyunca her zaman yanımda olan, destek ve sevgilerini esirgemeyen sevgili eşim Ali İlhan ve canım kızım Seray Umay'a, beraber yola çıktığımız değerli dostlarım Nilay ve Turgay Özdinç'e, çalışmalarım süresince kolaylıklar sağlayan okul idaresi ve öğretmen arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

En önemlisi engin bilgisi ve tükenmeyen sabrıyla yardımlarını esirgemeyen çok kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Metin UÇAR'a en derin saygılarımla sonsuz teşekkürler ederim.

Nilüfer İLHAN

Kastamonu, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iii**

ÖNSÖZ…… **v**

İÇİNDEKİLER…….. **vi**

GÖRSELLER DİZİNİ ..... **vii**

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ………xi

1. GİRİŞ……..... **1**

1.1 Konu ve Kapsam…….1

1.2 Araştırmanın Amacı……2

1.3 Araştırmanın Yöntemi 2

1.4 Alınyazın Taraması……..2

2. KURAMSAL ÇERÇEVE **3**

2.1. Yüz ve Temsil 3

2.2. Doğu-Batı İkilemi 5

2.3. Taklit/Suret ……8

2.4. Özne ve Nesne..... 12

2.5. Doğu ve Batıda Özne Nesne ……..14

2.6. Doğu ve Batıda Özne Nesne Estetiği 16

3. DOĞU VE BATI SANATINDA YÜZ'ÜN TEMSİLİ **17**

3.1 Portrenin Sanat Tarihsel Süreci 17

3.2 Doğu-Batı Sanatında Portre ve Betimleme Teknikleri 36

3.3 Doğu – Batı Sanatında Portre Geleneği……...41

4. BİREYSEL UYGULAMALAR……..…….. **69**

5. SONUÇ 80

KAYNAKÇA 84

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Til Barsip (Tell Ahmar) Assyrian royal palace 8th c. BC 19

Görsel 2: Zimri-Lim Sarayı, Mari, Mezopotamya'dan (Suriye) bir boğayı kurban etmeye götüren bir rahip, ... 19

Görsel 3: Fayyum Mumya Portresi, M.S.24, Hawara- Mısır, Neues Müzesi-Berlin. 20

Görsel 4: Fayyum Mumya Portresi, M.S.120-150, Mısır, Liebieghaus (Heykel Müzesi)- Frankfurt 20

Görsel 5: Detay, altın cam içinde madalyon Brescia (Museo di Santa Giulia), M.S 3. yy, İskenderiye, Mısır 22

Görsel 6: İtalya M.S 50 Yılı Civarı Nero Döneminden Bir Genç Kız Portresi, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi (envanter no. 9084), İtalya 22

Görsel 7: Kells Kitabı, 806 Civarı, Trinity College'ın Eski Kütüphanesi, İrlanda 23

Görsel 8: Kariye Müzesi, Fresko, 14. yy, İstanbul 23

Görsel 9: Peter Paul Rubens, Isabella Brandt'ın Portresi, 1625, Gallerıa Deglı Uffızı, Floransa, İtalya 25

Görsel 10: Rembrandt van Rijn, Otoportresi, 1661, English Heritage, Kenwood House, London 25

Görsel 11: Levnî, 'Yemenisini Bağlayan Hanım', 1720-25, TSM, İstanbul 27

Görsel 12: Sanatçı Muhammad Hassan, 'Tef ile Dansçı', Fetih Ali Şah Dönemi 27

Görsel 13: Babür'ün idealleştirilmiş portresi, 17. yy. 29

Görsel 14: İmparator Jhangir, Krallara Sufi Şeyhini Tercih Ediyor (Detay), Babür Sanatçısı Bichitr'in Minyatür Resmi, Yak. 1620, Opak Sulu Boya Ve Kağıt Üzerine Altın 29

Görsel 15: İmparatoriçe Renhuai'nin (1016-1079) (İmparator Qinzong'un karısı) Saray Portresi, Song Hanedanı, Japonya 30

Görsel 16: Kitagawa Utamaro, ‘Kwansei Döneminin Üç Güzelliği’, 1754-1806 30

Görsel 17: P. Gauguin, Otoportre, 1885, Kimbell Sanat Müzesi , Fort Worth, Teksas 32

Görsel 18: P. Cézanne, Otoportre, 1898-1900, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Amerika 32

Görsel 19: Şeker Ahmet Paşa, Otoportre,19.yy, İ.R.H.M, İstanbul 34

Görsel 20: Osman Hamdi Bey, Mimozalı Kadın,1906, İ.R.H.M, İstanbul 34

Görsel 21: Tendai Patriarch 4. yy. 42

Görsel 22: St. Francis of Assisi 4. yy. 42

Görsel 23: Pranidhi Sahnesi, 9.Tapınak, 9-11. yy. Berlin Devlet Müzesi, Almanya 44

Görsel 24: Saint Domitilla Katakompları, İsa ve Havarileri,4.-5.yy. Roma 44

Görsel 25: Dunhuang Budist Mağarasındaki Türk Uygur Bey ve Hanım, 4.yy. 45

Görsel 26: Pompeii'den Fırıncı Terentius Neo Ve Eşini Gösteren Fresk, House Of Terentius, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzes, M.S.75 45

Görsel 27: Müzisyenler, Bezeklik Bin Buda Mağaraları, 31.Tapınak, MS.10-11.yy. Ulusal Müze, Tokyo 46

Görsel 28: Pompeii, Herculaneum'dan Bir Konser, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli 46

Görsel 29: Mehmet Siyah Kalem, ‘Demonlar’, (Detay)15.yy, TSM, İstanbul 47

Görsel 30: Hieronymus Bosch, ‘Haç Taşıyan Mesih’, (Detay) 15-16. yy, Güzel Sanatlar Müzesi, Ghent, Belçika 47

Görsel 31: Buda’ya tapınan bir devi (Tanrıça) 10-11. yy. 2. Tapınak Berlin Devlet Müzesi Le Coq; Chotscho, levha 37, Almanya 49

Görsel 32: Pompeii'den Mars ve Venüs'ü gösteren Antik Roma Freski,(Detay) Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya 49

Görsel 33: Nakkaş Sinan Bey, Gül Koklayan Fatih, 1480, T.S.M, İstanbul..... 51

Görsel 34: Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmed, 1479-80, Ulusal Galeri, Londra . 51

Görsel 35: Sinan Bey'e atfedilen Fâtih Sultan Mehmed Portresi, 15.yy, TSMK, H, nr. 2153, vr. 145b),İstanbul 53

Görsel 36: Görsel, Anonim, Fatih Sultan Mehmed,16.yy..... 53

Görsel 37: Nakkaş Osman, Mehmed II, 'Şemâ'ilnâme' (1579), T.S.M, İstan 53

Görsel 38: Paolo Veronese, II. Mehmed (Fatih) 16.yy, TSM, İstanbul..... 53

Görsel 39: Nakkaş Osman, Bayezid II, 'Semâ'ilnâme' (1579), T.S.M, İstanbul 54

Görsel 40: Boissard, Bayezid II, (1596) 54

Görsel 41: Nakkaş Osman, Kanuni Sultan Süleyman'ın Portresi, 'Şemâ'ilnâme', 1579, TSM, H.1563, İstanbul..... 55

Görsel 42: Giovio, Kanuni Sultan Süleyman, (Vitae Illustrium Virorum)1578 55

Görsel 43: Nigari, Barbaros Hayrettin Paşa'nın Yarım Boy Portresi, 16.yy, TSM, İstanbul..... 56

Görsel 44: Doge Pietro Loredan'ın Portresi, Jacopo Tintoretto, 16.yy, Kimbell Sanat Müzesi, Teksas, Amerika..... 56

Görsel 45: Nakkaş Osman, II. Selim Portresi, 'Zübdetü't-tevârîh', 1583, (TİEM. T. 1973)..... 57

Görsel 46: Hans Holbein, VIII. Henry, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 16.yüzyıl 57

Görsel 47: Anonim, Sultan III. Mehmet (Detay), 1600, The Edwin Binney, 3rd, Los Angeles County Museum of Art Türk Sanatı Koleksiyonu (M.85.237.34), Kaliforniya 58

Görsel 48: Diego Velázquez, Papa X. Innocent Portresi, 1650, Roma, Principe Doria Pamphili, Galleria Dorian-Pamphili, Roma..... 58

Görsel 49: Levni. 18. yy. TSMK, Hazine, İstanbul 59

Görsel 50: Ç J.B. Vanmour, "Çöğür Çalan Kadın Sazende", 18.yy. Ulusal Güven, Sissinghurst Kalesi Biddenden Road, near Cranbrook, Kent TN17 2AB, İngiltere 59

Görsel 51: Bonaparte, JL David'in Resmettiği Büyük Saint Bernard'ı Geçiyor 1801(Detay), Malmaison Kalesi, Rueil-Malmaison, Birleşik Krallık..... 61

Görsel 52: Levni, bir süvari minyatürü, 18.yy., (TSMK, Hazine, Albüm, nr. 2143, vr. 13b), İstanbul..... 61

Görsel 53: Abdullah Buhari, Genç Kadın, (Detay), 18.yy. İ.Ü.K. T 9364, y.10b, İstanbul 62

Görsel 54: François Boucher, Saçında Çiçeklerle Genç Kadın,18.yy, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston,..... 62

Görsel 55: Nurullah Berk, 'Ütü yapan kadın', 1950, MSGSÜ İRHM,İstanbul
Görsel 56: Edward Degas, 'Ütü yapan kadın', 1884, Musée d'Orsay, Paris . 64

Görsel 57: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 1954, 'Vagon Restoran', MSGSÜ İRHM, ... 65

Görsel 58: Pablo Picasso 'Les femmes d'Alger, Version O'(Cezayirli Kadınlar, Versiyon O), (Detay), 1954-55, Özel Koleksiyon 65

Görsel 59: Nuri İyem, Portre, 1984, Evin Sanat Galerisi, İstanbul..... 66

Görsel 60: Henri Matisse, Bayan Matisse'nin Portresi (1905), National Gallery, Kopenhag, Danimarka..... 66

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Çeviri : (Çev)

Erişim Tarihi : (e.t)

İstanbul Üniversitesi Kitaplığı : (İ.Ü.K)

Kâğıt Üzerine Akrilik Boya : (K.Ü.A.B)

Milattan Sonra : (M.S)

Milattan Önce : (M.Ö)

Milli Eğitim Bakanlığı : (MEB)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ünüversitesi, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi : (M.S.G.S.Ü İRHM)

Sayfa : (s.)

Topkapı Saray Müzesi : (T.S.M)

Topkapı Saray Müzesi Kitaplığı. Hazine : (T.S.M.K H.)

Türk İslam Emanetleri Müzesi : (T.İ.E.M)

Türk Dil Kurumu : TDK

Tuval Üzerine Akrilik Boya : (T.Ü.A.B)

Ve Benzeri : (vb.)

Yüzyıl : (yy.)

1.GİRİŞ

1.1 Konu ve Kapsam

İnsanın kendi yüzü, mağara duvarına resim çizmeye başladığı andan itibaren merak konusu olmuş ve gördüğü kişilerin yüzlerini tasvir etmeye başlamasıyla ortaya çıkmış ama kendi yüzünü tanımayan insanın, dünya üzerindeki kendi varlığına dair net bir düşüncesi oluşmamıştır. Bu gerçek, kendi varlığını duyusal dünyasında eksik hissetmesine neden olmuş ve tamamlanmamışlık duygusu oluşturmuştur. Kendi yüzünü merak eden insan, bu merakını aksini göreceği ilk aynalar olan durgun sularla gidermiştir. Kendi yüzüyle karşılaştığı ilk andan itibaren korku, dehşet, aşk, arzu, tiksinti ve kendine hayranlık gibi duyguları da beraberinde yaşamıştır. Bu hissettiği duygular, ileriye dönük onun portre çalışmalarında bir temel oluşturmuştur. Sanat dünyası içinde portre resmini doğu ve batıda farklı şekilde ve farklı boyutlarda ele almış ve betimlenmiştir. Bu çalışmada, temel olarak ele alınarak araştırılması gereken konu, Doğu/Batı'da insan yüz tasvirinde ortaya çıkan farklılıkları ve nedenlerini özne nesne estetiği açısından ele alıp incelemektir. Bu kapsamda Doğu ve Batı'nın bakış açısından portre geleneğinin nasıl bir tarihsel süreç izlediği ve bu izlenen yolların teknik ve estetik yaklaşımla ortaya çıkan farklılıklar irdelenmeye çalışılmıştır.

Bu tez, sanatın tarihinde özel ve ayrıcalıklı bir yeri olan portre çalışmalarını doğu batı ekseninde ele alması ve karşılaştırmalı bir analiz ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Bu kapsamda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

- Yüz, Doğu ve Batı sanatında nasıl temsil edilmiştir?
- Doğu-Batı ikileminde özne/nesne estetiği ne tür farklılılar göstermektedir?
- Doğu-Batı sanatındaki betimlemede görme biçimleri farklılıklar nelerdir?

1.2 Araştırmanın Amacı

Portre; sanatın tarihi boyunca sanatçılar tarafından en çok ele alınan ve betimlenen bir konu olmuştur. Bir insanın kimliğinin yansıması olarak ele alınan portre, coğrafyalar arasında da farklı algı ve biçimlendirmelere neden olmuştur. Biçimlendirmedeki bu

farklılıklar öznel ve nesnel yaklaşım açısından ele alındığında toplumların kültürel, dini, sosyal ve felsefi yapılarının belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Bu kapsamda bu çalışma, doğu ve batının estetik anlayışlarının farklılaştığı coğrafyalarda, gelenekten uzaklaşmadan kendine özgü üretim içerisinde ele alınan yüz tasvirlerindeki farklılık ve benzerliklerin incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Bu amaç doğrultusunda Doğu ve Batı'nın insana yaklaşımındaki temel farklılıkları özne-nesne estetiği açısından incelenmesi ve farklıklık ve benzerliklerin ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1.3 Araştırma Yöntemi

Sanatın tarihi içerisinde yüzün her çağa, her topluma, her sanatçıya göre biçimlemede farklılıklar oluşmuştur. Bu farklılıklar portrenin Doğu - Batı ekseninde sanatsal uygulamalarda kullanımı üzerine yapılan nitel araştırmaya dayanmaktadır. Çalışmada kullanılan veriler literatür taraması ve doküman incelemesi yöntemiyle elde edilmiştir. Verilerin toplanması tespit edilen sanat eserleri üzerinden gerçekleştirilecektir. Veri toplamada genel tarama modelleri ile kütüphaneler, web siteleri, kitap ve ansiklopediler taranacaktır. Genel tarama modeli, çok sayıda elemandan oluşan bu evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinden yapılan tarama düzenlemeleridir. Genel tarama modellerinden tekil tarama modeli ve ilişkisel tarama modelinden ise karşılaştırma modeli kullanılmıştır (Karasar, 2005).

1.4 Alanyazın Taraması

Tez dökümantasyon merkezinde yapmış olduğumuz araştırmada; Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yasemin Gül tarafından yapılan "Çağdaş Sanatta İfadeci Anlatım Dili ile Portre Olgusu", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı, Pınar Partanaz tarafından yapılan "Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı, Sertap Yeğin tarafından yapılan Türk Resim Sanatında "Portre", Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Orhan Erkal tarafından hazırlanan "Resim Sanatında Portre", Balıkesir

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Nilüfer Usta tarafından hazırlanan "1914 Çallı Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlemelerinin İncelenmesi", Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Atilla Özgün İşcan tarafından yapılan "Psikolojik Yansıma Bağlamında Dışavurumcu Portre Çözümlemeleri" isimli yüksek lisans tezleri olduğu tespit edilmiştir. Fakat Türk resim sanatı içinde özne nesne estetiği açısından Doğu ve Batı portre geleneğini araştıran herhangi bir teze rastlanmamıştır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Yüz ve Temsil

İnsan yüzü bir tanım, bir kimliktir. Bu kimliğin somut yönleri olduğu kadar soyut ve nesnel yönleri olan, manipülatif bir araçtır. Bu yüzler diğer insanları birbirinden ayıran en önemli unsurlardan biridir. Yüz bir kimliğin fiziksel özelliklerinin aynası olurken, ruhsal varlığın da kapılarını aralar. Bu ruhsal varlığa portre üzerinden bir kimlik verilirken, sanatçı ve izleyici arasında gizli, yani doğrusal olmayan karışık ve çoklu anlamları olan bir tema oluşturur. Oluşan bu temalar sanatçı (özne), portresi oluşturulan ve izleyen arasında birinin diğerine öteki olduğu ve her birinin kendi ruhsal ve düşünsel evreninde oluşturduğu kodlar ile varlık kazanmıştır. İnsanoğlu ilk çağlardan bu yana tanımlama, kavrama ve temsil etme yolundaki bu savaşında sürekli kendi kimliği üzerinden iz bırakma çabası içine girmiş, inandığı Tanrı'larına bile kimlikler kazandırmış ister heykel ister resim aracılığı ile olsun onları temsil etme ihtiyacı duymuştur. Bu temsilde ben ve öteki olarak onları kendi kimliği üzerinden tanımlamaya çalışmış böylelikle onlara yüzler kazandırmıştır (Aral, 2018, s.179).

Portre sözcüğünün kökeni Latinceden kopyasını almak anlamında olan *"Protragere"* sözcüğünden gelmektedir (Ertan & Sansarcı, 2016, s. 67). Portreyi en geniş anlamıyla ifade edecek olursak resim, heykel, fotoğraf gibi sanat türlerinden oluşan, yağlı boya, desen araç gereçleriyle ve heykel malzemeleriyle oluşturulan gerçek veya hayal ürünü, yaşayan ya da ölü insanların kişisel özelliklerinin yanında, fiziksel ve ruhsal özelliklerini de yansıtan, yalnızca başı kapsadığı gibi yarım ya da tam boy olabilen suretlerdir, şeklinde tanımlanabilir.

Sözen ve Tanyeli portre kavramını şöyle tanımlamıştır; "Portre: İnsan yüzünü gerçekçi anlayışla betimleyen resim ya da heykel yapıtı" (Sözen & Tanyeli, 1996: 249). Adnan Turani'ye göre portre; "Belli bir kişinin heykel malzemesi, boya, grafik ya da desen ile yapılan resmi olup o kimsenin karakterini ve ifadesini veren resimlere denir. Portre yalnız baş, göğüs ya da dize kadar olduğu gibi, boy ve aile portreleri olarak da çeşitli ölçülerde yapılmıştır" şeklinde tanımlamıştır (Turani, 2003, s. 113).
John Evans tarafından da şöyle ifade edilmiştir; "Geçiciyi temellendirmek-anlık varoluşu daimileştirmek- yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir". "Ey resim, mezarda çürüyüp gideni yaşatıyorsun!.. Portrecilik faydalıdır. Güzel dersler öğretir. Artık gözlemlenemeyecek olan büyük insanları hatırlatır bizlere." demiştir (Leppert, 2002, s. 200).

TDK sözlüğünde ise "portre" bir kimsenin yağlıboya, suluboya, karakalem vb. yollarla yapılmış resmi ve bir kimsenin, bir şeyin sözlü ve yazılı tasviri olarak tanımlanmıştır (TDK, 2011, s.1939). Mirriam-Webster Sözlüğü'ndeki ilk anlamına bakacak olursak; 'genellikle yüzünü gösteren bir kişinin resimsel temsili' olarak tanımlanmıştır (URL-1). Oxford sözlüğünde geçen inglizce tanıma göre 'portrait' bir kişinin, özellikle baş ve omuzların resmi, çizimi veya fotoğrafı olarak tanımlanmıştır (URL-2).

Tüm bu tanımlardan yola çıkılarak portre ile ilgili olarak şunlar söylenebilir. Kelime ve anlam olarak portrenin tüm tanımlarda kişinin resim ya da sözle temsili olarak tasavvur edildiği ve asıl vurgunun 'kimse', kişi ve o kişinin ruhsal yapısı ile ilgili bir kimlik betimlemesi olduğu söylenebilir. Böylelikle portrenin alt kavramları 'kimlik', kişilik ve temsilin olduğu görülür. Portreler geçmişten günümüze, günümüzden de geleceğe taşınan bir belgedir. Nasıl zamanla her şey değişirse insan yüzü de zamanın acımasızlığına dayanamaz ve mutlak bir değişime maruz kalır. Bu yüzden kişi kendini gelecek kuşaklara hatırlatma ihtiyacı ve ebediyete ulaşma arzusundadır. Bu konuda Leppert; "Portrelerde olduğu gibi gerçek hayatta da, öncelikle insanların yüz ifadelerine göre, özellikle de yüzün arkasındaki canlının yüzüne bilinçli veya bilinçsiz yüklediği anlamlar üzerinden değerlendirme yapılır. Portreler asla 'ben buyum'un belgesi olarak değil daha ziyade 'bunu anlatıyorum'un belgesi olarak çizilir" demektedir (Leppert, 2002, s. 205). Bu tanımın hem Doğu hem de Batı'nın geleneksel sanat anlayışı için geçerli olduğu söylenebilir.

2.2 Doğu-Batı İkilemi

Doğu (Orient) güneşin doğuşunu, yükselişini ifade eden Latince "oriri" fiilinin geçmiş zaman çekimi "oriens"den; Batı ise güneşin batışını, düşüşünü ifade eden "occidere" fiilinden türemiş yön kavramlarıdır. Doğu ve batının yön anlamı itibarı ile ifade ettiği birebir karşıtlık zaman içinde kavramların medeni, kültürel, politik ve tarihi cihetlerini de kapsar hale gelmiştir. Antik Yunan ve Roma uygarlıklarının varisi kabul edilen, bu temelde ortak bir medeniyet düşüncesine dayanan, toplumsal, kültürel, politik, ideolojik ve felsefi açıdan dünyanın geri kalan toplum ve bölgelerinden uzaklaşma, soyutlanma da içeren bir kavram Batı. Batı, tanımlamayı böyle yapınca haliyle bunun dışında kalan her yer de Doğu oluyor ancak Doğu'nun esasen temsil ettikleri İslam, Türk, Arap, Fars, Rus, Hint, Çin kültür ve medeniyetleridir (Biçer, 2018).

Bazılarına göre Doğu ve Batı'nın nüvesi Anadolu'da Truvalılar ile Yunanlıların savaşı sonucunda atılırken kimileri dünyanın Doğu ve Batı olarak ayrılışının köklerini Yunanlılar ile Perslerin rekabetine kadar indirir. Hatta Fatih'in Bizans'ı fethi; "Türklerin Truva'nın intikamını alması" olarak nitelendirilir kimilerince. Fatih Sultan Mehmed'in Midilli kuşatmasına giderken Truva'da durup şöyle söylediğini naklediyor bazı tarihçiler: "Eskiden bu kenti yıkan Yunanlıların çocukları, uzun yıllar sonra sayemde, biz Asyalılara karşı sık sık yaptıkları haksızlıkların cezasını buldular."

Politik bir kavram olarak Batı'nın ortaya çıkışı, esasen M.S. 285 yılında Roma İmparatorluğu'nun Doğu Roma ve Batı Roma olarak ikiye bölünmesinin eseridir. Bu bölünme ile Batı (Occident) Latin alfabesi ile yazan Roma'yı, Doğu (Orient) ise Yunan alfabesi kullanan Konstantinopolis'te teşkilatlanan Roma'yı temsil eder. Bu bölünmenin bir diğer sonucu olarak Batı artık Katolik âlemi, Doğu ise Ortodoks âlemi olur. Batı Roma İmparatorluğu ve Ortodoksluk geriledikçe Doğu (Orient), İslam dünyasını ifade etmeye başlar.

Bir başka görüşe göre ise Batı kavramı, 15'nci yüzyıldan itibaren icat edilir. Bunu sağlayansa İslam ile Hıristiyan devletleri arasındaki rekabetin bu dönemde dünyanın önemli politik konsepti haline gelmesidir. Doğu üzerinden kendini kurgulayan Batı

medeniyetini dini olarak Yahudi-Hristiyan, kültürel olarak Yunan-Roma medeniyetleri, Aydınlanma Çağı'nın fikirleri ve demokrasi üzerine inşa eder.

Doğu ve Batı toplumlarında sanata bakış açısına değinmeden önce doğu ve batı kavramlarının ne olduğu üzerinde durmakta yarar vardır. Dünyanın sınırlarını doğu ve batı olarak çizmenin imkânsızlığı karşısında böyle bir sınırlama yapmanın olanağı yoktur. Fakat "Doğu" denildiğinde Hindistan'dan başlayarak Çin, Japonya, Mısır, İran gibi ülkelerin Uzak Doğu ve Orta Doğu ülkeleri olarak modellenirken, "Batı" denildiğinde İngiltere, Fransa, Almanya gibi Avrupa ülkeleri kastedilmektedir. Doğu ve batı ne kadar birbirinden coğrafi olarak ayrı gibi görünseler de zamanla ülkeler gibi sanatta da Doğu ve Batı aslında bu ayrım yapay bir ayrımın olmaktan öte geçmediği görülür. Ancak bu ayrımı şekillendiren belli ülkelerin kültür, coğrafya ve somut gerçekliğe bakış açılarındaki farklılıklar sanatta bu ayrımın oluşmasına neden olmuştur. Ayrıca kültürel çeşitlilik yanında Doğu ve Batı'nın algısal/düşünsel yaklaşımdaki farklılıkları bu ayrımın oluşmasına neden olan etmenler asında gösterilebilir. Doğu ile Batı felsefesindeki asıl temel fark Batı'nın bireyselci yaklaşımı yanında Doğu'nun tam tersi olan kolektif yaklaşımıdır. Doğu felsefesi sahte 'ben'den kurtularak gerçek 'ben'i bulmaya çalışırken topluma, düşüncelerine, gruplara ve onların eylemlerine odaklanırken, Batı bireyselciliğinden kaynaklı olarak kendini merkeze yerleştirip hayatın anlamını anlamaya çalışır. Bu iki farklı görüşün ayrıntılarına bakıldığında Doğu felsefesindeki birlik anlayışı yaşamdaki sonsuz olan asıl gerçekliğe doğru giden yolda ana taşları oluşturur.

Burchardt "İlahi Sanat asıl itibariyle bir dönüşüm sanatıdır. Tabiatın bütünü hiç durmadan dönüşür ve her zaman döngü yasasına uygundur; onun zıtları, idrakten kaçan tek bir merkez etrafında döner. Bununla birlikte bu dairesel hareketi anlayan herkes bu sayede, o hareketin özü olan merkezi tanır. Sanatın amacı bu kozmik ritme uymaktır". Sanatçının tek bir darbede mükemmel bir daire çizmesi ve o dairenin merkezi ile özdeşleşmek olduğunu ifade eder. Ancak burada merkezin kendisinin açıkça ifade edilmesi gerekmemektedir. İlke İtibariyle yaratılış "Sonsuz' un Kendini sınırlandırma ve dolayısıyla Kendi 'görme' sinin objesi olma imkânından ibarettir. "Ancak bununla Sonsuzluğu sınırlanmaz. Böylece Tanrı âlemde hem Zahir hem de batın alır. Hem kendini ifade eder hem de sessiz kalır" (Burckhardt, 2017, s. 11,13).

Bu bağımlılıktan kurtulabilmenin yolu ise iç benliğin çevresindeki dünyadan azat edilmesiyle mümkündür. Oysa Batı felsefesi, başkalarına hizmet edebilmenin yolu fedakârlık etmektir düşüncesine yönelir. İnsan yaşamı Tanrı'ya, topluma, paraya vb. şeylere hizmet içindir. Yaşamın, hayatta anlam bulabilmesi için başlangıcı ve bitişi olmalıdır. Tüm bu felsefi yaklaşmalardan yola çıkarak batının doğrusallığı, akılcı, bilimsel ve mantıksal yaklaşımları yanında doğunun başlangıcı olmayan ve tekrar eden yaklaşımı vardır (URL- 3, 2021).

Batı ve Doğu'nun resim anlayışı, izleyicinin bakışıyla ayrılmaz bir bütün olan perspektifin icadıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Perspektifin bakışla kurduğu ittifak, pek çok İslam toplumunun bakışa koyduğu sıkı kural ve yasaklarla taban tabana zıttır. Resim Allah'ın her tür tasviri insana atfedilen niteliklerin onda gösterilmesi vahyin saflığını bozacağı düşünülmüştür (Belting, 2020, s.63,71). Perspektifin icadıyla oluşan ve izleyiciden istenen bu bakışma olmadan Batı resmi düşünülemez. Resimlerle göz göze gelmek, onlarla bakışmak, toplumdaki bakışmayı ve toplum üyelerinin bakma biçimlerini tasvir eden bir kültürün eseridir. "Burada resimler nesne olmaktan çıkmış ve öznenin yerini almıştır". Kendilerince 'canlı görüntü' olma iddiasındadırlar. Hayatı kurgulamaya kalkmaları İslami öğretiye tamamen terstir. İslam'ın resmi kabul etmemesinin en önemli nedeni hayatı gasp ettiğini düşünmeleridir (Burckhardt, 2017, s. 90,91).

Batı düşüncesi analitik olduğu için nesne olay ve olguları birbirinden ayırmada çok beceriklidir. Ancak, analitik düşünce saltıklaştırıldığında parça-bütün ilişkisi kopar ve parçalar (nesne olay ve olgular) birbirinden yalıtılmış olur. En karmaşık dizgelerde bile parçadan, parçadaki özelliklerden yola çıkarak bütünün kavranacağını kabul eder. Atomcu görüşe bağlı olarak temel yapıların (ögeler) bulunduğunu ve sonra da kuvvetlerle bunların karşılıklı etkileşimde bulunduğunu düşünür. Dualist bakış açısı nedeniyle, özne ile nesne arasına saltık ayrım konur; bilimsel betimlemeler gözlemciden ve bilgi sürecinden bağımsızdır. Bunun anlamı şudur; bilen-özne bilgi-nesnesinden saltık olarak ayrıdır ve onun karşısında yalnızca gözlemcidir, bilgi-nesnesi'ni deneylemek bilen-öznede bir değişime neden olmaz, yalnızca gözlemine veri toplar. Batı düşüncesinin genel karakterine baktıktan sonra, bir de kadim doğu düşüncesine göz atmak gerekir: Kadim-doğu düşüncesi bir, birlik ve bütünlük üzerine

kurulmuş organik (örgensel) bir düşüncedir. Bu düşüncede, mekanistik evren yerine örülü (ağ) bir evren; her şeyin her şeyle dirimsel ilişkisi olduğu düşünülen bir evren tasarımı vardır. Bu düşüncede, parçaların tek başına bir varlığı yoktur; parçaların özellikleri ancak bütünün içinde anlamlıdır. Her parçanın arkasında bir ilişkiler ağı vardır (birlik), parça ise bu ilişkiler ağının bir görünümünden, belirişinden başka bir şey değildir. İnsan doğadan ayrı, ya da doğanın karşısına konmuş değildir; onunla aynı örgünlüğü paylaşır, doğa dirimli olarak düşünüldüğü, için ona kendi bedenine davrandığı gibi davranır. Yaşamda rıza her şeyin üstünde tutulur. Varlık birlik ve bütünlüğü doğu düşüncesinin anasıdır (Bobaroğlu, 2005, s. 69).

2.3 Taklit/Suret

Yüz/Suret İmge/Tezahür Betim/Tasvir Temsil/Taklit

Taklit/Suret (kopya, yansıtma, mimesis) TDK sözlüğünde ‘Taklit’ kelimesi en genel anlamıyla bir şeyin örnek alınması ve ona benzetme çabasının güdülmesi olarak tanımlanabilir. Arapçadan dilimize geçmiş olup öykünmeyle eş değerdir. Birinin davranışlarını, konuşmasını tekrarlayarak eğlenme anlamına da gelir. Benzetilerek yapılmış şey, imitasyon olarak tanımlanmaktadır.

Sanatta taklit, Taklit (*Mimesis)* kelime anlamı, öykünme, benzetme, yeniden yaratma ve yansıtmadır. Yunancada taklit anlamına gelen mimesisi ilk kullanan Aristoteles’tir. ‘Sanat bir taklittir’ demiştir. Bu konuda, Aristoteles ve Platon’un güzellik felsefesine dayanan öykünmeci yaklaşımın rölü büyüktür. Bu görüş 18’nci yüzyıla kadar devam etmiş, 19’ncu ve 20’nci yüzyıla gelindiğinde plastik sanatlar bu düşünceden uzaklaşmaya başlamıştır.

Güçlü’ye göre; Mimesis (Yunanca) İlk Çağ Yunan felsefesinde, özellikle de Platon ile Aristoteles’in sanat anlayışlarında, yaratma sürecinde bir şeyin başka bir şeye örnek oluşturması bağlamında, ’taklit’ ya da ‘öykünme’ anlamında kullanılan kavram olarak tanımlamaktadır. Öykünmeci sanat anlayışı romantizmin yükselişine dek Batı’da ağırlığını koruyan bir kuram olarak egemenliğini sürdürmüştür. Romantiklerle birlikte sanat yapıtının taklit olarak görülmesi kuşku ile yaklaşım sürecini başlatmıştır.

Kuşkusuz romantikler içinde sanatçı doğaya ya da Tanrı'ya öykünüyor, onlardan esinlendiğini belirmektedir. Ancak onlara göre sanatçı taklit etmekten çok, kendi yaratıcı etkinliğini ham maddesi ile yoğurup ortaya yepyeni, özgün bir yapıt, özerk, bağımsız bir nesne koyduğunu söylemektedir. (Güçlü, 2002, s. 985, 986). Moderniteye kadar sanatın bir taklit olduğu düşüncesi; model/taklit, paradigma/mimesis gibi kavramlar yüyyıllar boyunca sanatçıya eseri ile arasındaki ilişkiye yön vermişlerdir. Sanatçı ister modelini kendi içinde veya dışında aramaya çalışsın, ister doğayı isterse kendi içgerçekliğini taklit etsin yine de ortaya koyduğu bir taklit olarak görülmüştür (Farago, 2017, s. 29).

Batı felsefesine göre aklın rehberliğinde ideal güzelliğe ulaşmanın yolu mimesis/taklit veya yansıtma esasına bağlı bir sanat anlayışına sahipti. Platon'a göre taklit kopyanın kopyasını yapmaktır, onun için bütün sanatlar üçüncü dereceden bir yansımadır. Sanatçı burada ayna ile eşdeğerdir. Var olanın olduğu gibi yansıması değil de göründüğü gibi yansımasıdır ve bu yüzden sanat gerçeği yansıtmaz. Gerçek olanı bize vermez, gerçeğe ulaştırmaz bilakis bizi ters bir yola sokarak, ilahi hakikatten uzaklaştırır. Oysa Aristo'ya göre sanat bir taklittir ve bir nesnenin tıpatıp kopyasıdır. Platon'un aksine nesneyi aşkın bir öge olarak görmez, sanatçının nesneyi tüm ayrıntılarıyla birebir kopya ederek amaçsız bir zevk vermek, düşsel bir dünya yaratmak değil nesneyi tüm ayrıntılarından ayırarak konunun tam özünü yakalamaktır. Batı dünyasında taklit anlayışı var olan nesneleri ne kadar aslına uygun yansıtabilirse, eseri o kadar güzel olarak yargılanırdı. Hristiyan görüş açısına göre, Tanrı kelimenin en yüce anlamı ile sanatçıdır. O insanı kendi suretinde yaratmıştır. Hem maddi hem de ruhani âlemden özellikler taşıyan suret aslına sadece bir benzerlik içermeyip aynı zamanda yarı mutlak benzemezlik de içerdiğinden bozulması kaçınılmazdır. İnsanlıktaki bu ilahi yansıma Âdem'le sekteye uğrasa da insan tamamen bir kenara atılamaz. Çünkü tüm bu yaratıklar Tanrı'nın sınırlarına tabi iken, ilahi Kemal bu sınırlılıkların hiçbirine tabi değildir. "Bu kemal sınırsız sevgi olarak kendini gösterir". "Bu sevgi insanın tabiatının fani dış çizgilerine bürünmesini ve böylece suretin asli güzelliğine döndürmesini gerektirir" (Burckhardt, 2017, s. 12,13).

Tasvir/Betim: TDK'ye göre edebi anlamda bir şeyi sözle ve yazıyla anlatma olarak tanımlanırken, görsel sanatlarda ise ayrıntılarıyla göz önünde canlandırma, betimleme

anlamında kullanılmaktadır. İslam Ansiklopedisindeki tanımına göre ‘bir şeyi bir yana doğru eğmek, o şeye yönelmek, bir şeyi kesmek’ anlamlarındaki savr kökünden türeyen anlamına gelir. Tasvîr “bir şeye biçim vermek, resmini yapmak, bir şeyi ince ayrıntılarıyla anlatmak” demektir (Elmalı, 2011, s. 135).

Genellikle Doğu felsefesine göre tanımı; nesnenin ilk bakışta görülemeyen yanlarını fark etmeye, duyulardan olabildiğince yararlanmaya, kendinden bir şeyler katmaya, anlatımı bir plan içinde yapmaya ve eşyayı iyi gözlemlemeye bağlıdır”. Tasvir denildiği zaman yanlızca kâğıt üzerine yapılan betimlemeler düşünülmemelidir. Çeşitli malzemeler üzerinede yapılmışlardır. Bir resim somut olabildiği gibi soyutta olabilmektedir. Oysa tasvir figüratif bir anlam içermektedir. Bu canlı varlıklar, binalar ve doğanın resimleri olabilir. Bu tanımlardan anlaşılacağı üzere tasvir kelimesi Batı’dan ziyede Doğu ise herhangi bir şeyin sanatsal sureti anlamında kullanılmaktadır.

Suret/Portre: Arapça “sura” kelimesinden türetilmiş olup TDK’ye göre, ‘görünüş, biçim- yazı veya resim kopyası, nüsha- Biçim, yol, tarz-İslam felsefesinde, varlığın görünen yanı, beş duyu ile algılanan yönü- resim, fotoğraf-yüz, çehre’ olarak tanımlanmıştır. TDV İslam Ansiklopedisindeki tanımına göre “Şekil, biçim, benzer ve örnek” anlamına gelen sûret kelimesi felsefe terimi olarak bir şeyin mahiyeti, onu o şey yapan özdür. Tasavvufta ‘sûret’ terimi genellikle iki anlamda kullanılmıştır. Birincisinde “şekil, görüntü, zâhir, mazhar” gibi kelimelerle eş anlamlı olarak “bir şeyin duyularla algılanan dış görüntüsü ve varlığı” demektir. Bu anlamıyla sûret mâna karşısındaki lafız, gerçeklik karşısındaki görüntü, ruh karşısındaki beden, öz karşısındaki şekil, bâtın karşısındaki zâhir durumundadır. Sûfîler idrak ettikleri bu sûreti tabir ya da te’vil ederek lafızdan mânaya intikal etmeyi, zâhirden bâtına geçmeyi, görüntüden gerçekliğe, mecazdan hakikate ulaşmayı bir yorum yöntemi diye benimsemişlerdir. İbn-i Sînâ’ya göre “bulunduğu şeyi güç halinden fiil alanına çıkaran cevher” olarak tarif etmiştir. Doğu felsefesine ya da bakış açısına göre tanımı yapılan suret, Batı anlayışında daha farklı bir anlama dönüşür. Bununla ilgili olarak Batı felsefsinin önemli düşünürlerinden Aristo’ya göre varlığı maddede gerçekleşen sûretten ibarettir. Aristo varlığın ilkesini ‘heyula’(Madde) – ‘form’ (suret) olarak kabul eder. Bir varlığın meydana gelmesi için ilk madde ancak bir şekle büründükten sonra

varlık kazanır. Evrende şekilsiz madde olamayacağı gibi maddesizde şekil bulunamayacağından bunlar varlığın özünü oluşturan iki cevherdir. Bu teoriye göre madde güç, sûret ise fiil durumundadır; fiil güçten önce geldiği için sûret maddeden öncedir. Batı anlyışının temel yaklaşımı açısından bu tanım doğu anlayışına göre farklılık göstermektedir (Kaya, 2009, s. 539,540).

Biçim/Öz: TDK sözlüğünde biçim 'bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekil, eşkâl-sanat ve edebiyat eserlerinde dış görünüş, form-tarz' olarak tarif edilmiştir (TDK, 2011, s.331). Sözen ve Tanyeli'ye göre biçim; "bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçeklik" olarak tanımlanmıştır (Sözen & Tanyeli,1996,s.41). Biçim (Form) Güçlü ve diğerlerine göre Yunanca **eidos* teriminin karşılığı olarak, gizil gücün karşısında edimselliği, eksikliğin karşısında yetkinliği, parça(lanmış)lığın karşısında bütünlüğü temsil eden şey: varlığa temel özelliklerini kazandırarak onun özünü belirleyen, "madde" ye karşıt ilke (Güçlü, 2002, s.216).

Orta Çağ'da yaşamış Aristoteles yorumcularının, varlığın zamandan bağımsız, değişmez biçimde var olan bölümünü betimlemek üzere onun yapıtlarından türettikleri kavram (Güçlü, 2002, s.1104). TDK sözlüğünde Öz: Bir kimsenin benliği, kendi manevi varlığı, iç, nefis, derun, varoluş karşıtı (TDK, 2011, s. 1865). TDV İslam Ansiklopedisine göre tasavvuf kaynaklarında "kuruntu ve hayal kabuğundan arınmış ve kutsal nurla aydınlanmış akıl", "özün özü" "akla güç veren ilâhî ve kutsî nur" şeklinde tanımlanmış (Uludağ, 2003, s. 241). Yerleşik felsefe dilinde en genel anlamıyla evrenin usunu, canlılığını, doğasını anlatmak için kendisine başvurulan özdeksel (maddi) varlığı olmayan töz (Güçlü, 2002, s.1425). Çalışlar'a göre Tin, düşünceye ve bilince dayalı olarak, maddi varlıktan farklı, maddi-olmayan varlık kavramıyla yakından bağıntılı bir kavram; daha dar anlamda, düşünce kavramıyla eşanlamlıdır (Çalışlar, 1991, s.472). TDK sözlüğüne göre tin, bir takım fizikötesi kurucularının, gerçeği ve evreni açıklamak için her şeyin özü, temeli veya yapıcısı olarak benimsedikleri madde dışı varlık olarak tanımlarken anlamdaşı olan ruhu ise dinlerin ve din felsefecilerinin insanda vücuttan ayrı bir varlık olarak kabul ettiği öz, tin, can kuşu olarak tanımlar.

2.4 Özne ve Nesne

Kelime anlamı olarak özne; Bilen, bilmeye yönelen, ama kendisi bilgi nesnesi olmayan Varlık (Güngörmez &Soytürk, 2019). T.D.K. sözlüğünde özne; Bilinci, sezgisi, düş gücü olan, bazı filazoflara göre de dış dünyaya karşıt olan birey olarak tanımlanmıştır (T.D.K, 2011, s.1871). Özne (suje) dış dünyadan bağımsız olan, kendi dışında yer alan nesneye (obje) karşıt olarak gerçekliği vasıtasız olarak kavrayan ve zihinde o nesneyi farklı şekillerde tasavvur ederek tasarlayabilme becerisine sahip ve nesneleri birbirleriyle ilişkilendirip yeniden yaratım sürecine sokarak bilinçli bir şekilde nesneyi doğrudan kendi gerçekliğiyle ve düşsel algısıyla algılayan bir birey olarak ifade edilebilir. Özne yaşamının her anında düşünen, düşüncelerini ve tasarladıklarını eyleme geçiren üretken bir yapıya sahiptir.

Descartes felsefesinde öznenin varlığına yönelik düşüncesi düşünme yoluyla varlığını sürdürdüğünü ve bu şekilde varlığını ortaya koyduğunu savunur. Düşünme eylemini güvenli ve sağlam bir yapıya oturtarak dış dünyaya yönelmiştir.'Düşünüyorum, öyleyse varım' diyerek düşünmenin, var olmanın ön koşulu olduğunu söylemektedir.

Nesne ise, kendisine yönelinen; düşünülen, tasarlanan şey. Bilinçten bağımsız olan gerçek (reel) varlık, dış dünyanın bir parçası olarak bilincin karşısında duran şey olarak tanımlanmıştır (Güngörmez &Soytürk, 2019).Nesne öznenin yöneldiği güzelliktir. Nesnenin Türk Dil Kurumu sözlüğündeki tanımına bakacak olursak 'belli bir aralığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje' olarak tanımlamaktadır (TDK, 2011, s. 1776).

Özne düşünen varlıktır. Merak eder ve merak ettiği nesneye ya da araştırma konusuna yönelir. Kendisinde bıraktığı izlenimleri ise kendine has bir tarz ile de ortaya koyar. Bir ressamın sevgilisi ve sevgilisine dair duygular nesnedir. Ressam kendisinde bunları ortaya koymaya çalışmıştır ve çıkan sanat eseri de somut bir varlık olarak nesnedir. Bir yazarın da özgürlük kavramını yazısında ele alıp değerlendirmesiyle yazısının nesnesi haline getirmiş olur. İlla ki somut bir şey değildir nesne.

Özne ve nesne arasındaki ilişki, usla (düşünme yetisi) özdek (madde) ya da bilinçle doğa arasındaki ilişkinin özel bir görünümüdür. İnsan varlaşmadan önce tarih, nesnel bir süreç izlemiştir. İnsan kökeninde bir doğa ürünüdür. Bu bakımdan aslında bütün nesneler gibi bir nesnedir. Ama insanın varlaşmasıyla beraber bilinci de bu nesnel sürece katılmış ve onunla eytişimsel bir etkileşime başlamıştır. İnsan bilinçli oldukça öznelleşmiştir. Özne ve nesne arasındaki karşılıklı etkisel ilişkiler, onun toplumsal-tarihsel eylemlerinde gerçekleşir. İnsan biçimlenişinde nesne ile ilişkili olarak özneleşir ve nesneyi yöneten yasaları tanıyıp bilmekle onları kendi hizmetine koşar (Hançerlioğlu, 2002, s. 324, 325).

Nesne bir diğer bakış açısına göre de var olma durumudur. Gerçek varlık somut olarak algılanan, duyularla algılanan, kütlesi, hacmi olan bir şeydir. Ağaç, nehir… İdeal varlık ise düşüncenin ürünü olandır. Özgürlük, cesaret, sevgi … İnsanın zihnin ürünü olan şeylerdir. Bir de tinsel ruhsal yani metafizik olan, duyularla kavranamayan, akıl ile varlığını açıklayabilip hislerimizle kavrayabildiğimiz varlıklar vardır. Tanrı, ruh, melekler gibi. Bunlarda ancak öznenin duygularıyla kavradıklarıdır.

Ağaç somut olarak karşımızda durur. Somut ve gerçek bir varlıktır. Özgürlük yaşantım sonucunda zihnimizin ürünü olarak vardır. Tanrı vardır ve ancak metafizik olan bu varlığı ancak kalbimizle algılayabiliriz. Yani var olanı algıladığımız gibi yeni varlıklarında insan tarafından yaratılmasıdır.

Burada bir husus önemlidir. Özne nesne ilişkisidir. Değişkendir. Yani sabit bir durum değildir. Bulunduğun noktaya göre özne ve nesne olma durumu değişkenlik gösterir. Örneğin ben devlete göre bir nesneyimdir. Araştırılması gerek bir konuyumdur. Benim eylemlerimi değerlendirir. Benim üzerinde düşündüklerini kurgulayarak koyduğu yasalarla hayata geçirir. Ne kadar vergi almalı, nasıl yaşamalı, neye inanmalı, ne zaman askere gitmeli, kime nasıl oy vermeliyim? Aldığı kararlarla benim yaşamım üzerinde belirleyicidir. Beni aynı bir oyun hamuru gibi şekillendirir. Ama benim açımdan ise devlet bir nesnedir. Devleti olması gerektiği şekilde etkileyen ve belirlemeye çalışan bir varlığımdır. Devletin nasıl yönetilmesi gerektiğiyle olan fikirlerim ve eylemlerin onun sahip olduğu özellikler noktasında en önemli

belirleyicidir. Yönetim nasıl olmalı, benim ihtiyaçlarımı nasıl karşılaması gerektiğiyle alakalı fikirlerim onun yapısını belirlemektedir.

"Nesne, öznenin bir şekilde kendisiyle bağ kurduğu bir şeydir. Özne olmadan nesnenin varlığından söz edilemez mi? Nesneyi algılayan bir varlık olsa da olmasa da o nesne vardır, evrende belli bir yer kaplamaktadır. Ancak madde olarak var olan nesnenin özneye nesne olabilmesi için, öznenin o nesne ile bir bağ kurmasının zorunlu olduğu ifade edilebilir" (Sesigür, 2011, s. 5).

"Bilinen bir nesne karşısında bilen ve kavrayan etkin insan öznedir. Özneyle nesne arasındaki karşılıklı ilk etkisel ilişki insanın var olmasıyla başlar. İnsan bu toplumsal ve tarihsel biçimlenişinde nesneyle ilişkili olarak özne'leşmiştir. İnsan nesneyi yöneten yasaları tanıyıp öğrenerek onları kendi öznel amaçlarında kullanır. Bunu yaparken nesneyi değiştirdiği gibi kendini de değiştirir ve geliştirir. Yani özne, nesne ile kurduğu ilişki sonucunda, onu (nesneyi), kendi öznel amaçlarına uygun bir şekilde değiştirmiş, böylelikle, bilen konumuna gelmiştir" (Kaplanoğlu, 2008, s. 8).

Nesne öznenin onun bakış açısına ve ele almasına göre farklı türlere ayrılabilmektedir. Kimi kez hiçbir şeye ihtiyaç duymadan var olan, kimi kez zihin ürünü olarak ortaya çıkan, kimi zamanda olduğunu ancak duygularıyla kavrayabilmektedir. Onun için nesne tektir diyebilmemiz mümkün değildir. Özne aslında nesnenin varlığını ortaya çıkarır. Onun bilgisini ortaya koyar.

2.5. Doğu ve Batıda Özne Nesne

Doğu ve Batı sanatı arasındaki temel fark, her şeyden önce Doğu topumlarının geçirdiği yapısal değişikliklerin, Batı toplumlarından farklı olduğu varsayımına dayandırılmalıdır. Doğu düşüncesi tabiatı Batı gibi dış görünüş olarak görmemektedir. Onun için tabiat, insan ve yaratılış alışılmışın, olağanın sınırlarını aşan araştırmaların konusu idi. İnsan için tabiat, nesne ve duyguyla çevrilmiş bir aşk haliyle heyecan içinde yaşamaktadır. Doğu için tabiat dış değil içi, ruhu temsil eder. Özne tabiatın içinde erir benliğinden sıyrılıp tabiatla bütünleşir onunla eşitlenir ve onun bir nesnesi olur. Doğunun tabiata karşı olan bu yaklaşımı yansıtma metoduyla yani tabiata benzemeyen ve onun dışında şekillenen sanat portre geleneğinede yansıtılmıştır. Doğu

sanatının konusu doğrudan özne değildir. Onun dramları, trajedileri yoktur. Onun dramı ve üstünlüğü asla göze çarpmaz. Bu nedenle doğu sanatında insanın günlük hayatına dair görüntülerin taklidini değil yansıtmasını görebiliriz ancak. Bu da yüksek düzeyde soyutlamayı beraberinde getirmiştir. Doğu sanatında portreler eti, kemiği olmayan ne hacimli ne de gölgeleri olan insanlar değildirler. Burada sanatçının insanın yüzlerini kopya etmeyip onu aşmak zorundadır. Portre birbirinden değişik simgesel bağlamlarda devam eder ve sonunda bu simgesel bağlamdan da kurtularak tek bir sanatsal biçim olarak süsleme niteliği kazanmaktadır. Batı ise tabiatı olduğu gibi taklit yoluna gitmiştir. Özne için nesne bir araçtır. Batı özneye hayranlıkla yaklaşır ve onu kusursuz olarak taklit etmek ister (Çetin, 2015, s.329). Aklın rehberliğinde gelişen Batı'nın sanat anlayışı ideal olana ulaşmanın yolunun taklitten geçtiğini savunur. Batı dünyasına göre nesneler Tanrı'nın bir suretidir ve aslına uygun yapılmalıdır, bu yüzden kusursuz olması kaçınılmazdır. Bu nedenle form, perspektif, ışık-gölge ön plana çıkarak nesnellik hâkim olmuştur. Doğu'da ise tam tersi ışığın yerini çizgi, formun yerini yüzeysellik alarak tamamen öznel bir yaklaşımla, duyularla algılanan bu âlemin ötesinde aşkın bir boyuta ulaşmıştır.

Batıda perspektifin bakışla kurduğu anlaşma olmadan batı resmi düşünülemez. Portrelerle göz göze gelmek onlarla bakışmak, toplumun ve onların bakma biçimlerini betimleyen bir kültürün, nesneyi nesne olmaktan çıkararak özne konumuna getirmektedir. Hayatı kurgulamaya kalkması her şeyin değiştirilebileceği yani Doğu'nun kaderciliğine tamamen ters olan akılla ulaşabileceğidir. Bireyselciliğinden kaynaklı olarak Batı kendini evrenin merkezine yerleştirerek hayatı sorgulamaya çalışır. Doğuda ise kaderci bir anlayış söz konusudur ve hayat sorgulanmaz. Doğu ve Batı algısal ve düşünsel olarak hayatı anlamlandırmalarındaki farklılıklar nedeniyle özne ve nesne olarak farklı anlayışlarda kendilerini konumlandırmışlardır. Batı'nın hayata karşı farklı bakış açısından kaynaklı özne olarak kendini merkeze yerleştirirken, Doğu ise öznel bir yaklaşımla kendini tabiatın içinde, ondan farklı olmayan ve onun bir nesnesi olarak uzamda yer alan bir varlık olarak düşünmektedir.

2.6. Doğu ve Batıda Özne Nesne Estetiği

Doğu ve Batı'nın sanat ve estetik algısı din üzerine şekillenmiştir. Batı ortaçağla birlikte Platon ve Aristo'nun yansıtmacı kuramının hâkim olduğu bir gerçeklik algısı geliştirmiş fakat ortaçağda tek tanrılı dinin ve kutsal kitabın etkisiyle bu algı biraz değişerek Doğu ile benzerlikler göstermiştir. Antik Çağ'da nesneleri göründükleri gibi betimleyen Batı, dinin etkisi ile tabiattan kopmuş ve nesne ile evren arasındaki olağan üstü ilişkiyi ön plana çıkarmışlardır. Her nesne Tanrı'nın varlığının bir yansımasıdır ve sanat eseri doğanın bir taklidi değil de onun varlığının bir göstergesidir. Bu anlayış Doğu'da vahdet-i vücut olarak karşımıza çıkar. Kâinatta Allah'tan başka varlık yoktu ve kâinattaki görünen her şey de onun görünmesidir. Sanatçı nesnelere bakarak mutlak yaratıcıya ulaşmaya çalışır. Bu nedenle gözler dış dünyaya değilde iç dünyaya açılmalıdır. Doğu ve Batı'da felsefe ve metafizik açısından temel benzerlikler olduğu bilinsede sanat konusunda farklılıkların olduğu görülmektedir. Batı, sanata kuramsal ve biçimsel bir bakış açısıyla bakarken; Doğu, manayı ve meşki esas alır (Gür & Şahan, 2018, s.16-16).

Kadim – doğu bilgeliğinde estetik-algı ve estetik-düşünce, diğer bir değişle güzelin kavranışı neredeyse yaşama bakışın tamamını ilgilendirir. Doğu düşüncesine göre güzellik anlayışı tek tek nesnelerde bulunmaz, ancak yetenekleri oranında nesneler bütünsel güzellikten payını alırlar. Diğer bir değişle nesneler kendi temel özellikleri oranında güzeli yansıtırken diğer taraftan da güzelliği gizlemektedirler. Bunu renk örneği ile anlatacak olursak; Bir nesne üzerindeki renk, o nesnenin rengi olarak algılanır, ama aslında o renk nesnenin diğer renkleri tutarak yarattığı renktir. Örneğin, kırmızı bir nesne düşünelim; bu nesne bir tek kırmızı değildir; çünkü nesne kırmızıyı yansıtırken diğer tüm renkleri kendinde tutar, kırmızıyla onları örter. Güzellik bütünsel olduğu için hiçbir nesne (parça) tam olarak güzelliği kapsayamaz. Kadim Doğu'ya göre Allah güzeldir ve güzeli sever. Bu anlamda güzellik kutsanırken aynı zamanda her şeyi kuşatan olduğuda vurgulanmıştır. Batı düşüncesinde ise, nesneden yansıyan kırmızı rengin parlaklık oranı ve diğer renkler arasındaki görünümünün oransal durumuna, renk armonisine vb. gibi kriterlere başvurularak estetik yargılar oluşturulur. Tikel nesneler esas alındığından, akılcı bir yol benimsendiği görülür. Doğu düşüncesinde, estetik-algı, yalnızca var-oluş-biçimleriyle sınırlı değildir; doğrudan

doğruya deneyimleyemediğimiz varlığımızla, var-oluş formları arasındaki içsel bağ, estetik algıya içten katılır. Batının estetik algısında yanlızca sanat eserinin güzelliği karşısında hayranlık duyması yeterlidir. Oysa Doğu düşüncesinde duyulan bu hayranlığın arkasında yatan sevgidir. Yaradana ve onun yarattıklarına karşı büyük hayranlık ve ona duyulan aşk yatar. Hayranlık nesneye yönelirken, kişinin iç dünyasına yönelik deneyimler ise sevgiyi oluşturur. Batı'nın estetik algısı estetik yargının sonucudur ve bu estetik algı değişmeyen standart ve ilkelere sahiptir (Bobaroğlu, 2005).

3. DOĞU VE BATI SANATINDA 'YÜZ'ÜN TEMSİLİ

3.1 Portrenin Sanat Tarihsel Süreci

İnsanın, kendisinin ya da bir başkasının suretini betimleme ihtiyacına etkisi olan en önemli faktör hiç kuşku yok ki insanın içinde yaşadığı ve ortak değerleri paylaştığı sosyal yapının kültür, inanç, iletişim gibi değerleri yanında tasvir ve betimlemeyi gerçekleştiren sanatçı ya da zanaatkârların olay ve olguları algılama, yansıtma, yetenek ve yorumlama gibi içsel özelliklerdir. Sanatçı/zanaatkârların içinde bulunduğu mekân ya da yaşadığı coğrafyanın sosyal dini ve kültürel nitelikleri sanatsal üretimde ya da betimlemede etkili olurken bunun yanında bireysel algı ve gözlemlerin de iç dünyasının yansıtılması açısından biçimin oluşmasında etkili olduğu söylenebilir. Bu biçim dolayısıyal oluşan biçem farklılıklarının bireysel yaklaşım yanında bölgesel olarak da farklılık göstermesi sürecin bir parçası olarak düşünülmesi gerekir. Bu bölümde özellikle farklı coğrafi bölgeler olması açısından sanatçıların yaşadıkları bölgelerde betimledikleri figür ve dolayısıyla yüzün temsil biçimlerindeki farklılılara ve aşamalarına sanat tarihsel açıdan ortaya konulacaktır. Bu bilgiler ışığında da Doğu-Batı arasındaki yüzün betimleme biçemindeki farklılıkların ortaya konulmasına katkı sağlayacaktır.

İnsan yüzünün tasvir edilmesi prehistorik çağlardan beri insanın en büyük meziyeti olarak kabul edilmiş ve yıllar boyunca ayrı bir ilgi çekmiş/çekmektedir. Bu süreçte sadece insanın değil aynı zamanda farklı hayvan ve hayali yaratıkların yüzünün imgesel betimlemeleri de yapılmıştır.

Yüzün imgesel olarak betimlenmesi insanlığın ilk izlerinin bulunduğu paleolitik döneme ait İspanya'daki Altamira Mağarası ve Fransa'da Lascaux mağara resimlerinin, figürleri ve daha çok hayvanlarla ilgili resimlerde görülür (Turani, 1992, s.34). Bunun yanında insan yüzüne benzeyen ya da anıştıran çizimlere, petrogliflere ve resimlere dünyanın farklı mağara duvarlarında rastlamak mümkündür. İnsan betimlemeleri ile ilgili olarak yapılan çizimler M.Ö. 40 ila 60 binli yıllara tarihlendirilir. Bu süreçte daha çok büyü ve inanç gereği yapılan suretler daha çok belli bir gücü taşıdığına inanılan kişileri temsil amacı gütmektedir. Herhangi bir benzetme ya da yansıtma kaygısı olmadan sadece temsil amacıyla yapılan suretlerin gizli bir güce sahip olduğuna inanılmaktaydı (Gombrich, 1997, s. 19,22).

İnsanoğlunun toprağı ekip, hayvanları evcilleştirmesi ile yerleşik hayata geçmesi ile tüketim topluluklarından üretim topluluklarına geçmesi ile sosyal yaşamda da köklü değişiklikler olmuştur. Bu değişikliklerden en özel olanı hiç kuşku yok ki yaşamında yer alan özne ve nesnenin biçimlendirme aşaması olmuştur. Özellikle Anadolu'da bulunmuş olan ve bereketi simgelediği bilinen tanrıça kültlerinin betimlenmesi tarım ve hayvancılıkla uğraşan insanların en güçlü inanç kaynakları haline gelmiştir. Taş, kil, ya da ahşaptan yapılan üç boyutlu baş heykelciklerin dünyanın çok farklı coğrafyalarındaki uygarlıklarda yapılmış olduğu günümüzde müzelerde sergilenen eserlerden anlaşılmaktadır. Bu da uygarlıkların, birçok şeyin yanı sıra aslında coğrafyanın kader olduğunu da gösterir. Ancak bütün uygarlıklardan yalnızca iki tanesi coğrafi adların yanı sıra bir de yön işareti taşımaktadır: Doğu ve Batı.

Kılıçbay'a göre; "Doğu-Batı coğrafyasının ilk uygarlığı, Mezopotamya'da ve Mısır'da birbirlerinden bağımsız iki odakta doğmuştur. Yani bu coğrafyanın ilk uygarlığı, bugünkü terimlerle Doğuludur. İlk Batı uygarlığının ne zaman doğduğu ise, çok tartışmalıdır" (Kılıçbay, 1998, s.58). Batı Sanat Tarihi, Batı'ya ait uygarlıkların Ege Denizi ve Antik Yunan kültürüyle başladığını ve Roma ve diğer Avrupa kültürleri ile devam ettiği konusu bugün yaygın olarak bilinen ve kabul edilen bir görüştür. Bu kapsamda tezde ele alınacak olan Doğu-Batı ayrımına ve yapılmış olan portrelerin Mezopotamya, Mısır ve Yunan üzerinden başlatılması daha uygun olacaktır. İlk portre örneklerine Mezopotamya ve Mısır'da karşılaşıldığına göre sanatın da bu bölgelerde başladığını söylemek yanlış olmayacaktır.





Görsel 1: Til Barsip (Tell Ahmar) Assyrian royal palace 8th c. BC

Görsel 2: Zimri-Lim Sarayı, Mari, Mezopotamya'dan (Suriye) bir boğayı kurban etmeye götüren bir rahip,

Mezopotamya'da yapılmış olan ilk portre örneklerinin kesinlikle dekoratif olduğunu ve mimariyi süslemek için kullanıldıkları anlaşılmaktadır. Perspektiften yoksun olarak yapılmış olan resimlerde portre ya da rölyefler genellikle profiden temsil edilmişlerdir. Renk açısından açısından sadece beyaz, mavi ve kırmızı kullanıyorlardı. Teknik olarak kullanılan tempera tekniği ifadeden ziyade dekoratif özellikler göstermektedir. Genellikle önemli kral ya da kişilerin portrelerinin yapıldığı çalışmalarda geometrik bir yaklaşım yanında gölge yoktur.

Mezopotamya'da ortaya çıkmış olan birçok uygarlık içerisinde yüz tasvirlerinin genellikle rölyef ya da büst şeklinde yapıldığı günümüzde müzelerde sergilenen eserlerden anlaşılmaktadır. Ancak Mezopotamya ve Mısır arasındaki yakın ilişkiler sanatın Mısır'a da etkisi olduğunu göstermektedir. Mısır'da çok uzun yıllar süren krallık dönemleri boyunca gerek duvar resimleri gerekse mumyalanmış yüzey üzerine yapılmış olan portreler bulunmaktadır. Bunun dışında ahşap ve papirüs üzerine yapılmış portre örneklerinin de olduğu bilinmektedir. Krallar ve imparatorlar gibi önemli kişilere ait olmayan en eski portrelerden bazıları, tarihsel olarak bakıldığında ilk gerçekçi portre örnekleridir. Fayyum portreleri MS.1-3'ncü yüzyıllarında mumlayanmış cesetlerin baş kısımlarındaki ahşap panolara yapılmış ölen kişilerin portrelerinden oluşmaktadır. Bu portrelerin çoğunluğu Mısır'ın Roma İmparatorluğu'nun hâkimiyeti altında olduğu dönemde, Fayyum'da bulunan yer altı mezarlıklarından çıkarılan ve günümüze kadar gelmiş olan tek Roma mumya portre türü olarak bilinmektedir. Kişiye oldukça benzeyen bu portreler sağa ya da sola dönük olarak ve çoğunluğu tam cepheden modelin tam yüzünün betimlendiği ve bu tasvirlerde doğrudan izleyiciye bakan bir görünüme sahiptir. Doğal bir üslupla

yapılmış olan bu portreler kişinin ruhsal durumunu izleyiciye geçirir. Portresi yapılacak kişi muhtemelen hastadır ve ölmeden önceki ruh hali ile modellik yapar. Neşesiz, üzgün ve derin bakarak bu ruh halini yansıtır (Ekici, 2013, s.31).

Mısır'ın Fayyum bölgesindeki mezarlarda bulunan mumyaların konulduğu tabutlara çizilen bu portreler, bölgenin iklim koşullarının eserlerin korunmasına olanak sağlamış, kuru iklim koşulları sayesinde bugüne ulaşmıştır. Bu portreler çeşitli freskler haricinde, günümüze ulaşan tek Roma dönemi portre türüdür.





Görsel 3: Fayyum Mumya Portresi, M.S.24, Hawara- Mısır, Neues Müzesi-Berlin

Görsel 4: Fayyum Mumya Portresi, M.S.120-150, Mısır, Liebieghaus (Heykel Müzesi)- Frankfurt

Mısır ile Girit ve Yunan uygarlıklarının sıkı ilişkileri sayesinde sanat anlayışının Yunan kültüründe de önemli bir yer edinmeye başladığı görülür. Özellikle duvar resmi yanında vazo ve seramik üzerine yapılan insan figürlerinde Yunan kültürünün Doğu sanatından yoğun bir şekilde etkilendiği görülür. Bu etkilerin özellikle yüzey üzerine çizgisel ve şematik olarak yapılmaları tipik Doğu geleneğinin etkisi olarak ortaya çıkar.

Yunan vazolarına stilize edilmiş insan figürlerinin, ölü gömme törenleri ve dinsel sorunlarla ilgili olan vazo resimlerinde insanın şematik olarak yuvarlak bir baş ve üçgen bir gövdeden oluşan bir üslupla yapıldığı görülür. Yunan resmine Doğu sanatının etkileri girmeye başlamıştır. Özellikle dekoratif biçimlerle yapılan hayvan figürleri kuş ve geyik motifleri görülür. Gombrich'e göre bu durum; "Antik Yunan'da önemli olan kişinin gerçek görünüşü değil, kişinin beğenmedikleri öğelerini dışladıklarını; gerçek bir insanın dış görünüşünü kopyalayarak ve onların mükemmel

vücut düşüncelerine uymayan çarpıklıkları ya da onları ayır eden özelliklerini atarak güzelleştirdiklerini düşünürler. Yani yüzü tasvir ederken iç duyguların yansıtılmasından kaçınmışlar ve ideal güzelliğe bu şekilde ulaşılacağını düşünmüşlerdir. Bu yüzden herkes, Yunanlıların doğayı "idealleştirdiklerini" söyleyerek onları bir portreyi düzelten ve küçük kusurları örten bir fotografçı düzeyine koydukalrını" düşünür (Gombrich, 1997, s.103). Bu açıklamalardan da anlaşılacağı gibi Yunan sanatında portre anlayışının yalın sade ve öz bir şekilde çizgisel bir üslupla ele alındığı görülmektedir.

Plinius'un "Natural History" (Doğal Tarih) adlı yapıtının 35. bölümünde, Roma resmi üzerine verdiği bilgilerden yola çıkarak, portre sanatına ilişkin ilk örneklerin Antik Roma dönemine tarihlendiğini söyleyebiliriz. Plinius, söz konusu bölümde İmparator Augustus döneminde yaşamış olan ressamlardan Iaia *(Iaia of Kyzikos)* isimli bir kadın ressamın, portre ressamlığı yaptığından bahseder. Iaia'nın kendi portresi dışında, çoğunlukla kadın portreleri yaptığını belirten Plinius, bu ressamın oldukça üretken olduğunu ve yapıtlarının yüksek fiyatlarda alıcı bulduğunu da ifade eder (Janson, 1997, s.214).

Howatson'a göre Batılı anlamda portreyi geliştirenler Romalılar olmuştur. Özellikle miladın başladığı yıllarda portre sanatında çok üst düzey bir teknik beceriye ulaştıkları görülür. Bu konuda özellikle çok çeşitli toplumsal sınıflardan erkeklerin, kadınların yüzlerini hiç güzelleştirmeye gitmeden doğru çizgilerle betimledikleri görülür. Yüzün özelliklerinin göründüğü kadarıyla hiç güzelleştirmeksizin sunulması, yüz çizgilerinin sertliği dikkat çekicidir (Howatson, 2013, s.770). Bu konuda Turani de benzer şeyleri ifade etmektedir. "Roma sanatında ister kral ister özel hayatını yaşayan bir vatandaş olsun, hiçbir şekilde, kendini üstün olarak gösterme yoluna gitmemiş, o, açık bir şekilde, kendi karakterinin yansımasına önem vermiş, yüzünün bütün çirkinliği, zekâsı ya da saflığıyla gösterilmesini istemiştir" (Turani, 2000, s.199).





Görsel 5: Detay, altın cam içinde madalyon Brescia (Museo di Santa Giulia), M.S 3. yy, İskenderiye, Mısır

Görsel 6: İtalya M.S 50 Yılı Civarı Nero Döneminden Bir Genç Kız Portresi, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi (envanter no. 9084), İtalya

Doğuda 1–3. yüzyıllar arasında Fayyum portreleri ile karşımıza çıkan portre sanatı örneklerinin -Antik Roma döneminden sonra- Batı'da tekrar ortaya çıkışı Bizans resmi ile söz konusu olur. Buna göre, İlk Bizans dönemi (527-726) yapısı olan ve (526-547) yılları arasına tarihlenen İtalya'daki S. Vitale Kilisesi'nin (Ravenna) apsis yan duvarlarındaki mozaik paneller, portre özellikleri gösteren çarpıcı örnekler arasında yer alırlar (Janson, 1997, s.250).

Roma resim sanatında duvar resmine ilişkin en önemli örnekler Pompeii, Herculaneum'dan ve diğer yerlerden gelen duvar resimleri, zengin bir sahil kasabasının insanlarının Vezür Yanardağı patlamadan öne evlerinin duvarlarını resimlerle dekore ettiklerini göstermektedir. Orta Çağ'da Dünya Roma İmparatorluğu'nun etkin gücü altında süren hâkimiyet bütün alanlarda olduğu gibi sanatta da etkisini göstermiştir. Özellikle Doğu ve Batı olarak ayrılan Roma İmparatorluğu'nun iki başkenti Roma ve İstanbul bu konuda ayrı iki okul olarak sanatta farklı bir yaklaşım ortaya koyar. Sanatçıların ikon sanatçısı olarak çalışmakta olmalarından dolayı yapılan mimari eserlerin duvar yüzeylerine ikona resimlerinin yapılması başta din ya da dini portrelerin yapılmasına zemin hazırlamıştır. Teknik olarak daha çok fresk, mozaik, minyatürlerin kullanıldığı dini konulara yer verildiği görülmektedir. Dini konuların içinde İsa ve Meryem, havariler ve İncil'de geçen sahnelerin betimlenmesi üzerine bir temsil anlayışı söz konusudur. Burada en önemli husus Doğu sanatı ile Batı sanatının teknik uygulama farklılığı yanında dini açıdanda bir farklılık oluştuğu görülmektedir.





Görsel 7: Kells Kitabı, 806 Civarı, Trinity College'ın Eski Kütüphanesi, İrlanda

Görsel 8: Kariye Müzesi, Fresko, 14. yy, İstanbul

Orta Çağ sanatı Bizans etkisi altında Doğu'da (İstanbul) Hristiyan kökenli bir sanat anlayışı gösterirken Batı'da (Roma) daha hümanist bir betimleme anlayışı ortaya koyar. Bu nedenle konular genellikle dini çerçevede kalmış olduğu için sanatçıların kendi inançları doğrultusunda eser ürettikleri ve özgün yorumlama yapmaktan kaçındıkları söylenebilir. Orta Çağ sonlarına doğru artık kilisenin etkisinin azalmasıyla ve Rönesans'ın başlamasına yakın dönemde birçok ressam ortaya çıkmış ve bu baskıcı dönem sonunda güzel sanat eserleri vermeye başlamışlardır. Yine bütünüyle kiliseden bağımsız oldukları söylenemez fakat o ağır baskı nispeten azalmıştır. Bunu mimari eserlerdeki duvar resimlerinden anlamak mümkünür. Genellikle dini kişilerin portre ya da figür çalışmalarından oluşan duvar resimlerinde stilize edilmiş profilden ele alındıkları, yüzlerin sade şekilde betimlenmeye çalıştıkları görülür. Renk anlayışının tam olarak belirlenmediği ve eldeki mevcut boyalarla en yakın renkler ile temsil edilmeye çalışıldığı söylenebilir. Ancak bu dönemde yapılan tüm portrelerin işlevsel bir içerik taşıdığı açıkça görülmektedir.

Sanatta iki boyutlu yüzey üzerine üç boyutlu portre yapma geleneği gerçek anlamda Rönesans döneminde başlar. Rönesans portreciliği, modelini acımasızca inceleyen biçimciliğiyle belirginlik kazanır. Portreciliğin güçlüğü sanatçının yaratma özgürlüğüyle modelin bireysel özelliklerini yansıtma zorunluluğu arasındaki karşıtlıktan kaynaklanır. Rönesans sanatçısı, bu iki karşıt işlemi bütünleştirmekte büyük bir aşama olmasına karşın, kendi içinde çeşitli doğrultudaki portrecilik anlayışlarının yer aldığı bir dönemi kapsar. Bu kapsam içinde Da Vinci, bireysel özelliklere, kuramcı Alberti idealize edilmiş portreciliğe ağırlık veren anlayışları temsil ederler. Giovanni Paolo Lomazzo ise bu iki türü de bütünleştiren bir düşünceyi

savunmuştur. Michalengelo, yeni platoncu bir tutumdan hareketle bireysel özelliklerin temsil edilmesine bütünüyle karşı olduğu için yalnızca düşsel portreler yapmakla yetinmiştir. 15'nci yüzyıl ideal, edebi ve dekoratif nitelikler taşıyan portrelerin büyük bir ustalıkla işlendiği bir dönemi kapsar. Çağ ilerledikçe gerçekçiliği, idealize etmek adına gözden çıkaran davranış büyük bir anıtsallığa ulaşmıştır. Bu anıtsallık eğilimi Antonella Da Messina gibi sanatçılarla Roma Okulu ve Floransa Okulu gibi genel eğilimlerde bazı ayrıntı ve bireysel özelliklerin göz ardı edilmesiyle sonuçlanan bir üslupçuluğa yol yol açmıştır. Öte yandan Tiziano, Tinteretto, Veronese, Lotto, gibi Venedik Ekolü'nün büyük ustaları bireysel özelliklerin belli bir düzeyde ele alındığı bir tutumu betimlerler. Teknik açıdan izlenimci bir boyut içeren fırça işçiligi bu ressamların elinde en kanlı canlı ve dünyasal portre örnekleriyle sonuçlanmıştır. 16'ncı yüzyılda alegorik portre giderek artan bir yaygınlık kazanmıştır. El Greco Orta Çağ tinselliğini portrede yeniden canlandırırken Bronzino durağan ve soğuk bir etki yapan soylu portrelerini büyük bir beceriyle işlemiştir (İskender, 1997, 1504,1505).

17'nci yüzyılın başından 18'nci yüzyılın son çeyreğine kadar Avrupa'da hakim olan bir resim geleneği içerisinde portre giderek daha önem kazanmaya başlamıştır. Rönesans ve reform hareketlerinin getirdiği yeni anlayışlara karşı olarak barok sanatı yaratıcıları portrelerde yeni biçim ve reformlarla ruhlara seslenmeyi hedeflemişlerdir. Portrelerde acıma, merhamet, ihtiras, heyecan görkem ve taşkınlıkla din ve din dışı konulara yer vermişlerdir. Rönesans düşüncesinde geçerli olan açık ve kesin hatlı formlarının gevşemesi ve biçimlerin bir kompozisyon içinde erimesi ve kaynaşması olarak değişiklikler ortaya çıkmıştır. Ayrıca simetriden kaçınmış, asimetrik formlar tercih etmiştir (Beksaç, 2000, s. 56). Barok resim anlayışında doğadan değil insanın hayal gücünden hareket ederek doğanın hayali görüntüsü benimsenmiş ve bu yönde bir sanat anlayışı ortaya çıkmış, Barok sanatının gerçek kurucusu ve en güçlü öncülerinden biri olan ressam Caravaggio hem kendi çağının resim anlayışına yön vermiş hem de kendini takip eden kuşaklar üzerinde izler bırakmıştır. Resimlerinin en büyük özelliği açık ve koyu renk zıtlıklarıyla sağlanan yoğun ışık-gölge etkisidir. Eserlerinde gerçekçi gözlemlere dayalı keskin bir doğallık, yaşamın derin bir çarpıcılıkla yansıtıldığı trajik bir hava mevcuttur.





Görsel 9: Peter Paul Rubens, Isabella Brandt'ın Portresi, 1625, Gallerıa Deglı Uffızı, Floransa, İtalya

Görsel 10: Rembrandt van Rijn, Otoportresi, 1661, English Heritage, Kenwood House, London

Rönesansla başlayan öznelcilik anlayışı barokla yeni bir aşama kazanmıştır. Akılcı Rönesans insanı kendini evrenin merkezinde görmüş, barok insanı sadece evrenin bir parçası ama benzeri olmayan özgür bir parça olarak duyumsamıştır. Şimdiye kadar Batı sanatının karşıt güçlerin çarpışması içinde geliştiğini gördük. Orta Çağ'da bu güçler, doğaya yönelen ya da onu aşmak isteyen iki eğilim olarak karşımıza çıkmıştır. Natüralizm doğrultusunda gelişen yeniçağ sanatında, öznel ve nesnel iki doğa-anlayışı birbiriyle çarpışırken, barok akla karşı duygunun, nesnelciliğe karşı öznelciliğin üstün gelmesidir. Baroktan sonra karşıt güçlerin savaşımı, hızını yitirirken daha sonra uzlaşmaya sağlandığı görülmektedir (İşpiroğlu, 2010, s.141).

17 ve 18'nci yüzyıllar Avrupa'da, portreler daha da önemli statü ve konum kayıtları haline gelmiştir. Güçlü mahkemelerde din dışı liderlerin giderek daha fazla egemen olduğu bir toplumda, zengin bir şekilde giydirilmiş figürlerin görüntüleri, önemli kişilerin otoritesini doğrulamanın bir yolu olarak betimlenmekteydi. Flaman ressamlar Sör Anthony van Dyck ve Peter Paul Rubens bu tür portrelerde başarılı olurken, Jan Vermeer işyerinde ve kapalı mekanda çoğunlukla orta sınıf portrelerini üretti. Rubens'in düğün kıyafetleri içindeki kendisi ve ilk karısının portresi (1609), çift portresinin ilk örneğidir (Bonafoux, 1985, s. 40).

Rönesans sanatının yeniliklerinden biri, farklı duygulara eşlik etmek için yüz ifadelerinin geliştirilmiş gösterilmesiydi. Özellikle Hollandalı ressam Rembrandt, insan yüzünün pek çok ifadesini araştırdı, özellikle de (yaşamı boyunca 60'tan fazlasını

resmettiği önde gelen otoportrelerden biri olarak (Aymar, 1967, s.161) İnsan yüzüne duyulan bu ilgi aynı zamanda, Carracci ailesinin ressamları tarafından İtalya'nın Bologna kentinde 16'ncı yüzyılın sonlarında yönetilen Accademia degli Incamminati'ye atfedilen ilk karikatürlerin yaratılmasını da teşvik etti.

Barok döneminde, Avrupa'nın geri kalanından farklı olarak, özellikle Hollanda'da çok sayıda grup portreleri yapıldı. Hollandalı ressam Frans Hals, ait olduğu sivil muhafızların portreleri de dahil olmak üzere grup portrelerini canlandırmak için canlı renklerde akıcı fırça darbeleri kullandı. Rembrandt, bu tür portre, natürmort ve manzara resmini destekleyen burjuva müşterilerinin genel sanat takdirinden büyük ölçüde yararlandı. Ayrıca ilk önemli sanat ve bayi pazarları o dönemde Hollanda'da gelişti (Piper, 1986, s.421).

Rembrandt, büyük taleple chiaroscuro (gölge ve ışık kontrastı) gibi alışılmadık kompozisyon ve tekniklerle deneyler yapabildi. Caravaggio gibi İtalyan ustaların öncülüğünü yaptığı bu yenilikleri, özellikle ünlü Night Watch (1642) adlı eserinde sergiledi (Aymar, 1967, s.218). Dr. Tulp'un Anatomi Dersi (1632), Rembrandt'ın, dikkatleri resmin merkezine çekmek için cesedi parlak ışıkta yıkadığı grup resmindeki ustalığının bir başka güzel örneğidir. Cerrahın ve öğrencilerin yüzleri göze çarpıyor. Aynı zamanda Rembrandt'ın tam adıyla imzaladığı ilk tablodur (Piper, 1986, s.424).

İspanya'da Diego Velázquez, tüm zamanların en ünlü ve esrarengiz grup portrelerinden biri olan Las Meninas'ı (1656) çizdi. İspanyol Philip IV'ün saray ressamı olarak öne çıkan ve kraliyet ailesinin sanatçısı ve çocuklarını betimliyor ve görünüşe göre bakıcılar sadece aynada yansımalar olarak görülen kraliyet çiftidir (Bonafoux, 1985, s.62). Öncelikle bir tür ressamı olarak yola çıkan Velázquez, hızla portre sanatında, özellikle de grup portrelerinin karmaşıklığını genişletme konusunda portre sanatında mükemmelleşti (Piper, 1986, s.418). Özellikle zengin ve karmaşık süslemelerle ilgilenen Rokoko sanatçıları, rafine portrenin ustalarıydı. François Boucher'in dalgalı ipek önlükler giymiş ünlü *Madame de Pompadour* portrelerinde görüldüğü gibi, elbise ve doku detaylarına gösterdikleri ilgi, portrelerin dünyevi zenginliğin kanıtı olarak etkinliğini artırdı.

Batı'da tüm bu gelişmeler yaşanırken Doğu'da özellikle kültür başkenti olarak bilinen İstanbul'da Lale Devri yaşanmaktadır. Bu dönemde Avrupa'da etkili olan kültür ve sanat anlayışının Doğu sanatı üzerinde etkili olmaya başladığı görülür. Özellikle 28 Çelebi Mehmet'in Paris'e elçi olarak gönderilmesiyle Batı'nın etkileri her alanda Doğu'ya gelmeye başlar. Lale Devri'nin bir başka özelliği ise yabancı bir ressamın ilk kez saraya davet edilerek resim yapması sağlanmıştır. Bu dönemde Osmanlı Ehl-i Hiref örgütünün önemli bir sanatçısı olan Levni yanında Hollanda'dan davet edilen Vanmour Doğu ve Batı sanatında portre anlayışının ortaya konulması ve analiz edimesi açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Levni'nin minyatürlerinde Batı etkisi yavaştan hissedilmeye başlamıştır. Batı etkisi geleneksel sanatın önüne geçmeyerek seviyeli ve toplumun kültür çatışmasına neden olmadan düzeyli bir geçiş sağlanmıştır. Geleneksel resim sanatındaki tek boyutlu minyatürlerden Batı'nın etkisiyle iki boyutlu perspektifi resimler yapılmaya başlamıştır. Aynı dönemde İran resmi için Batılılaşmayı ifade eden Kajar dönemi, geleneksel anlamda resim anlayışının değiştiği dönemdir. Kajar döneminde Avrupa ile olan ilişkilerin sıklaşması, minyatür (resim) sanatında yeni üslupların, malzemedeki farklılıkların ve farklı konuların gelişmesine neden oldu.1588-1629 yılları arasında İran'da geleneksel resim anlayışının Safevi Şah'ı I. Abbas döneminde ilk değişiklikler görülmeye başlamıştır (Uzun, 2005, s.27-29).





Görsel 11: Levnî, 'Yemenisini Bağlayan Hanım', 1720-25, TSM, İstanbul

Görsel 12: Sanatçı Muhammad Hassan, 'Tef ile Dansçı', Fetih Ali Şah Dönemi

Bunun sebebi de başkentin Kazvin'den Isfahan'a taşımasıdır. Isfahan ticaret yolları üzerinde bulunmasından dolayı diplomatik açıdan önemli bir konumda bulunması,

Avrupa ile sıkı ilişkiler içinde bulunmaları sanat anlayışlarına etki etmiştir. Bu dönem eski resim anlayışı yani kitap resimleme işleri devam etmiş fakat tek sayfa resimlerde rağbet görmüştür.18'nci yüzyılda resimde farklı teknikler kullanılmaya başlamışlardır. Bu dönemde Batılı bir teknik olan tuval üzerine yağlı boya tekniği ile portreler yapılmaya başlar (Uzun, 2005, s.27,29).

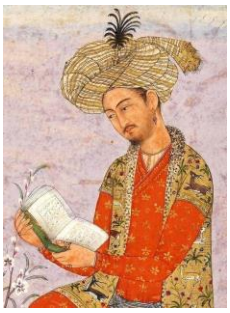
18'nci yüzyılın sonlarında ve 19'ncu yüzyılın başlarında, neoklasik sanatçılar, en son modadaki konuları tasvir etme geleneğini sürdürdüler; bu, o zamanlar kadınlar için, eski Yunan ve Roma giyim tarzlarından türetilen "*diaphanous gowns"*anlamına gelen bir yaklaşımı ortaya koymaktaydı. Sanatçılar, dokuyu ve yüzlerin ve uzuvların basit yuvarlaklığını tanımlamak için yönlendirilmiş ışığı kullandılar. Fransız ressamlar Jacques-Louis David ve Dominique Ingres, bu ressamlar benzeri teknikte ustalık ve karaktere keskin bir bakış sergilediler. David'in öğrencisi olan Ingres, öznenin arkadan görüntüsünü taklit etmek için öznenin arkasına bir aynanın resmedildiği portreleri ile dikkat çekmektedir (Bonafoux, 1985, s.99).

19'ncu yüzyılın ilk yarısında çalışan romantik sanatçılar, canlı fırça darbeleri ve dramatik, bazen karamsar ışık kullanarak ilham veren liderlerin, güzel kadınların ve heyecanlı konuların portrelerini yaptılar. Fransız sanatçılardan Eugène Delacroix ve Théodore Géricault, özellikle güzel kadın portreleri ve atlı portreler yapmışlardır (Piper, 1986, s.542). Ayrıca Géricault'nın akıl hastalarının portreleri dizisi de dikkate değerdir (1822-1824). İspanyol ressam Francisco de Goya, *Çıplak Maya (La maja desnuda)* (c. 1797–1800) ve Charles IV'ün ünlü saray portreleri dahil olmak üzere dönemin en araştırıcı ve kışkırtıcı resimlerinden bazılarınıda yapmıştır.

Doğu'da minyatür geleneği, uzun bir süre, kısmen dini nedenlerle, herhangi bir putperestlik yaklaşımından kaçınmak için figürlerde benzetme ve karakter özelliklerini yansıtmaktan özellikle kaçınılmıştır. İslam dünyasındaki hükümdarlar asla imgelerini madeni paralarına koydurmazlar ve suretlerini Batı'da olduğu gibi halkla iç içe olmak amacıyla da kullanmazlar. Sikke üzerinde betimlenen sahnenede yer alan hükümdarın portresi açık şekilde betimlenirken fon kısmında sarayın görüntüsüne yer verilmiştir. Bu anlayış Doğu sanatı içerisinde özellikle İslam anlayışı dışında kalan bölgelerde hükümdarların suretleri sikkeler üzerinde yer alsa bile saray

resimlerine yer verilmemiştir. Bunun nedeni Doğu'nun kalıcı bir mimari anlayışının olmaması ve göçebe bir yaşam tarzından kaynaklanmış olduğu düşünülmektedir.

İran geleneği Hindistan'da Babür minyatürü olarak geliştiğinde işler hızla değişti. İranlı seleflerinin aksine, Babür patronları yeni imparatorluklarının hayvanlar, kuşlar ve bitkiler gibi tüm alışılmadık doğal biçimlerinin ayrıntılı doğal benzerliklerine büyük önem verdiler. İnsan portresine karşı aynı tutuma sahiplerdi ve profilden olan bireysel portreler geleneğin önemli bir özelliği haline gelmiştir. Portreleri profilden yapmalarındaki amaç karakter ve kişilik özelliklerini daha iyi yansıtabildikleri için tercih etmişlerdir. Bu, disleksi gibi görünen ve kendisini zar zor okuyup yazabilen Büyük İmparator Ekber döneminde özellikle vurgulanmıştır. Büyük sarayının önde gelen tüm üyelerinin portreleriyle yapılmış büyük bir albümü (muraqqa) vardı ve bunu, danışmanlarıyla imparatorluktaki randevuları değerlendirirken kullandığı bilinmektedir (Smart, 1981, s.103,104).





Görsel 13: Babür'ün idealleştirilmiş portresi, 17. yy.

Görsel 14: İmparator Jhangir, Krallara Sufi Şeyhini Tercih Ediyor (Detay), Babür Sanatçısı Bichitr'in Minyatür Resmi, Yak. 1620, Opak Sulu Boya Ve Kağıt Üzerine Altın

Daha sonraki imparatorlar, özellikle Jahangir ve Şah Cihan, idealize edilmiş minyatür portrelerini bir propaganda biçimi olarak büyük ölçüde kullandılar ve onları önemli müttefiklere dağıttılar. Bunlar genellikle herhangi bir dini figüre verilenlerden daha büyük halelere sahipti. Bu tür görüntüler, hükümdarın portresi fikrini daha küçük saraylara dağıtmıştır.

Benzer şekilde minyatür etkilerinin görüldüğü Osmanlı tasvir anlayışı genellikle Farsça muadillerinden daha az kişiselleştirilmiş yüzlere sahipti, ancak İmparatorluk ailesinden küçük bir erkek portre türü geliştirilmiştir. Bunların oldukça bireysel ve oldukça abartılı özellikleri vardı, bazıları karikatürlerle sınırlanıyordu; muhtemelen sadece çok dar bir çevre tarafından görülmüşlerdir.

Çin portre resminin gerçek bir benzerliği arzulaması veya elde etmesi yavaştır. Birçok "portre" geçmişten ünlü simalara aitti ve bu kişilerin kendine benzemesi gerektiğine dair bir fikir vermektedir. İmparator portrelerinin geçmişte uzun zamandır tasvir edilmeyişinin sebebi kısmen tasvirlere kötü muamelenin imparatorun onurunu zedeleyebileceği ve hatta kötü şansa neden olabileceğinden kaynaklanan korku olarak. Çin portre geleneği genel anlamda han ve hanedanlıklara bağlı olarak gelişen ve dönemlere göre farklı üslup ve anlayıştan oluşan resimleri kapsamaktadır. Bu resimler genellikle birebir benzetme yerine Doğu'nun öğretileri doğrultusunda biçimden ziyade öz anlayışına ağırlık verilerek stilize ve çizgisel bir dille betimlenmiştir.





Görsel 15: İmparatoriçe Renhuai'nin (1016-1079) (İmparator Qinzong'un karısı) Saray Portresi, Song Hanedanı, Japonya

Görsel 16: Kitagawa Utamaro, 'Kwansei Döneminin Üç Güzelliği', 1754-1806

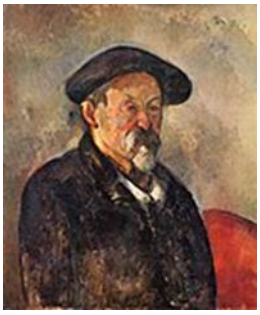
19'ncu yüzyılda Batı'da portre geleneğinin artık bir meslek haline gelmesi ve çok rağbet görmesine bağlı olarak daha gerçekçi tasvirlerin ortaya çıkmasına neden oldu . Özellikle bu dönemde ortaya çıkan realizm anlayışına paralel olarak portrelerde de aynı yaklaşımın sürdüğünü görmek mümkündür. Gustave Courbet gibi 19. yüzyılın gerçekçi sanatçıları, alt ve orta sınıf insanları tasvir eden objektif portreler yarattı. Romantizmini gösteren Courbet, kendisini farklı ruh halleri ve ifadelerle gösteren

birkaç otoportre yaptı (Bonafoux, 1985, s.111). Diğer Fransız gerçekçiler arasında çağdaşlarının birçok karikatürünü yapan Honoré Daumier bulunmaktadır. Henri de Toulouse-Lautrec, aralarında Jane Avril'in de bulunduğu tiyatronun bazı ünlü sanatçılarını hareket halindeyken betimlemişlerdir (Piper, 1986, s.585). Fransız ressam Édouard Manet, çalışmaları gerçekçilik ve izlenimcilik arasında gidip gelen önemli bir geçiş sanatçısıydı. Stéphane Mallarmé'nin resminin geçiş tarzının güzel bir örneği olmasıyla, olağanüstü bir içgörü ve tekniğin portrecisiydi. Çağdaş Edgar Degas, öncelikle bir realistti ve Bellelli Ailesinin Portresi adlı tablosu, mutsuz bir ailenin ve onun en iyi portrelerinden birinin içgörülü bir sunumudur (Piper, 1986, s.568).

Realistler, 1870'lerde yerini çoğunlukla empresyonistlere bıraktı. Kısmen düşük gelirleri nedeniyle, empresyonistlerin çoğu, kendileri için model oluşturmaları için ailelerine ve arkadaşlarına güvendi ve açık havada veya ışıkla dolu iç mekanlarda samimi gruplar ve tek figürler boyadılar. Parıldayan yüzeyleri ve zengin boya dokunuşlarıyla dikkat çeken empresyonist portreler, çoğu zaman etkisiz bir şekilde samimi ve çekici. Fransız ressamlar Claude Monet ve Pierre-Auguste Renoir, bireysel bakıcıların ve grupların en popüler resimlerinden bazılarını yarattı. Fransa'da eğitim alan ve çalışan Amerikalı sanatçı Mary Cassatt, Renoir gibi anne ve çocuklarının ilgi çekici resimleriyle bugün bile popüler (Piper, 1986, s.589). Her ikisi de Post-Empresyonist Paul Gauguin ve Vincent van Gogh, tanıdıkları insanların portrelerini ortaya çıkaran, renkli dönen ama illa ki gurur verici olmayan portreleri çizdiler. Güçlü otoportreleriyle, hatta daha fazla değilse de eşit derecede ünlüdürler.

Japon estampları (Baskı Resim) 19’ncu yüzyılın ikinci yarısında Batı sanatının gidişatına çarpıcı bir etkide bulunmuş; birçok ressam japon resimlerinden etkilenmiştir.Onların çarpıcı renklerini,bilenenin dışına çıkan bakış açılarından etkilenmiş ve Batılı ressamlara klasik geleneğin büyüsünü bir kenara bırakmaları, eski ustaların otoritesinden kurtulmaları ve sanatta yeni kavramlar, yeni bakış yolları bulmalarına yardım eden bir katalizör vazifesi gördüğü bilinmektedir. “Edmond de Goncourt 1863 'deki bir yazısında, "Onlara bakarken, Yunan sanatını düşünürüm; mükemmelliğin sıkıcılığı, kendisini akademik olma lanetinden hiçbir zaman kurtaramayacak bir sanat" demiştir”.Degas ise gerçekte desenin ne anlama geldiğini onlardan öğrendiğini ifade etmiştir (Fleming & Honour, 2016, s.712).





Görsel 17: P. Gauguin, Otoportre, 1885, Kimbell Sanat Müzesi , Fort Worth, Teksas

Görsel 18: P. Cézanne, Otoportre, 1898-1900, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Amerika

20’nci yüzyılın Modern dönem ile birlikte girdiği değişiklik süreci portrelere de yansımıştır. Modern sanatçıların kopya ve taklitten uzaklaşarak kendi iç dünyalarına dönmeleri portrelerin modelin kopyasından çok sanatçının görme biçimi ve iç görüsüyle ilgili bir portre anlayışını getirmiştir. Fovist sanatçı Henri Matisse, yüzde olmayan tonları için doğal olmayan, hatta gösterişli renkler kullanarak güçlü portreler üretti. Cezanne portrelerinde oldukça basitleştirilmiş formları kullanmaya başlar ve renklerin yan yana gelmelerini vurgularken ayrıntılardan kaçınıyordu. Avusturyalı Gustav Klimt'in benzersiz tarzı, unutulmaz portrelerine Bizans motifleri ve altın boya uyguladı. Öğrencisi Oskar Kokoschka, Viyana üst sınıfının önemli bir portresiydi. Üretken İspanyol sanatçı Pablo Picasso, normal karikatürün sınırlarının çok ötesinde duygusal bir ifade elde etmek için öznenin benzerliğinin büyük ölçüde çarpıtıldığı metreslerinin birkaç kübist görünümü dâhil olmak üzere birçok portre yaptı. 20’nci yüzyılın başında Fransız izlenimciliğiyle ilişkilendirilen seçkin bir kadın portre ressamı Olga Boznańska (1865–1940) idi. Dışavurumcu ressamlar, şimdiye kadar üretilmiş en akılda kalıcı ve zorlayıcı psikolojik araştırmalardan bazılarını sağladılar. Otto Dix ve Max Beckmann gibi Alman sanatçılar, dışavurumcu portreciliğin önemli örneklerini ürettiler. Beckmann üretken bir otoportördü ve en az yirmi yedi film yaptı. Amedeo Modigliani, biçim ve renk konusundaki katı çalışmalar lehine "iç kişiyi" küçümseyen uzatılmış tarzıyla birçok portre çizdi. Bunu başarmaya yardımcı olmak için, normalde dışavurumcu olan gözleri ve kaşları karartılmış yarıklar ve basit kemerler noktasına kadar vurguladı. Dada ressamı Francis Picabia kendine özgü tarzıyla çok sayıda portre yaptı. Ek olarak, Tamara de Lempicka'nın portreleri, modern kıvrımları, zengin renkleri ve keskin açıları ile Art Deco dönemini başarıyla yakaladı.

Amerika'da, Robert Henri ve George Bellows, Amerikan realist okulunun 1920'lerin ve 1930'ların güzel portrecileriydi. Max Ernst, 1922 tarihli All Friends Together adlı tablosuyla modern bir meslektaş portresinin bir örneğini yaptı.

1930-2000 portre resminin gelişimine önemli bir katkı, esas olarak gerçekçi ve figüratif resim gelenekleri içinde çalışan Rus sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bunların arasında Isaak Brodsky, Nikolai Fechin, Abram Arkhipov ve diğerleri olmalıdır.

1960'larda ve 1970'lerde portre yeniden canlandı. Lucian Freud ve Francis Bacon gibi İngiliz sanatçılar güçlü tablolar ürettiler. Bacon'un portreleri kâbus kaliteleriyle dikkat çekiyor. Mayıs 2008'de, Freud'un 1995 portresi Christie's tarafından New York'ta müzayedeyle 33,6 milyon dolara satıldı ve yaşayan bir sanatçının bir tablosunun satış değeri için dünya rekoru kırdı.

Andy Warhol, Alex Katz ve Chuck Close gibi birçok çağdaş Amerikalı sanatçı, insan yüzünü çalışmalarının odak noktası haline getirdi. Warhol, 20'nci yüzyılın en üretken portre ressamlarından biriydi. Warhol'un Marilyn Monroe'nun Orange Shot Marilyn adlı tablosu 1960'lardaki çalışmalarının ikonik bir erken örneğidir ve pop şarkıcısı Prince'in Orange Prince (1984) daha sonraki örnekleridir, her ikisi de Warhol'un benzersiz grafik tarzını sergiler. Close'un uzmanlık alanı, fotoğrafik görüntülere dayanan devasa, hiper gerçekçi duvar boyutunda "kafa" portreleriydi. Jamie Wyeth, konuları başkanlardan domuzlara kadar değişen ünlü portreler üreterek babası Andrew'un gerçekçi geleneğini sürdürüyor.

Batı'da portrede görülen bu gelişmeler sürerken, Doğu'da portre tasvirlerinde de değişimler görülmektedir. 18'nci yüzyılın tüm Doğu'da batılılaşma etkilerinin görüldüğü dönem olarak değerlendirilir. Askeri, siyasal ve ekonomik alanlarada görülen reform hareketleri ile beraber sanat eğitimi için yurt dışına gönderilen öğrenciler, sanat akademileri, üniversiteler açılarak modern çağı yakalama çabası içinde oldukları görülmektedir. Osmanlı, Çin, Japon, Hint, İran vb. ülkelerde 19'ncu ve 20'nci yüzyıllarda Batılı anlamda yağlı boya tekniğinin girmesi ile portre sanatında gelişmeler görülmektedir. Osmanlı resim sanatında Batı'ya eğitim almaya giden ve

Batılı anlamda ilk resim sanatının başlatıcısı olarak kabul gören askeri ressamlar Şeker Ahmet Paşa, Ferik İbrahim Paşa, Süleyman Seyit, Hüseyin Zekai Paşa gibi ressamlardır. Batı'da eğitim almalarına karşın İslam dininin etkileri kolay terk edilememiş olduğu görülmektedir. Batılı anlamda ilk portre örnekleri Şeker Ahmet Paşa'nın otoportresi ve Süleymen Seyit'in Yaşlı Adam (Derviş) portreleri örnek teşkil etmesi açısından önemlidir. Şeker Ahmet'in otoportresindeki Batılı tarzda giyimi hedeflenen kimliğini yansıtmakta, ayrıca başındaki fesiyle Osmanlı'ya ve İslamiyet'e gönderme yaptığı görülmektedir. Tüm bu unsurları kullanarak aslında ırksal, sınıfsal ve dinsel farklılıkları ortadan kaldırmaya ve kıyafetin yarattığı sınıfsal farklılığın göstergesi olarak engellenmeye çalışıldığı görülmektedir. 19'ncu yüzyılın ikinci yarısından sonra Osman Hamdi Bey ve Mihri Müşfik portre sanatında öncü ressamlarındandır. Osman Hamdi portrelerinde Batı'nın Doğu'ya bakışının bir Doğulu tarafından içselleştirilmesi olarak görülebilmektedir (Papila, 2008, s.122).





Görsel 19: Şeker Ahmet Paşa, Otoportre,19.yy, İ.R.H.M, İstanbul

Görsel 20: Osman Hamdi Bey, Mimozalı Kadın,1906, İ.R.H.M, İstanbul

Bu dönemde elit çevreler arasında portre resmini yaptırmak rövanşta idi. Ressamın karşısında, poz veren kişinin bu tutkusundan dolayı zamanla portre ressamlığı hızlanmış, yaşamın vazgeçilmez bir ögesi olarak figür kavramı konusunda daha esnek boyutlar içinde ele alınmasını önemli ölçüde etkilediği bilinmektedir (Özsezgin, 2001, s.21). Osman Hamdi Bey'in büyük boy portreler yaptığı bu portrelerde genellikle kendini ve akrabalarının fotoğraflarını doğulu kıyafetler içinde tasvir ettiği görülmektedir. Mihri Müşfik Hanım ilk kadın ressamlarımızdan olup portre ressamlığında da önemli bir yere sahiptir. Türk resmine çağdaş sanat akımlarını getiren Çallı Kuşağı olarak adlandırılan İbrahim Çallı, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran,

Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, Namık İsmail gibi isimler olduğu bilinmektedir. Çallı Empresyonist tarzda resimleri, renkli paleti ve serbest fırça darbeleriyle yapmış olduğu portrelerinin Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Nazmi Ziya fotografik etkiyi yakalayarak optik görüntüyü portrelerine yansıtmayı başarmıştır. Lifij ise yer yer empresyonist tarzda fakat renkçi olmayan portreleriyle dikkati çekmektedir (Turani, 1992, s. 668). Cumhuriyetin ilk yıllarına gelindiğinde Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olan ressamlar arasında Hale Asaf, Mahmut Cûda, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Nurullah Berk gibi sanatçıların yer aldığı bilinmektedir. Bu ressamların sanat anlayışı konusunda neredeyse ortak özellikleri yok gibidir. Her biri bir akımın etkisinde kalarak portreler yapmış oldukları görülmektedir. Portrelerinde renksel kaygılardan çok anatomi ve çizgi kaygısı güttükleri bilinmektedir. Hale Asaf kontrast ve az renk kullanımıyla biçimlerde ayrıntıya girmeden şematik olarak resmetmeyi başardığı portrelerinde Matisse'nin ışık ve gölge geriliminin yarattığı etkiyi kontrast renlkeri kullanarak başardığı görülmektedir. Şeref Akdik'in portrelerinin tamamen realist tarzda, gerçeğe bağlı kaldığını, kendi kimliğini göstermekten kaçınmış başarılı bir sanatçı olduğu görülmektedir. Zeki Kocamemi ise portrelerinde renkten çok desen çözümlemelerine odaklandığı görülmektedir. Nurullah Berk ise konstruktivist ve kübist etkilerin görüldüğü portreleriyle dikkati çekmektedir. Berk'in özgün yaratıcılığını besleyen kaynaklar arasında minyatür, çini, hat, geleneksel mimari formları, halı, kilim, nakış vb. unsurların yer aldığı görülmektedir. 19'ncu yüzyılın ortalarına doğru toplumsal konuları ele alan Yeniler adıyla bir grup kurulmuş. Bu grupta Nuri İyem, Turgut Atalay, Abidin Dino, Avni Arbaş gibi isimlerin yer aldığı bilinmektedir. Nuri İyem Anadolu yaşamını, köyden kente göçü anlatan, Anadolu'yla kadını özdeşleştirerek ürettiği kadın portrelerinde yüzlerin, o gözlerin ne çok şey anlattığı, o kara gözlü kadınları ile önemli bir yere sahip ressamlarımızdan biridir.

Doğu'da 20'nci yüzyılın ilk çeyreğinde sosyal yapıdaki değişiklikler, Batı dünyasındaki tavır ve hareketlerin kitle iletişim aletleri sayesinde sanatta birçok yeniliğinde uygulanmasına ve önemli sanatçıların yetişmesine olanak sağladığı bilinir. Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, Burhan Uygur bu dönem adı geçen önemli ressamlar olduğu bilinmektedir. Sanatçılar hat sanatının kaligrafik özelliklerinden yararlanarak, şematik ve geometrik renk planları kullanarak

portreler yapmış, mimari formlardan ve gelenekten yararlanarak değişik yorumlarla kimi soyut çalışmalarıyla sanatta yerini almış isimler olduğu görülür. Bu dönemde yine önemli bir yere sahip olan isimler arasında Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Sabri Berker, Turgut Zaim, Neşet Günal bilinmektedir. Neşe Erdok Türk resim sanatında son dönem portre ressamı olarak değerlendirilebileceğimiz kişiler arasındadır. Portrelerinde kişinin psikolojik boyutlarını anlatımcı bir üslupla ön plana çıkararak yansıttığı, portrenin anlam vurgusunu destekleyici küçük deformasyonlarla izleyiciye sunmuştur.

3.2 Doğu-Batı Sanatında Portre ve Betimleme Teknikleri

Paleolitik dönemde mağara duvarlarını resimleyen sanatçılar hayvansal yağlarla karıştırılmış renkli topraklar kullanmışlar, bitki özsularınından ve sütünden de yararlanmışlardır. Resimlerdeki konturları ya kazıyarak ya da elleriyle çizerek veya elleriyle boyaları sürrerek, bitkilerden yaptıkları tamponlar aracılığıyla, püskürtme yöntemi denilen, kemiklerin içine boya koyarak resim yaptıklarıda anlaşılmaktadır. Ayrıca mağara duvarlarının çıkıntılı, çentik yerlerindende yaralanmış olmalarıdır (Tansuğ, 1992, s.21,22). Duvar resimlerinde kullanılan aşı boya ham maddesinin özelliğine göre kırmızının tonlarından kahverengiye, kahveringiden sarı ve toprak rengine kadar çeşitlilik gösteren doğal pigmentlerden oluşmuştur. Muoksit boyaların Orta Çağ ve öncesinde de kullanıldığı duvar resimlerinden bilinmektedir.

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. Bakır karbonat minarali olan azurit taşı mavi rengi, malakit ise yeşil rengi ile resimleri renklendirmiştir. Bronz çağının sonlarına doğru Yunanlıların Girit adasındaki duvar resinlerinde genellikle kullandıkları stükko tekniğidir. Islak sıva üzerine yaptıkları resimlerde mevuttur. 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. 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, kap kacak boyamada kullandıkları görülmüştür. Glokofan minerali mavi rengiyle bir dönem kullanılmış aspest içermesi sebebiyle çok tercih edilmemiştir. Lapis lazuli veya lacivert taşı olarak da adlandırılan koyu opak bir mavi renge sahip olan yarı değerli taştır. Götit kahverengi ve tonlarının elde edildiği demi 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). Alçak rölyef tekniği ile yaplmış portre resimleride 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 sıkalalarıyla onlara canlılık kazandırmışlardır.

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 karşılıştırımasına 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[1] olarak bilinen bu teknik, duvar resimlerinin her zaman kuru bir duvar yüzeyinde yapıldığı Doğu'da bir karşılığı yoktur; buna

[1] Fresko-sekko: İlk fresklerde genellikle özellikle de Orta çağ ile Erken Rönesans döneminde uygulanan bu teknikte resim, tamamen kurumuş olan son kat sıvanın bir gece önce ve ertesi sabah kireçli su ya da doymuş baryum hidroksit sıvıyla ıslatılmasından sonra kazeinli boyalarla ya da kireçli suda ezilmiş pigmentlerle yapılan bir tekniktir (Rona, 1997, s.,630)

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.

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.

Portre teknik açıdan gerek Doğu'da gerekse Batı'da iki farklı şekilde sunulmaktadır. Birincisi, sanatçının konu olarak ele aldığı kişinin yüz özelliklerinin, dış görünüşünün tamamen gerçekçi bir tasvirini yapmakla ilgilenmesi, ikincisi ise, bir bireyin içsel durumunu (kişlik ve mizacını) yakalamaya çalışmasıdır. 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.

Batılı birey her zaman kendi imajıyla büyüdüğü için sanattaki Batı'lı 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 olarak 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 ve herhangi bir gerçek fiziksel bedene veya oranlarına genellikle yalnızca soyut olarak ilişkili terimlerle tasvir edilmeye çalışılmıştır.

İnsan bedeninin ve yüzünün güzelliğinin ortaya çıkarılması insanın ilahi güzelliğinin yansımasına önem verilirken bunu çoğunlukla sanatın oran denge, uyum gibi unsurları

ile teknik olarak çözümlemeye çalışmıştır. Bu Batı sanatında daha sonra altın oran olarak ortaya çıkacak olan güzelliğin bir matetamatiksel yansıması olarak öne çıkarken en ideal ve en güzel olanı biçimsel bir özellikte aramaya çalışmıştır. 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 koymaya çalışmıştır. 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. Genel bir kural olarak, anatomiye ilgi duymayan Doğulu sanatçılar, bedenin oluşturduğu şişkin iç içe geçmiş düzlemlerin soyut manipülasyonuyla stilizasyon yolunu tercih etmişlerdir. Ortaya çıkan görüntünün herhangi bir insan tipine tam olarak benzemesine gerek olmadan ancak onu ölümlüden daha fazla bir etkileyicilik ve güzellik ile ortaya çıkarmak için hesaplanan oran kanunlarına göre yeniden oluşturmaktadırlar.

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 bedenin organik veya atletik güzelliği, fiziksel güzelliğin bir ifşası olarak, Çin sanatında hiç düşünülmemiştir. Doğu'da, yalnızca Japonlar, sonsuz merak ve yabancı modaya karşı duyarlılıkları ile çıplaklığa ara sıra ilgi gösterdiler ve o zaman bile grotesk imajlar idealist Batı bakış açısından uzak bir görüntü oluşturmuştur.

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.

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.

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 temperada 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.

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. 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 öğenin teknik manipülasyonu olan daha sonraki Avrupa resimlerinin benzerinden hep kaçınmıştır (Rowland, 1954, s. 24-28).

3.3 Doğu ve Batı Sanatında Portre Geleneği

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 (Görsel, 21) ve Afganistan'daki Hadda'da Buda'nın duvar freskidir (Görsel,22).





Görsel 21: Tendai Patriarch 4. yy.

Görsel 22: St. Francis of Assisi 4. yy.

Her biri M.S 4'ncü yüzyıla tarihlenebilir. Figürlerin her ikisi de klasik palyumdan türetilmiş bir giysi içinde, sağ kolun bir askılıymış gibi boğuk göründüğü bir hiton (tunik elbise) İsa ve Buda'nın başlarının oldukça kadınsı bir ergen yüzü ve uzun, dalgalı saç bukleleri var. Bu çarpıcı benzerlik için açıklama, örneklerden birinin diğerinin üzerinde bir etkisi olduğunu varsaymaya gerek kalmadan, bunun gibi paralelliklerin nasıl ortaya çıkabileceğini göstermesi açısından önemlidir (Rowland, 1954, s.24, 28).

İki dini figürün elbiseleri incelendiğinde, giymiş oldukları cübbelerin antik Yunan felsefecileri ve eğitmenlerin 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 Hıristiyan 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 arasındaki üslup benzerliği 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 (Rowland, 1954, s.24-28).

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 Uygur 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 karekteristik 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 tiplemelere 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.





Görsel 23: Pranidhi Sahnesi, 9.Tapınak, 9-11. yy. Berlin Devlet Müzesi, Almanya

Görsel 24: Saint Domitilla Katakompları, İsa ve Havarileri,4.-5.yy. Roma

Bezeklikte bulunan duvar resimlerinin yüzeysel ve süslemeci olduğunu söylenebilir (Görsel.23).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. Şaçlar 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, s. 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. (Görsel.24). 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.





Görsel 25: Dunhuang Budist Mağarasındaki Türk Uygur Bey ve Hanım, 4.yy.

Görsel 26: Pompeii'den Fırıncı Terentius Neo Ve Eşini Gösteren Fresk, House Of Terentius, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzes, M.S.75

Karşılaştırma için seçilen diğer örnek, Dunhuang Budist Mağarasındaki Türk Uygur *Bey ve Hanım'ına* ait portre (Görsel, 25) ve Pompeii'de House of Terentius, bulunan bir duvar resmi olan fırıncı *Terentius Neo ve Eşi'*ni tasvir eden portreleridir (Görsel, 26) Her iki görselde de bir karı kocanın portreleri görülmektedir. Halktan insanların yer aldığı bu iki tasviri karşılaştıracak olursak Doğu'yu temsil eden Uygur portre resminin derinliği olmayan yüzeysel bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Yüzeyleri birbirinden ayırmak için çizgilerden yararlanılmış, oysa Pompei'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 karekterkler önemini yitirmekte, yüzeysel ve süslemeci tavrıyla derinliği maneviyetta 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.





Görsel 27: Müzisyenler, Bezeklik Bin Buda Mağaraları, 31.Tapınak, MS.10-11.yy. Ulusal Müze, Tokyo

Görsel 28: 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"* (Görsel, 27) ile Batı örneği olarak ele alınan Pompeii, Herculaneum'dan "*Bir Konser*" (Görsel, 28) 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 baskın renk 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.





Görsel 29: Mehmet Siyah Kalem, 'Demonlar', (Detay)15.yy, TSM, İstanbul

Görsel 30: Hieronymus Bosch, 'Haç Taşıyan Mesih', (Detay) 15-16. yy, Güzel Sanatlar Müzesi, Ghent, Belçika

Karşılaştırma için seçilen eser (Görsel.34) Mehmet Siyah Kalem'e ait *'Demonlar'* dan bir detay, ikinci görselimiz Hieronymus Bosch'a atfedilen *'Haç Taşıyan Mesih'* (Görsel 29) 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 varlığını yeğane kanıtıdır. Siyah Kalem'in resimlerinede Uzakdoğu-Çin ve İran-İslam sanatı etkilerinin egemen olduğu görülmektedir. Ancak Siyah Kalem'in üslubunda Çin resim ustalarının ince zevkiyle uyuşmayan sert, haşin bir görünüm vardır (İpşiroğlu, 1985, s.11,28). Buna dayanarak Siyah Kalem ekolünün saray sanatının önemli merkezlerinden uzak, ancak Çin etkisine açık bir yörede; Maveraünnehir'de yapılmış oldukları söylenir (Ettinghausen, 1954, Akt., Azizsoy, 2015, s.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 düşünmelerinden dolayı resimlerin rulolar halinde yapıldığı bilinmektedir. Siyah Kalem'in eserlerini rulalar halinde yapmasının bu amaçla olduğu düşünülebilir

(İpşiroğlu, 1985, s.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 stilizasyona yapıldığı görülür (Demirok, s.94-96).

Portrede ortak bağlantılardan biri gözlerdeki bakışlardır. Bakışan gözler ile iki figür arasındaki anlatımcı bağlantıyı görebilmekteyiz. Her iki Demonun baş kısmındaki tasvir ve sol taraftaki Demonun ahtapot kolları gibi uzuvları sürrealist etkileri güçlendirmiştir. Vücutlardaki dokular sanatçının plastik çözümlemelerdeki hünerini sergilemektedir. Farklı hayvanları anımsatan bu demonlardaki baş ayrıntıları Orta Asya sanatının yansımaları olarak yorumlanabilir. Siyah Kalem sadece kendisinin değil, yaşadığı coğrafyadaki insanların da bilinçaltındaki gerçeküstü kavramların görsel boyuta taşınmasını sağlamış olabilir (Eren & Geçen, 2019, s.1159).

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 (Scallen, 2007). 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 (Siegal, 2016). 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. 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 (Bax,1949). Bosch'un *'Haç Taşıyan Mesih'* tablosundaki (Görsel,30) portrelerin 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. İkisi dışında tüm yüzler karikatürdür: İsa'nın haçı taşıyan yüzü ve Veronica'nınki. Portrede yüzler kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalar yapan görüntüleri, bağdaşmaz durumları, karşıt görüntüleri şaşırtıcı biçimde birleştirmiş, temelde ciddi ama görünüşte gülünç ve abartılı olarak betimlenmiştir. Bakışlar Mehmed 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 (Görsel, 31) ve Antik Roma dönemi duvar resimlerinden biri olan *Mars ve Venüs* yer almaktadır (Görsel, 32).





Görsel 31: Buda'ya tapınan bir devi (Tanrıça) 10-11. yy. 2. Tapınak Berlin Devlet Müzesi Le Coq; Chotscho, levha 37, Almanya

Görsel 32: 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 ettiğide bilinmektedir (Ceylan, 2016, s.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 karekterinin Roma mitolojisinde karşılığıdır. Venüs karekterinde Akdeniz'in önemli bir yeri vardır. Venüs, Uranus'un denize düşen spermlerinden kıyıya vuran bir midye kabuğunun içinde dünyaya geldiğine inanılmaktadır (Gomm, 2018, s.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, s.77). Roma duvar resminden alınan görselde beline kadar çıplak şekilde geriye doğru yaslanmış pozisyondadır ve Mars ile olan aşk sahnesi resmedilmiştir. İki zıt karekterin 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 kıvırcık 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 ettiği bilinmektedir. 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 itmiş, yüzeysel ve derinliksiz, perspektiften yoksun, şematik ve süslemeci oduğunu gerek minyatürlerde gerekse duvar resimlerinden anlaşılmaktadır. Oysa Batı'nın resme akılcı dünya yaklaşımıyla gerçekçi bir tazda şekillendiği 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 ayrım özellikle sanat alanında daha belirgin hale gelmiştir. 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 ettiğini ve onlara imtiyaz tanıdığı bilinmektedir.





Görsel 33: Nakkaş Sinan Bey, Gül Koklayan Fatih, 1480, T.S.M, İstanbul

Görsel 34: 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 (Görsel, 33) her portrede olduğu gibi birçok sembolü içermekle beraber Nakkaş Sinan'ın İtalyan ve Rönesans resim sanatını kendi geleneği içinde sentezleyerek kendine has minyatür portre geleneğini oluşturmuştur (İnalcık & Renda, 2009, s.894). Nakkaş Sinan, Bellini'nin Fatih portresinde olduğu gibi yüzün o yaşlı hali vurgulanmış olmasının yanında İstanbul'u fethetmiş güçlü bir padişahın canlılığını da vurgulamıştır. Ne kadar portrede ayrıntıya dikkat etse de imgesel tasarım özelliğini yansıttığı, yüzeysel ve derinliksiz özelliklerini barındırdığı görülmektedir. Arka zeminin süslemeci anlayıştan arınarak 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 kazandırdığı yine Batı resim tarzının izlerini taşımaktadır. Batı resim geleneği ile yapılmış olan başka bir Fatih portresi (Görsel,34) 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 ögeler 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, s. 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 (Görsel, 35).





Görsel 35: Sinan Bey'e atfedilen Fâtih Sultan Mehmed Portresi, 15.yy, TSMK, H, nr. 2153, vr. 145b),İstanbul

Görsel 36: Görsel, Anonim, Fatih Sultan Mehmed,16.yy

Nakkaş Sinan 'ın 'G*ül Koklayan Fatih'* portresinde olduğu gibi bu portresinde de batı resim tarzının yansıtıldığı tasvirlerinden biridir. Natüralist bir anlayışın hâkim olduğu portrede anatomide gerçekliğe bağlı kalınarak, bireysel özellikleri olan karekteristik 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 stilize edildiği ve imgesel olduğu görülür. Sağdaki görsel ise sanatçısı bilinmeyen Batılı bir ressam tarafından yapılmış olan portrede (Görsel, 36) Fatih'in karekteristik 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 ve forma ve anatomiye dikkat edilmiştir.





Görsel 37: Nakkaş Osman, Mehmed II, 'Şemâ'ilnâme' (1579), T.S.M, İstan

Görsel 38: Paolo Veronese, II. Mehmed (Fatih) 16.yy, TSM, İstanbul

Karşılaştırma için seçilmiş olan yukarıdaki eserden soldaki (Görsel, 37) Nakkaş Osman'ın ve sağda yer alan eser ise Veronese'in *II. Mehmed'in portreleri* yer almaktadır. Nakkaş Osman II. Mehmed portresini dörtte üç profilden yapılmış, 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 kıyafette 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 eser (Görsel, 38) 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 görünmekteler. Yeşil saten kaftanının altına giydiği tuniğinin kol detayında işleme görülmektedir. Veronese portreyi Nakkaş Osman'ın aksine daha sade kıyefetler içinde ve zemin düz renk olarak betimlemiştir. Natüralist tarzda betimlediği *II. Mehmed'in Portresi* özne konumunda ve daha dünyevi görünmektedir.





Görsel 39: Nakkaş Osman, Bayezid II, 'Semâ'ilnâme' (1579), T.S.M, İstanbul

Görsel 40: Boissard, Bayezid II, (1596)

Yukarıdaki iki eserden soldaki (Görsel, 39) Nakkaş Osman'ın *II. Bayezid Portresi* ve sağda yer alan eser ise Boissard'ın yapmış olduğu *II. Bayezid Portresi* yer almaktadır. Nakkaş Osman 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 *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 (Görsel, 40) II. Bayezid yine dörtte üç profilden büst portre ve madalyon şeklinde betimlenmiş olduğu görülür. Dış çerçeve çiçek motifleriyle süslenerek dataylandırılmıştır. Madalyonun içindeki portrede, yüz ifadesine ve yüzün detaylarına dikkat edildiği anlaşılmaktadır. Derinlik etkisi ustaca verilmiştir. Kıyafetin sarığında ince ince detaylandırılmıştır. Nakkaş Osman ise fon ve giysilerdeki nakış desenleriyle nesnelleştirdiği portrede ağırlığı sol bacağa vererek simetriyi bozmuş ve hareket kazandırmıştır.



Görsel 41: Nakkaş Osman, Kanuni Sultan Süleyman'ın Portresi, 'Şemâ'ilnâme', 1579, TSM, H.1563, İstanbul

Görsel 42: 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'* (Görsel, 41) yer almaktadır. Yine aynı yüzyıl

içinde Giovio'nun Kanuni illistrasyonu alınmıştır. Her iki eserinde dikdörtgen bir çerçeve içine alındığı görülmektedir. Yüzde detaya gidilmiş olsa da stilizasyonun ve çizgiselliğin devam ettiğidir. 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.

Sağdaki (Görsel,42) 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 karekteristik özellikleri verilerek detaylandırılmıştır. Gölgelendirme ile derinlik etkisi yakalanmıştır.





Görsel 43: Nigari, Barbaros Hayrettin Paşa'nın Yarım Boy Portresi, 16.yy, TSM, İstanbul

Görsel 44: Doge Pietro Loredan'ın Portresi, Jacopo Tintoretto, 16.yy, Kimbell Sanat Müzesi, Teksas, Amerika

Yukarıdaki iki görsel soldaki (Görsel, 43) Nigari'nin tasvir ettiği *Barbaros Hayrettin Paşa*'nın yarım boy portresi, diğeri ise Jacopo Tintoretto tarafından betimlenen (Görsel, 44) *Doge Pietro Loredan*'ın portresi seçilmiştir. 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 natüralist haliyle göstermiştir. İçi beyaz kürklü kırmızı kaftanının kenarlarından görünen kürkün tüyleri detaylandırılmış, yüzün detaylarına da dikkat edilmiştir. Batı'nın etkileri görülsede 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 ağırlığınıda fiziksel olarak da göstererek resmi bir portrenin ağırlığını yumaşatmıştır. Tintoretto teknik özelliklerini özellikle portrenin yüzünde ve kürkünde emin vuruşlarla kuvvetlendirdiği görülmektedir. Realist tarzda betimlenen portrede anatomi ve forma dikkat edilmiş, bordo, okr sarısı ve koyu kahve ile yakın renk armonisi kullanılarak renkler arasında uyum sağlanmıştır.





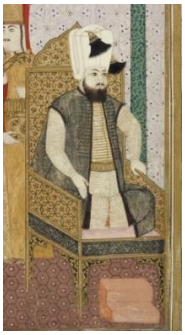
Görsel 45: Nakkaş Osman, II. Selim Portresi, 'Zübdetü't-tevârîh', 1583, (TİEM. T. 1973)

Görsel 46: Hans Holbein, VIII. Henry, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 16.yüzyıl

Yukarıdaki portreleri karşılaştırmak için seçilen soldaki eser Nakkaş Osman'ın *Zübdetü't-tevârîh* albümünde alınan '*II. Selim Portresi*'(Görsel, 45) ile sağda yer alan (Görsel, 46) Hans Holbein'in betimlediği '*VIII. Henry'* (Kral) portresidir. Nakkaş Osman Sarı Selim lakabıyla bilinen II. Selim'i mavi gözleri ve sarı sakalıyla karekteristik 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 ayırılmıştır. 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 (Görsel.46) 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 şeklikde betimlendiği kıyafetinin üstünde kahverengi kürkten kaftan giymiş, başında özel tüylü şapkasıyla görülmektedir. Fonda koyu mor renk kullanılarak hem sarıya zıtlık oluşturması hem de portrenin ön plana çıkması sağlanmıştır. Anatomi ve forma dikkat edilmiş olan portrede canlı gibi karşımızda durmaktadır.





Görsel 47: Anonim, Sultan III. Mehmet (Detay), 1600, The Edwin Binney, 3rd, Los Angeles County Museum of Art Türk Sanatı Koleksiyonu (M.85.237.34), Kaliforniya

Görsel 48: Diego Velázquez, Papa X. Innocent Portresi, 1650, Roma, Principe Doria Pamphili, Galleria Dorian-Pamphili, Roma

Karşılaştırma için seçilen sanatçısı bilinmeyen soldaki eser (Görsel, 47) *III. Mehmet Portresi'*dir. Sağdaki (Görsel, 48) portre ise Velázquez'in '*Papa X.' Portresi* yer almaktadır. 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 (Görsel,48) 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 özelliğini de gözler önüne sermektedir. 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 edilmiş, yüzde ve giysilerdeki detaylar dikkat çekicidir. Resimde kullanılan kırmızı ve tonları ile beyaz renk hâkim renkledir. Perspektif ve fonda koyu renk kullanımı sayesinde derinlik etkisi yaratılmış, Papa'nın portresi ön plana çıkarılarak gerçekçi ifadesi ile canlı gibi görünmüştür.





Görsel 49: Levni. 18. yy. TSMK, Hazine, İstanbul

Görsel 50: Ç J.B. 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 Levni (Abdülcelil Çelebi) nakkaş olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda karşılaştırma için seçilen soldaki eser (Görsel, 49)

renk seçiminde ve doğayı betimleme biçiminde Batı etkisinde kaldığı 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, s.5). Levnî, İran ve Selçuklu resimlerine eğilim gösteren klasik devir ressamları gibi efsanevî ve hayalî sûretler yapmamış, tam anlamıyla gerçeği tasvir edip bunu üslûplaştıran bir nakkaş olmuştur. Levni'yi ilgilendiren konular 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 koyduğu açıkça görülmektedir. Çarpıcı parlak tonlar yerine rahatlatıcı ve doğacı bir renk zevkinin hâkim olması ve bunların âhenk içinde verilmesi ve geniş ölçüde altın yaldız kullanımından vazgeçilmesi onun teknik özellikleri arasında sayılabilir. Portre zarif çizgilerle, narin hatlarla canlandırımış 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, s.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 ele alınan Vanmour'a ait resim '*Çöğür Çalan Kadın Sazende'* (Görsel, 50) 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* portesi yer almaktadır (Görsel, 50). Görselde sedirde oturan, beş telli ve uzun saplı ve perdeli bir saz çalan, 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.





Görsel 51: Bonaparte, JL David'in Resmettiği Büyük Saint Bernard'ı Geçiyor 1801(Detay), Malmaison Kalesi, Rueil-Malmaison, Birleşik Krallık

Görsel 52: Levni, bir süvari minyatürü, 18.yy., (TSMK, Hazine, Albüm, nr. 2143, vr. 13b), İstanbul

Karşılaştırmak için seçilen Levni'ye ait eser (Görsel, 51) 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 Levni olaylara yaklaşımı değişik açılardan ve yakın plandan tespit etmeye çalıştığı görülür (Ersoy, 1991, s.13).

Levni 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 üslununun yanında ışık gölge etkileri bulunsa da düzdemsel 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 uyulanmıştır.

David'in resmettiği *'Büyük Saint Bernard'ı Geçiyor'* (Görsel. 52) isimli tablosunda 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 pelerini 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.





Görsel 53: Abdullah Buhari, Genç Kadın, (Detay), 18.yy. İ.Ü.K. T 9364, y.10b, İstanbul

Görsel 54: François Boucher, Saçında Çiçeklerle Genç Kadın,18.yy, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston,

Yukarıda karşılaştırmak için seçilen eser (Görsel, 53) Abdullah Buhari'nin *'Genç Kadın Portresi'* ve François Boucher'in *'Saçında Çiçeklerle Genç Kadın'* (Görsel, 54) görselidir. Abdullah Buhari Geleneksel minyatür (tasvir) üslûbundan Batı resmine geçiş döneminde yetişen son tasvir sanatçıları arasında en tanınmış olanıdır. '*Genç Kadın Portresi'*nde, yüzün işlenişinde, Batı etkisiyle boyut kazandırmaya çalıştığı görülür (Çağman, 1988, s.87). Renkli fon kullanmadan doğrudan krem renkteki kâğıt üzerine çalışmış olduğu *Genç Kadın* portresinde renklerde tam bir uyumun sağlandığı ve zarif hareketler içindeki bu figürleri portrelerini 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, s.13).

François Boucher'in '*Saçında Çiçeklerle Genç Kadın'* portresi (Görsel.54) 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 uzaklaşılarak 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, fon ile bütünlük oluşturulmuştur. Dalgalı saçlar, kıyafetteki kıvrımlar uçuk renkler, porselen bir cilt Rokoko stilinin 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 bulmuşlar. 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, s.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 yöneldiğini 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, s.15).

Bunun yanında sadece Osmanlı ve Anadolu topraklarından sanatçılar Batı ile etkileşim içine girmemişlerdir. İran, Pakistan, Çin, Kore ve Japonya gibi toplumlarda 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 (Görsel,55) '*Ütü Yapan Kadın'* adlı çalışmada açıkça görmek mümkündür. Aynı şekilde Degas'nın *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.





Görsel 55: Nurullah Berk, 'Ütü yapan kadın', 1950, MSGSÜ İRHM,İstanbul
Görsel 56: 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, s.37).





Görsel 57: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 1954, ‘Vagon Restoran’, MSGSÜ İRHM,

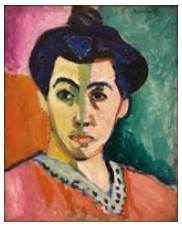
Görsel 58: Pablo Picasso ‘Les femmes d'Alger, Version O’(Cezayirli Kadınlar, Versiyon O), (Detay), 1954-55, Özel Koleksiyon

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 ürünlerinede ilgi göstermiştir. Pariste her bölgeden getirilmiş el işlerinin sergilendiği “*Museé 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, s.23) düşüncesiyle sanatı kitlelere yaymak ve kültürlere mal etme amacını taşıyan işlere imza atmıştır (Negir&Korkmaz, 2019, s.858). İnsanlarla etkileşin halinde olmakta korkmamış aksine onlardan çok şeyler

almış ve bu etkileşimler sonunda aldıklarıyla geleneksel motifleride kendine özgün üslubu ile birleştirmesini bilmiştir. Yukarıdaki eser (Görsel. 57) 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, Anadolucu "denilmiştir. Köylü kadın ve onun yaşamından esinlenerek meydana getirdiği eserde soyutlamalar mevcuttur. Portre kompozisyonun ana merkezine yerleştirilerek yoğunluk sağlanmış ve her iki kenerda da eşit boşluklar bırakıldığı görülür. Tuvalin en alt bölümünde yatay şekilde yer alan kompozisyon dikey duran portreye zıtlık oluşturması ve portrenin yalnızlık etkisinden kurtarıp bir bütünlük oluşturulmuştur. 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 yansıtılmıştır. 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, s.47). Buradan anlaşılacağı gibi Batıda eğitim almasına rağmen kendi kimliğini ve doğulu özelliğini bozmadan eser üretebilme becersini ve duyarlılığını yakalayabilmiş nadir sanatçılardan birisi olmuştur. "Ben kimim?" Sorusuna içinde bulunduğu kültürden yola çıkarak eserleriyle cevap vermiştir.





Görsel 59: Nuri İyem, Portre, 1984, Evin Sanat Galerisi, İstanbul

Görsel 60: 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. Tampınar 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, s.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 (Görsel,59) kocaman gözler, uzun bir yüz ile detaydan arınmış, şematik biçimiyle dikkati çekmekte. 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 alkın 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, ışk-gölge ön plana çıkmış, portrede öznellik hâkim olmuştur. Oysa Doğu,

Batı'nın bu anlayışından uzak ışığın yerini çizgi, formun yerini yüzeysellik ve süsleme almış tamanen 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 incelemiş ve 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 anlatımları eserlerine yansımıştır. Bu yararlanma biçimi, doğrudan bir alıntı şeklinde olmayıp, özde saklı olan düşüncenin yeniden yorumlanması ve biçim alması şeklinde olmuştur (Bal, 2009, s.74). Moderm 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 genişleteceği düşünüldüğünden yukarıda ülkemiz sanatçılarından gelenekle Batı sanatını başarılı bir şekilde sentezlemeyi başarmış üç önemli sanatçı seçilmiş ve eserleri kompozisyon açısından değerlendirilmiştir.

4. BİREYSEL UYGULAMALAR

Bu bölümde kendi bulunduğum çevre ve kişilerden yola çıkarak gerçekliğe yönelen sanatsal bir yolculuğun uygulamalarına yer verilmiştir. Bu süreç, doğu ve batının estetik yargıların çatıştığı coğrafyada, gelenekten uzaklaşmadan nispeten daha kendine ve coğrafyaya özgü üretim içerisinde, özne ile nesnenin sezgi ile kurduğu ilişkiden beslenerek bir ürün ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu kapsamda her çalışmanın gözleme dayalı yaklaşımla ele alınabilecek bir duygu durumundan yola çıkıp aklın sınırları dışında aşkın bir olgunluğa kavuşturulduğu ve özne-nesne estetiği açısından yeni bir dünya kurmanın izlerini sürmenin mümkün olduğunu önermektedir.

İnsanlık tarihi ile birlikte kendi iç gerçekliğini dış gerçekliğin nesnelleştirlmesi ile sağlamaya çalışan insan, dış gerçekliğin görünen kısmı ile baş edebilmek için kendisine koşut bir gerçeklik oluşturarak, kendini betimleme eylemine girmiştir. Bu betimleme her ne kadar Batı'da yeni bir yaratım olarak ele alınsa da Doğu anlayışında bu, yaratımdan ziyade bir nesne olarak ortaya çıkar. Portre Batı'da aklın bir ürünü olarak perspektif, form, ışık gölge ve modle etmeyle ilgili olarak ortaya çıkarken doğuda daha yüzeysel, çizgisel, ışık gölgesiz ve formsuz olarak betimlenerek ortaya çıkar. Portelerdeki bu farklılıklar aslında Batı'nın aklı ile Doğu'nun duygusu arasındaki farklılığın bir sonucunun yansımasıdır.

Portre ile oluşturulan özgün sanatsal dil üzerinden Doğu-Batı eksenindeki görme ve düşünme farkının sanat eserinde nasıl betimlendiğinin tespiti önemlidir. Doğu ve Batı sanatındaki duygu ve akılcılık gibi iki farklı yaklaşımın zaman içerisinde yoğun etkileşimler nedeniyle birbirleri ile nasıl iç içe geçtiğini ve her iki yaklaşımın bir sentezi olarak ortaya çıktığını görmek mümkündür. Bu sentez sürekli çatışan ve çelişen Doğu ve Batı'nın estetik yaklaşımını birleştiren bir alan olarak görülmesi gerekir. Ele alınan portreler her ne kadar kendi çevremden olsa da alt kısımda görünen gerçekçi yaklaşım ile onun üstünde bulunan çizgisel ve stilistik yaklaşım bu sentezin bir sonucu olarak sembolik bir anlamı içinde barındırmaktadır. Bir insanı en iyi anlatan yüzün bir suret olarak ele alınma biçimindeki bu yaklaşım batının gerçekçi yaklaşımını altta bırakırken, üst kısımda doğunun aşkın ve fenomenolojik yaklaşımı öne çıkmaktadır. İnsan yüzü daima bir tanım bir kimlik olmuş olsa da gerçekçi değil, gerçeğin ötesinde kendini aşan bir surettir. O bir özne değil nesnedir. Nesnenin kendisi olarak özne, görülen değil verilen bir gerçektir. O bu dünyanın değil imgesel bir dünyanın nesnesi olarak vardır.



Görsel 61. Nilüfer İlhan, "*Evin*" 90x100, T.Ü.A.B. 2020

Yüz insanları birbirinden ayıran en önemli unsurdur. Kimliğin fiziksel özelliklerinin aynasıyken aynı zamanda ruhsal dünyanın da kapısını aralar. Portre en özgün anlatım biçimlerinden biridir ve en iyi duygu durumlarını yansıttığını düşünülen resim türüdür. Özellikle Doğu estetiği içerisinde kadının bir temsil nesnesi olarak gerçeklikten uzak, aynı zamanda mistik bir ifade aracı olarak tasvirinin ele alınması daha uygun görülmüştür. Süslemeci, arabesk ve birbirine girmiş motifler içerisinde kadın yüzünü ele almak ve tasvir etmek fenomenolojik açıdan özü yakalamanın en güzel imkânını sunar. Portre artık o kişiyi temsil etmez. Sadece kadını temsil eder ve o özellikleri ortaya çıkarır. Bu kadınların içinde yaşadıkları toplumun bir bireyi olarak hem statülerini hem de içinde bulundukları durumu göstermesi açısından da önemli bir gösterge oluşturur. Kadınların toplum içinde üretken birer varlık olarak bu üretkenliklerinin mahsulleri olan örgü, dantel, halı, kilim, kaneviçe vb. birçok şeyin geleneksel motifler adı altında kadınların ince zevki sonucunda el emeği göz nuru işlerin güzelliğini portrelerle birleştirerek modern resimle geleneksel resim unsurlarını, Doğu resim sanatı anlayışını hem de Doğu resim sanatının incelikli ruhunun yakalanması kaygısı ile üretilmişlerdir. Bu konuda geleneksel kadın el sanatlarına ait dantel, kanaviçe, yazma motiflerinde de yaralanarak portreler üzerinde özgün motif ve doku, daha güncel ve çağdaş bir dil ile yakalanmaya çalışılmıştır.

Doğu'nun estetik anlayışı doğrultusunda portrelerde soyutlama isteği, var olan biçimi manipüle ederek yeni bir biçim yaratmak ve mekânda kendi bakış açısından yansıyan bir nesne oluşturma çabasının bir sonucudur. Konu kapsamında yapılan *'Evin'* adlı portre (Görsel.61) doğunun mistik yaklaşımı olarak süreklilik ve eşzamanlık içerisinde bulunan bir evren görünüşünün tasviridir. Bu yaklaşıma göre, çevremizdeki somut gerçeklik aslında yanıltıcıdır ve yalandan ibarettir. Bu mistik portre hayatı sorgulama yerine hayatın ritmine uyan bir kaderci yaklaşımın tasvirinden daha fazlası değildir. Somut gerçekçiliği ret ederek duygusallığa, iç dünyaya yönelen sembolizme göre somut varlıklar bu çalışmada olduğu gibi dış dünya ile insanın duyuları arasında bağ kurmaya yarayan köprülerdir. Çünkü dış gerçek ancak insanın algılayış biçimiyle var olur.



Görsel 62. Nilüfer İlhan, "*Umay*", 90x100, T.U.A.B, 2020

Bir doğu insanı olarak doğulu sanatçıların bakış açısı ile yapılmaya çalışılan yüz tasvirlerinde kullanılan süsleme unsurları ile o ince ayrım yakalamaya çalışılmıştır. Doğunun soyut, süslemeci yaklaşımı portrelere ilham kaynağı olurken kadınların ince ruhlarından dökülen çeşit çeşit desenler bazen camlarda perde, bazen köşelerde yastık olmuş, yaşam bulmuş evlerimizde, imzası olmuştur kadınlarımızın. *'Umay'* adlı çalışmada (Görsel, 62) bir dantela gibi işlenerek yüzün özellikleri sembolik anlamda yeni bir gerçeklik olarak sunulmaya çalışılmıştır. Motifler fonda da devam ettirilerek, mekân ile portrenin bir bütün oluşturması sağlanmış böylelikle mekânın nesnesi olarak uzamda yer almıştır.



Görsel 63. Nilüfer İlhan, "*Serap*", 40x60, K.U.A.B, 2021

Batı'nın sanat anlayışına göre portre geçmişi günümüze, günümüzü de geleceğe bağlayan belgedir. Zamanın acımasızlığına dayanamayan ve mutlak bir değişime maruz kalan yüzler unutulmayı göze alamaz ve geleceğe kendini hatırlatmak istediğinden duvarda yerini alır. Oysa doğunun böyle bir kaygısı yoktur. O kendini hem zahir hem batın olanda görür. Dünya onun için bir yanılsamadır, gelip geçicidir

ve gelip geçici olana aşkın bir düşünce duyulamaz. Doğulu sanatçı hiçbir zaman yaratıcının vasıflarından yararlanma ve onun gibi davranma niyetinde olmamıştır. Ona göre öznelik, nesnenin ön plana çıkarılmasıyla olur. *"Serap"* adlı çalışmada (Görsel,63) açık zemin üzerine yeşil dallardan oluşan düz bir fon oluşturularak öznellik ön planda tutulmaya çalışılmış, ayrıca yüzün duygu durumu yansıtılırken, saçta, giyside ve yüzdeki ifade dantel motifleri güçlendirilmeye ve aşkınlaştırılmaya çalışılmıştır.



Görsel 64. Nilüfer İlhan, *"Yalgın"*,40x60, K.U.A.B, 2021

Doğu resim sanatı, Batı'nın aksine realist bir sanat değil soyut bir sanat olduğu görülür. Doğu sanatında resmedilen her şey aslında insanın iç dünyasının sembolik bir tasviridir. *'Yalgın'* adlı çalışmada (Görsel,64) tamamen iç dünyamın sembolik bir tasviri niteliğindedir. Bireyselliği yıkıp motiflerin içinden çıkan yüzle 'biz'e ulaşmaya çalışılmış kültürümüzün parçası olan motiflerle mekân içinde eriyen portre, soyut bir yüzey olarak uzamda yerini almıştır. Doğu felsefesinde ben yerine biz vardır. Bu birlik anlayışı sonsuz olana yani asıl gerçeğe giden yoldaki ana taşları oluşturur ve yaşamın bir yuvarlak olduğu ve çevresi ile tekrara girmesi gerektiğidir. Burada bir bağımlılık söz konusudur ve bu ahlaki davranışlar içerisinde işten dışa doğrudur. İşte bu bağımlılıktan kurtulabilmenin yolu iç benliğimizin çevresinde yer alan dünyadan azat edilmesiyle mümkündür. Başlangıcı olmayan ve tekrar eden bu döngü aslında hakikati bulma çabasıdır. Doğu'nun bu maneviyatçı yaklaşımı sanat eserlerine de yansımıştır. O her yerde yaradanı arar ve ona ulaşma çabası içindedir. Yapılanın zaten yaradan katında var olduğunu bilir ve sadece kendisinin onu somut hale getirdiği, asıl yaratıcının Rabb'i olduğunu bilerek yapar. Bu felsefi görüşten etkilenmemek mümkün değildir. *'Lulu'* adlı çalışma (Görsel, 65) yaşamın bir yuvarlak olduğunu ve çevresi ile

etkileşime girerek tekralandığının kanıtı gibidir. Portrede kullanılan dairesel motifler zaman ve mekân algısının yok olmasını sağlarken, iç benliğin derinliklerinden oluşan sembolik bir nesne olmuştur.



Görsel 65. Nilüfer İlhan, *"Lulu"*, 40*60, T.Ü.A.B, 2021

Sanat denilen olgu bulunduğu bölgenin kültüründen, dilinden, dininden, ikliminden kısacası her türlü farklılıktan etkilenmiş ve beslenmiştir. Doğu sanatında da dinin etkisi yoğun olarak hissedilmiş buda sanatta soyutlamaya ve süslemeye yönelmelerine neden olmuştur. Minyatür portrelerinde genellikle portrelerin yüz ifadelerinde ne düşündükleri (neşeli mi, hüzünlü mü, sevinçli mi, üzgün mü) anlaşılamamaktadır. Bu portreler zamanın dondurulmuş hali gibidirler. İslam inancında bu dünyanın boş ve geçiciliği resimlerde bile kendini göstermiştir.



Görsel 66. Nilüfer İlhan, *"Tehanu"*, 40x60, Tuval Üzerine Akrilik, 2021

'Tehanu' adlı çalışmada (Görsel, 66) kırmızı bir zemin üzerinde yer alan portrede dünyevi olandan uzaklaşılarak asıl olana aşkın olana ulaşmak istenmiş, yüz ve fon motiflerle süslenerek, tamamen yüzeysel ve şematik bir mekânın üzerine uyumlu bir

nesne olarak yerleştirilmiş, çevresi ile etkileşim içine girmesi sağlanarak uzamda soyut bir nesne olarak bulunması sağlanmıştır.



Görsel 67. Nilüfer İlhan, *"Pusarık"*, 40x60, K.U.A.B, 2021

Kültürümüzün bir parçası olan değişlerde bile 'hakikat kapısından geçmek istersen öldür nefsini, nefsini bildiysen bildin Rabb'ini, tarikat kapısı ince bir yoldur, girmek isterisen nefsini öldür'denmiştir. Bizim kültürümüz olan türkülerde, değişlerde o aşkın düşünce her zaman kendini hissettirmiştir. Doğu düşüncesinde nefis ve nefis terbiyesi çok önemli olmuş, bu düşünce sanat alanında da etkisini göstermiştir. Bu nedenledir ki Batı 'ben' derken Doğu 'biz' demeyi bilmiştir. Hiçbir zaman yaratıcının kim olduğunu unutmamış, kendini ona eş koşmamıştır. *'Pusarık'* adlı çalışmada (Görsel, 67) günlük hayatımızda kullandığımız goblen deseni yüzde ve fonda da devam ettirilerek mekânda sembolik olarak bulunması sağlanmıştır.



Görsel 68. Nilüfer İlhan, *"Lotus"*, 40x60, K.U.A.B, 2021

Aynadaki yansımamız kadar aldatıcıdır dış dünyanın gerçeği. Biz, gerçek dünyalara erteleriz bu âlemin gerçeğini, biliriz ki asıl gerçek öte âlemdedir. Mistik bir anlayışa

sahip olan Doğu gizli gerçeklerdeki içgörüyü deneyimlerle görünür kılmayı bilir. Yani görünen dünyanın ötesindeki görünmeyenin bilincidir. Mistik, ezeli olanın içinde geçici olanı, geçici olanın içinde de ezeli olanı kavrar. 'Lotus' adlı çalışmada (Görsel, 68) ezberi bir bakış yerine, gözün saflığını çağırır, yüz ne teşhir edilir ne de eder çünkü teşhiri mümkün kılacak önüne serili ne geniş bir bakış ne de dikey bir eksen vardır. Tasvir gösterişten sakınır kendini. Bakış nefs terbiyesinin kapısı ve bu kapıya vurulan kilit, bir perdedir. İşte bu nedenle yaradanın var ettiğine bizlerin yeni imgeler eklemesi gereksizdir.



Görsel 69. Nilüfer İlhan, *'Alya'*, 40x50, K.U.A.B, 2021

Doğulu sanatçı, eserini üretirken temsil biçimini varlığın mutlak olan pencersinden bakarak alır. Bu nedenle Batılı sanatçı ile Doğulu sanatçı arasında yaratma açısından anlam ve biçim farklılıları ortaya çıkması kaçınılmaz bir duruma dönüşür. Bu Doğu ile Batı arasında özne-nesne estetiği açısından bir tezatlık oluşturur. *'Alya'* adlı çalışmada (Görsel, 69) her şey tek şeydir, ayrılıklar görünüştedir ve öz birdi. Yok olma diye bir şey yoktur. Biçimden kurtulup öze dönme vardır. Her şey Tanrı'dan gelip Tanrı'ya döner.

Geleneksel sanat dediğimiz sadece çini, hat, minyatür, teship ve mimariden ibaret olmadığıdır. Oysa geleneğin derinine baktığımızda çok boyutlu bir anlam içerdiğini anlamamız gerekir. Ancak bu araştırmanın konusu itibariyle çalışmalarla farklı bir yorum getirebilmek açısından, toplumsal kimliğimiz ve tarihi bilincimizi anlamamız açısından bize yardımcı olduğu gibi bugünü de açıklamamın bir yoludur.



Görsel 70. Nilüfer İlhan, "Yenhir", 80x90, T.U.A.B, 2021

Bu yüzden geçmişe bakmak geçerliliğini her daim koruyan bir olgu olmuştur. '*Yenhir'* adlı portrede (Görsel, 70) nesne ön plana çıkarılarak, öznesi ile eşitlenmeye çalışılmış ve özne nesnesi üzerinde hiçbir mülkiyet hakkına sahip tutulmamıştır. Nesne evrenin bir parçasıdır ve hiçbir dayatma olmadan onun değerli olduğu kurgusal bir gerçeklikle kendi hakikatini güçlendirerek, gerçekliği kendi bakış açısıyla izleğe aktarma niyetindedir. Portrede geleneği ve geleneksel imgeleri ifade aracı olarak kullanılarak geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurulmaya çalışılmıştır.

Doğu'da sanat tinin madde üzerindeki üstünlüğünü ele alır. Doğu sanatında tasvir edilemeyen ele alınır ve algı duyusal olandan bir tür arındırmaya tabi tutularak, içsel tarafla ilgili imge yaratımlarına yönelir. Batı 20'nci yüzyılda Kandinsky'nin "izlenim", "doğaçlama" ve "kompozisyon" dediği şeyi Doğu, Samarra Cevsak-ül Hakani Sarayı'nın stukolarında 9'ncu yüzyılda sanatçısı tarafından değerlendirilmiştir (Eroğlu, 2016, s.19-49).



Görsel 71. Nilüfer İlhan, *"Al"*, 40x60, T.U.A.B, 2021

'Al' adlı çalışmada (Görsel,71) portre zaman ve mekân yoksunluğuna uğratılarak dünyanın bir ucundan diğer bir ucuna hatta bilinmedik dünyalara rahatça giderken perspektifi yok sayarak mekân ve buna bağlı zaman da ortadan kaldırılarak bu sayede her şey imkân dâhilinde tamamen hayal gücü ile hareket ettirilmiştir.



Görsel 72. Nilüfer İlhan*, "İmge"*, 40x60, K.U.A.B, 2021

Sanat var olduğu günden bu yana mistifikasyonun en yoğun izlendiği alanlardan biri olmuştur. Yine sanatçıda göksel kavramlardan biri olan soyut 'yetenek' sözcüğüyle tanımlanmıştır. Aslında sanatçı yeteneği binlerce yıllık geleneğin, usulün, insanlıktan devraldığı doğal yatkınlıkların veya çevresel koşulların birleşimi olarakta ifade edilebilir. Önemli olan burada bilim ile din ayrımının derinleştirilerek ve yapılabilirse sanatçının önüne bir tercih olarak bu iki alandan beslenen sanatı koymak gerekmektedir. Bu aşamada mistisizmin bize kazandırdığı şey, mantıksal ve bilimsel akıl ile ulaşılan doğrulara karşı güzel, saf ve soylu duygular, tutumlardır. Mistisizm aslında evren hakkında inanılan şeye dair hemen hemen belirli bir duygu yoğunluğu ve derinliğinden başka bir şey değildir. Mükemmelliyetçi duruşuyla bilinmeyeni araştırarak, sonsuzu simgelemek, doğaüstü gerçekliği görmek ve hissedilir kılmayı amaçlar. Aynı zamanda bu gerçekliğe ulaşmak çeşitli ritüeller ve sezgilerin kullanıldığı, içinde sanatsal tavrı barındıran bir eylemdir. Tüm bunlardan yola çıkarak Doğulu sanatçı gerçekliği yakalamak için hikmet sahibi ve (isabetli düşünüp öyle karar verme yeteneği) irfan (gerçeğe ulaştıran güçlü seziş) denilen birçok olguyla bulmaya çalışmaktadır. *'İmge'* adlı çalışmada (Görsel,72) tüm bu sezgilerden yola çıkarak yüzü olduğu gibi göstermek yerine değişikliğe uğratarak, yorumlayarak ve gizleyerek gösterme düşüncesi ile özgün bir süsleme tarzı gerçeğin sınırları zorlanmaya

çalışılmış, izleyenlerde sonsuzluk düşüncesinin oluşması istenmiştir. Portre fiziksel dünya ve onun benzerliklerinin ötesinde var olan iç dünyanın bir yansımasıdır.



Görsel 73. Nilüfer İlhan*, "Galatıhis"*, 40x60, K.U.A.B, 2021

15'nci yüzyıldan itibaren modle ediş ile hacmi, perspektif ile de derinliği gerçekleştirmeye çalışan Batı resminin aksine, Doğu resmi bir yüzey resmi olarak kalmıştır. Süslemeci olması onun üçüncü boyutu bilmediği anlamına gelmezken aksine onu bilmemezlikten geldiğidir. Doğulu sanatçı modle ve perspektifi ihmal etmişse, bunlara ihtiyaç duymadığından ve onları bünyesine uygun bulmadığından kaynaklanır (Yetkin, 1954, Aktaran, Eroğlu, 2016, s.22). *'Galatıhis'* adlı çalışmada (Görsel,73) yüzeysel derinlik yerine düşünsel derinlik algısı ile boşluk ve nesne ilişkisi kurulmuş, nesnenin uzamsal düzlemde yerini alması sağlanmıştır.



Görsel 74. Nilüfer İlhan, *" Öykü*", 40x60, K.U.A.B, 2021

Eroğlu'na göre Giotto, Batı resminde yüzeyden derinliğe (hem de düşünsel derinlik) bir mantığı sorgularken, o yıllarda Doğu'da minyatür sanatı derinden (hem de düşünsel derinlik) yüzeye çıkan bir durum ortaya koymaktaydı. Rönesansla birlikte perspektifin

ileri sürüldüğü resim algısı, günün koşulları açısından ilginç ve doğaya uygunluğu konusunda kabul görsede 18'nci yüzyıldan itibaren, Batı gerçeğin bu olmadığını görür. Çünkü bu yüzyıldan itibaren perspektife dayalı bir plastik yapı, Doğu'nun minyatürlerinden daha ileri şeyler sunmadığı gibi iki yüzyıllık sanatın da ilacı olamamıştır. Oysa Batı rönesans sanatından alacağını almış, hatta barok sanatında söz konusu nesnellik içeren rönesans ölçütlerini bitirmişti. Mesele bir derinlik etkisi meydana getiren bir yanılsama meselesi değil, tamamen soyutlama ve duyumsama meselesiyle, dahası boşluk ve eleman ilişkisini bize yakın bir şekilde planlayan bir mekanizmanın oluşturulması sorunuydu. *'Öykü'* adlı çalışmada (Görsel,74) gönül gözüyle görülmeye çalışılmış ve verilen ifade sükûnetten başka bir şey değildir. Nesnenin dış görünüşüyle yetinmeyip, iç dünyasıyla ilgilenilmiş motiflerin sürekli tekrarı ile mutlak zamanda, zamansız ve sınırları olmayan soyut bir nesne olarak mekânda olması sağlanmıştır.

İlk çağlardan bu yana sanat, taklit gerçekli dış gerçeklere gözünü açmış, Batı'da rönesansla son noktayı koymuştur. Oysa minyatür sanatçısı iç gerçeklere yönelmiştir. Kandinsky ve Worringen gibi önemli isimler 20'nci yüzyılın başlarında 'ne varsa iç gerçeklikte var' diyerek bir takım kuramlar yaratma peşine düşmüşlerdir. Öyleyse maddi olanın peşinden giden bir dış görünüşle uğraşmanın hiç kimseye faydası dokunmayacağını Batı, kuramlar eşliğinde net olarak anlamıştır. Bu anlayıştan yararlanabilen sanat doğru bir çizgi yaratarak bu doğrultuda ilerlemiş, yararlanamayan ise yok olmuştur. Oysa minyatür sanatında boşluk karşısında bir soyut görme devreye girer. Bütün enerji bu görme ile birlikte gelişir ve her şey bir eleman oluşturma sürecine yönelir. Bu enerjinin yönlenmesini sağlayansa içsel olandır, duyumsamanın ta kendisidir. Duyumsama yüksek bir devrede ise soyutlamada devrede demektir. Soyutlamayı kuvvetlendiren başka bir boyutta ruhsallık boyutudur ki bu hisler sıradan hisler değil peşinde olunan derin hislerdir. Bunlarla birlikte renkte önemli bir yere sahiptir. Doğu resminde çizgiden çok renk plastik unsurdur. Hatta çok renkliliktir.



Görsel 75. Nilüfer İlhan, *''Yelma''* , 35x50, T.U.A.B, 2021

'Yelma' adlı çalışmada (Görsel, 75) ne taklit etmek istenmiş ne de benzetme kaygısı güdülerek düşünce ve inançların tasvir diliyle aktarılmıştır. Burada hedef soyut bir nakış halini alması, bütün ayrıntılar silinerek önemli formlar bırakılmış ve geometrik motifler halinde dönüştürülerek derinliği olmayan yüzeysel bir görüntü yaratılmıştır.

5. SONUÇ

Doğu ve Batı olarak dünyayı ikiye bölerken aslında kesin yargı ve sınırlamaların yapılamayacağı ne tarafın Doğu ne tarafın Batı olduğunun bilinmediği bu iki sözcüğün içerdiği anlam bakımından ortaya çıkan farklılıklar doğal bir sürecin sonucudur. Aslında farklı kültürlerin, farklı coğrafyaların insanları olarak ortaya çıkan kültürel bireşimden inançlar benimsediği ve bu inançlardan ortaya çıkan kültürlerin sınıflandırıldığı toplumların birbirinden zıt olduklarını genel bir kanı olarak varsaymak mümkündür. Oysa tüm zıtlıklara rağmen her iki yönde de bu kanının aksine durumlar söz konusu olmuştur. Orta Çağ'da Doğu ve Batı, Yunan ve Roma olarak tanımlanmıştır. Buna rağmen Doğu ve Batı zıtlığın temsili olarak bugün de varsayılan bir sınıflama olduğu bilinmektedir. Bu sınıflama, Doğu ile Batı'nın kültürel, dini, felsefi ve toplumsal yapısından kaynaklanan bir bakış ya da görme biçiminin ürünü olarak ele alındığında, özne nesne estetiği açısından sanatsal temsilde farklılıkların olduğunu görmek mümkündür.

Bu kapsamda ele alınan ve karşılaştırılan portrelere baktığımızda; Batı'nın eleştirel ve analitik olduğu, Doğu'nun ise duygusal ve kaderci olduğunu görmekteyiz. Doğuya göre gerçekliğin sürekli değişken ve hareketli olması nedeniyle yakalanamayacağı

düşüncesi kaderci bir yaklaşımın sonucudur. Bu nedenle insan yüzünü göründüğü şekliyle değil, düşündüğü şekliyle tasvir ederek kavramsal bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Bu da sürekli analitik olmayı engelleyen bir duruma yol açmıştır. Diğer taraftan Batı sanatında ele alınan portre betimlemeleri; kesin gözlemlere analitik bir yaklaşımla ulaştığına ve bunu sistematik şekilde gerçekleştirdiğine tanık oluruz. Batı'nın sanatı bilimle aynı doğrultu üzerinde ilerlediği için gerçeklik ve evrene bakış portrelere de matematiksel ve değişmeyen temel prensipler doğrultusunda yansımıştır. Bu prensipler sanat ve güzellik anlayışınının diğer alanlarda olduğu kadar portrelerde akılcı ve hümanist bir yaklaşımla ele alınarak betimlemeye çalışmıştır. Betimlenen bu portrelerde insanın yüz yapısı kadar, karekter ve kişiliğininde yansıtıldını görebiliyoruz. Bu açıdan bakıldığında Batı'nın bu betimleme yaklaşımı tamamıyla göstergebilimseldir.

Doğu'lu sanatçının gerçekliği sürekli devinim halinde algılamasına bağlı olarak tasvir etmiş olduğu portreler, onu tanımlanamaz kılmıştır. Bu tanımlanamamazlık sanatçının portelerine ya sembol ve simgelerle yansımış ya da soyutlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında ele alınan portrelerin özellikle şematik ve simgesel olarak tasvir edilmeleri tamamamıyla fenomenolojik bir yaklaşımın sunucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu iki farklı yaklaşımdan hareketle, doğulu ve batılı sanatçıların gerçekliği bir insan yüzünden ya da suretinden yakalama biçimlerindeki farklılığı açıkça görebiliyoruz. Bu portrelerdeki farklılıklar içerisinde ortaya çıkan en önemli ayırım felsefi ve estetik yaklaşımda görülür. Görüngübilimsel ve göstergebilimsel yaklaşımlar açısından bakıldığında doğunun şematik ve sembollerle olan betimleme biçimi tamamıyla insan suretinin özeti olan portrelerlerin özünü yakalama ve öz olana inmeyi amaçamaktadır. Burada sanatçı, portresi yapılan kişinin temel özelliklerini şematize ederek öze ulaşmayı amaçlarken batılı sanatçı göstergebilimel bir yaklaşımla görünen ne varsa akıl ve gözlem yoluyla aynısını vererek kişiyi rasyonalist bir şekilde betimlemiştir.

Doğu ve batı'nın portre geleneğinde, doğunun sembol ve şematize yaklaşımı yanında süs ve süsleme unsurlarına yer vermesi, ele alınan ya da tasvir edilen kişinin güzelliğ ile ilgili yaklaşımına bir müdahale olarak karşımıza çıkar. Özellikle şematize edilmiş

çiçek motifleri porteye sanatsal bir anlam yükleme olarak değil, tasvir edilen kişiye karşı duyulan güzelliği temsil eder. Batı sanatında bu durum daha çok sanatın eleman ve ikeleri ile yapılmaya çalışılmıştır. Bu da zaman ve mekân anlayışının potrelerde dahi nasıl bir yaklaşım farklılığının olduğunu bize açıkça göstermektedir.

Doğunun sanattaki kadim yaklaşımının temelinde temsil söz konusudur. Bu temsil batı anlayışının Platon'la başlayan mimesis kavramından farklı olarak suret anlayışı olarak temsile döner. Oysa batı portre geleneğine ve ele alınan portre örneklerine baktığımızda temsilin tamamıyla kopya ile gerçekleştirilmeye çalışıldığını görüyoruz. Bu açıdan her iki gelenekte temsil söz konusu olsa da temsil anlayışlarını oluşturan biçimsel dilin yapılandırılmasında bariz farklılıklar görülmektedir. Doğu'nun yalın ve yüzeysel temsil biçimi gerçeklikten kaçmanın bir yolu olarak ele alınırken Batı'nın bu gerçekliğe yönelme olarak karşımıza çıkar. Özellikle biçimsel dilin ortaya konulmasında Doğu'lu sanatçının kendi ve özgün renklerini ortaya koyma özgürlüğü, Batı'ılı sanatçının ele aldığı kişinin yüz renklerine bağlı kalması somut gerçekliğe yönelme olarak düşünülebilir. Buda Doğu ve Batı portre geleneğinde dahi gerçekliğin algılanmasında çıkan farklılıkları ortaya koyması açısından önemlidir. Batı'nın gerçekliğe bu sıkı bağlanma şekli objektif bir yaklaşımın sonucu olarak düşününebilir. Objektivizm ya da nesnellik bir betimleme biçimi yanında aynı zamanda estetik bir yargı biçimini de ortaya koyar. Batının objektif yargı biçimi daha çok nesnenin özelliğinden hareketle belirlenir ve bu nedenle Batı potre geleneği nesnellik üzerine temellendirilmiştir. Dolayasıyla özne nesne estetiği açısından bakıldığında Batı'nın portrelerdeki güzelliğe yaklaşımı nesne üzerinden olmuştur. Nesnenin estetiği batının estetiğidir. Oysa Doğu portre geleneğinde çıkış noktası hep özne olmuştur. Nesnenin varlığı sadece kendisi içindir. Doğulu sanatçı için sadece bir araçtır ve sanatçı onu fenomenolojik bir yaklaşımla yeniden kurar, yaratır ve tasvir eder. Bu nesne artık görünen nesne değil sanatçının öz ile yakaladığı ve tasvir ettiği bir nesnedir ve çıkış noktası 'özne'dir. Bu öznellik sanatta Tanrı ya da yaratan ile bütünleşmenin bir aracı olarakta düşünülebilir. Doğu sanatında insanın doğa ve dünya ile bütünleşmiş, topraktan ve doğadan bağımsızlaşmamış insan, yaratılana karşı hayranlıkla yaklaşır. Tasvir edilen yüzlerde bile evrenin bütünlüğünden ayrılması bir hüzne ya da evrenin varlığına duyulan aşka dönüşür. Bu açıdan bakıldığında doğu portre geleneğinin başlangıcından günümüze kadar ki sürecinin öznel bir tavır ortaya koyduğunu

söylemek mümkün görünmektedir. Buna göre Doğulu sanatçı porteyi gerçekçi bir tavır ile almaktan kaçınarak onu aşkın (transandantal) bir nesne haline getirene kadar biçimle oynayarak özüne inmeyi hedefler. Doğu portre geleneğinde bile en önemli ilgi alanı kâinattır. İnsan onunla bir bütün, onun içinde ve ona içerden bakan bağımlı bir elemandır. Buna sanatçının gözünden bakıldığında Doğu'nun herhangi bir nesne yanında insan yüzünün tasvirinden de bunu yakalamak mümkün olmuştur. Özellikle minyatürlerde tasvir edilen yüzlerde bunu açıkça görmek mümnkündür. İki farklı kültürün minyatürlerindeki suretlere bakıldığında kâinatın içerisinde yaratılmış bir varlık olarak insana içerden bakan gözle karşı karşıya kalınır.

Doğu ve Batı denildiğinde birbirinden farklı kültürleri konusunda daime bir tartışma yapılmıştır. Oysa onu tartışmak ya da karşılaştırmaktan ziyade kâinatı anlama şekillerini insana özgü duyarlılıklarını ve anlayışlarını birbirini tamamlayan bir meziyet olarak değerlendirmek daha uygun olacaktır. Bu dünyayı sanatla güzelleştirmek, zenginliğini artırmaya yönelik çok önemli bir katkı sağlamaktadır. Doğu ile Batı'nın görme biçiminin oluşturduğu farklılık aslında düalizm açısından bakıldığında güzelliğin var olma nedenlerini de bu zıtlıklara bağlamak mümkün görünmektedir. Sürekli değişen ve gelişen dünyada ulusalarası sanat ilişkisi giderek daha fazla birbirine bağlı hale gelmektedir. Doğu'da ve Batı'da portrenin iki farklı tasvir yolu vardır. Her birinin kendine has özellikleri ve çekiciliği vardır. Her iki kültürde birbirleriyle bağlantılıdır, ancak farklı bir bakış ve görme biçimini nedeniyle karşılıklı olarak ayrılığı güçlendirir. Sanatı daha iyi yorumlamak ve geliştirebilmek için, Doğu ve Batı resminin temelindeki karekteristik unsurları bozulmadan bir arada tutmak giderek daha önemli hale gelmektedir.

KAYNAKLAR

Aral, N. (2018). Social Sciences Studies Journal (SSSJournal) Vol:4 Issue:13 pp:178-189.

Araz, D. G. (2019). Gustav Holst'un Gezegenler Süiti Adlı Yapıtının Sembolik İzdüşümü ve Analizi. İstanbul Üniversitesi Araştırma Makalesi

Azizsoy, A. (2015). Siyah Kalem Yapıtlarındaki Şamanist ve İslami Öğeler Üzerine Notlar. Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi. Cilt:4. Sayı:7. Temmuz 2015.Türkiye.

Bal, A. A. (2009). Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme.

Beksaç, E. (2000). Avrupa Sanatına Giriş. İstanbul: Engin Yayıncılık.

Belting, H. (2020). Floransa ve Bağdat. İstanbul:Koç Üniversitesi Yayıncıları

Biçer, B. (2018). Doğu'nun ve Batı'nın Anlam Atlası. Lacivert Dergi. Sayı:46

Bobaroğlu, M. (2005). Us - Düşün Ve Ötesi - Estetik Sorunu - Kış 2005 - Sayı: 9-3 Yayınevi: Anadolu Aydınlanma Vakfı

Burckhardt, T. (2017). Doğuda ve Batıda Kutsal Sanat. İstanbul:İnsan Yayınları

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

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

Çalışlar, A. (1991). İvan Frolov Yönetiminde Bilimler Akademisi. Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Cem Yayınevi

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

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

Ekici, D. K. (2013). Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 3 (1).

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

Eroğlu, Ö. (2016). Minyatür Sanatı Sanatın Yaratıcı Kökleri. İstanbul: Tekhne Yayınları

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

Ertan, G. & Sansarcı, E. (2016) Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı. İstanbul: Alternatif.

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

Farago, F.(2017) Sanat. Ankara: Doğu Batı Yayınları

Fleming, J. & Honour, H. (2016). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Alfa Basım.

Gombrich, E. H. (1997) Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Gomm, S.C. (2018).Sanat Sanatın Gizli Dili. İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Güçlü. A. & Uzun, E. & Uzun, S. & Yolsal, Ü. H. (2002). Ankara: Felsefe Sözlüğü Bilim ve Sanat Yayınları

Günay, E. (2011) Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Güngörmez, M.& SOYTÜRK, Ö. N. (2019) M.E.B. Ortaöğretim Estetik 11 Ders Kitabı, Devlet Kitapları İkinci Baskı

Gür, H. & Şahan, H.H. (2018) Uluslararası Necatibey Eğitim Ve Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi Bildiri Tam Metin Kitabı, Ankara, Cilt:VI

Hançerlioğlu, O. (2002). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi

Howatson, M. C. (2013). Oxford Antikçağ Sözlüğü. İstanbul: Kitap Yayınevi.

İpşiroğlu M.Ş. (1985). Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

İskender, K. (1999). "Portre". Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt 3. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

İşpiroğlu, N.& İşpiroğlu, M. (2010). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi

Janson H.W. ve Janson A.F. (1997). *History of Art. Fifth Edition Revised. Thames and Hudson.*

Kaplanoğlu, L. (2008). Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm. Fütürizm ve Dada. Doktora Tezi Erzurum.

Karasar, N. (2005). Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler. Ankara :Nobel Yayın Dağıtım.

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 Yükseklisans Tezi

Kılıçbay M. A. (1998). Doğu-Batı Dergisi.“Fakir Akrabanın Talihi”.

Leppert, R. (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

MEB, (2012). Fotoğraf ve Grafik Çağdaş Türk Sanatı Tarihi, Ankara

Özsezgin, K. (2001). Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Papila, A. (2008). Dergi Park Sanat ve Tasarım Dergisi Arşiv Cilt 1. Sayı 1.

Rowland, B. (1954). Art in East And Wests. Harvard Unıversıty Press • Cambrıdge.

Scallen, C.B. The Art of the Northern Renaissance (Chantilly: The Teaching Company, 2007).

Sesigür, A. (2011). Çağdaşlanma Sürecinde Sanatçı Nesne İlişkisi Yüksek Lisans Tezi Konya.

Siegal, Nina (1 Şubat 2016). "Hieronymus Bosch, Kansas Şehir Müzesinde Çalışmasıyla Onaylandı". The New York Times. Erişim tarihi: 1 Şubat 2016.

Sözen, M. & Tanyaeli, U. (1996). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1992). Resim Sanatının Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1992). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2003), Sanat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Türk Dil Kurumu. (2011). Türkçe Sözlük. (Genişletilmiş baskı). Ankara: TDK

Uzun, T. (2005), 19.Yüzyılın İkinci Yarısında Kaçar Portre Sanatı: Nasreddin Şah’ın Portreleri

Yalçın, Ş. (2003) TDV İslâm Ansiklopedisi, Ankara, 27. cilt, 154-155, https://islamansiklopedisi.org.tr/levni

Yeğin, S. (2003). Türk Resim Sanatında Portre.

ÇEVRİMİÇİ KAYNAKÇALARI

Aymar, G.C. The Art of Portrait Painting, Chilton Book Co. Philadelphia, 1967, p. 119

(https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_painting)

Bax, D. (1949) Ontcijfering van Jeroen Bosch. Den Haag,

(https://en.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch)

Bobaroğlu, M. (2005) Düşün-ü- Yorum Dergisi, Doğu - Batı Estetiği, Sayı:9

http://www.dusunuyorumdergisi.com/dogu-bati-estetigi/

Bonafoux, P. *Portraits of the Artist: The Self-Portrait in Painting*, Skira/Rizzoli, New York,1985,p.31, ISBN 0-8478-0586-7

(https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_painting)

Çağman, F. (1988) TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, 1. Cilt

(https://islamansiklopedisi.org.tr/abdullah-i-buhari)

Çetin, M. (2015) Türk Yurdu Dergisi, İslam Sanatının Özellikleri-Iı Yansıtma

(https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=27)

Elmalı, H. (2011) TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, 40. cilt, 135,

(https://islamansiklopedisi. org.tr/tasvir--edebiyat)

İpek, S. (2018) Padişah Portreleri Seksiyonu Topkapı Sarayı'nı Anlatmak, 2018

https://www.academia.edu/38491348/Padi%C5%9Fah_Portreleri_Seksiyonu

Kaya, M. (2009) TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, 37. cilt, 539-540, (https://islamansiklopedisi.org.tr/suret--felsefe#1)

Negir, Y, E. & Korkmaz, T. (2019), Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Resim Yüzeyi Olarak Seramik Malzeme

https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1564224065.pdf

Piper, D. The Illustrated Library of Art, Portland House, New York, 1986, p. 297, ISBN 0-517-62336-6

(https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_painting)

Smart, Ellen S. "Akbar, Illiterate Geniu", s. 103–104, Kalādarśana: American Studies in the Art of India, Joanna Gottfried Williams (ed), 1981, BRILL, ISBN 9004064982,9789004064980,

(https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_painting)

Uludağ, S. (2003) TDV İslâm Ansiklopedisi, Ankara, 27. cilt, 241,

(https://islamansiklopedisi.org.tr/lub)

URL-1(https://tr.wikipedia.org/wiki/Fenomenoloji)

URL-2(https://www.merriam-webster.com/dictionary/portrait)

URL-3(https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/portraiture)

URL-4, (https://limenya.com/dogu-ve-bati-felsefesi-arasindaki-fark/) 09.02.2021

URL-5(http://www.nuriiyem.com/tr/yazi/o-bakislar-ki/)

GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel: 1, Anonim, Bir Boğayı Kurban Etmeye Götüren Bir Rahip, Mari, Zimri-Lim Sarayı, Suriye (https://www.pinterest.fr/pin/479914904012019876/)

Görsel:2,Til Barsip (Tell Ahmar), Asur Kraliyet Sarayı, 8th c. BC

(https://tr.pinterest.com/pin/354799276863577779/)

Görsel: 3, Fayyum Mumya Portresi, M.S.120-150, Mısır, Liebieghaus

Frankfurt (https://tr.pinterest.com/pin/221028294190223739/)

Görsel: 4, Anonim, Fayyum Mumya Portresi, M.S.24, Hawara- Mısır, Neues Müzesi, Berlin (https://tr.pinterest.com/pin/65794844545452993/)

Görsel: 5, 5, Anonim, Altın Cam İçinde Madalyon Brescia, (Detay), Museo di Santa Giulia, M.S 3.yy, İskenderiye

(https://tl.wikipedia.org/wiki/Justa_Grata_Honoria)

Görsel:6, İtalya M.S 50 yılı civarı Nero döneminden bir genç kız portresi

https://tr.wikipedia.org/wiki/Antik_Roma#/media/Dosya:Herkulaneischer_Meister_002.jpg

Görsel:7,Kells Kitabı, İrlanda,806 civarı, Trinity College'ın Eski Kütüphanesi

https://oggito.com/icerikler/Irlandanin-en-meshur-eseri-kells-kitabi/63964

Görsel:8,Kariye Müzesi, Fresko,14.yy, İstanbul

https://www.besiktas.com.tr/kultur/sanat-tarihinde-onemli-bir-yer-olan-kariye-muzesi/6855

Görsel: 9, Peter Paul Rubens, Isabella Brandt'ın Portresi, 1625, Gallerıa Deglı Uffizı, Floransa, İtalya

(https://pixels.com/featured/peter-paul-rubens-portrait-of-isabella-brandt-c-1625-oil-on-canvas-86-x-62-cm-peter-paul-rubens-1577-1640.html)

Görsel: 10, Rembrandt van Rijn, otoportresi, 1661, English Heritage, Kenwood House, London (https://www.ansiklopedikbilgiler.com/rembrandt-van-rijn-kimdir/)

Görsel: 11, Levni,*'Yemenisini Bağlayan Hanım*', 1710-20, TSMK, H 2164 No'lu Kıyafet Albümü - 12b, İstanbul

(https://www.sanatduvari.com/levni-minyaturlerinde-kadin-modasi/)

Görsel: 12, Muhammad Hassan, *'Tef ile dansçı',* Fetih Ali Şah Dönemi 1798-1834

(https://maximus101.livejournal.com/96242.html?page=1)

Görsel:13, Babur'un idealleştirilmiş portresi, 17. yy

(https://en.wikipedia.org/wiki/Babur)

Görsel:14, Babür Sanatçısı Bichitr'in Minyatür Resmi, İmparator Jahangir, *'Krallara Sufi Şeyhini Tercih Ediyor'* (Detay), 1620

(http://paintingsgalleries.blogspot.com/2010/04/mughal-miniatures-painting-indias.html)

Görsel: 15, Anonim, İmparatoriçe Renhuai'nin, (İmparator Qinzong'un karısı) Saray Portresi, Song Hanedanı, (1016-1079)

(https://tr.pinterest.com/pin/469429961142220506/)

Görsel: 16, Kitagawa Utamaro, '*Kwansei Döneminin Üç Güzelliğ*i', 1754-1806

(https://tr.pinterest.com/pin/742390319824138568/)

Görsel: 17, Görsel: 17, Paul Gauguin, Otoportre, Kimbell Sanat Müzesi , Fort Worth, Teksas, 1885

(https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin#External_links)

Görsel: 18, Paul Cézanne, Otoportre, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, 1898-1900

(https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/self-portrait)

Görsel: 19, Şeker Ahmet Paşa, Otoportre,19.yy, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

(https://www.kulturportali.gov.tr/portal/seker-ahmet-pasa)

Görsel: 20, Osman Hamdi Bey, Mimozalı Kadın, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1906
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Mimozal%C4%B1_Kad%C4%B1n_(tablo))

Görsel: 21, Rowland, Benjamin JR. Art in West and East, 1954, Harvard University Press, Cammbridge, Tendai Patriarch 4. yy, sayfa, 27

Görsel: 22, Rowland, Benjamin JR. Art in West and East, 1954, Harvard University Press, Cammbridge, St. Francis of Assisi 4. Yy, sayfa 26

Görsel: 23, Pranidhi Sahnesi,9.Tapınak, 9-11. yüzyıl, Berlin Devlet Müzesi, Le Coq;

Chotscho, (https://www.akademiktarihtr.com/uygursanati/)

Görsel: 24, Saint Domitilla Katakompları, İsa ve Havarileri, 4.-5.yy, Roma

(https://arkeofili.com/romanin-yeralti-mezarlarinda-isayi-tasvir-eden-1600-yillik-freskler-bulundu/)

Görsel: 25, Dunhuang Budist Mağarasındaki Türk Uygur Bey ve Hanım, 4.yy (https://tr.pinterest.com/pin/444660163213152683/)

Görsel: 26, Pompeii'den Fırıncı Terentius Neo ve Eşini Gösteren Fresk, M.S 75, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya

(http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=36655&epik=dj0yJnU9eFBCNEVsQ0tNeGQ0Sm1YamNVbkZNQ3JWZVlJaVhITUgmcD0wJm49NklIY0VWUnNFdWk1)

Görsel: 27, *'Müzisyenler'*, Bezeklik Bin Buda Mağaraları, 31.Tapınak, MS.10-11.yy, Tokyo Ulusal Müze, Japonya

(https://tr.pinterest.com/pin/105130972522586199/)

Görsel: 28, Pompeii, '*Herculaneum'dan Bir Konser'*, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya

(https://www.reprodart.com/a/anonymous/a-concert-from-herculaneu.html)

Görsel: 29, Mehmet Siyah Kalem, *'Demonlar'*, (Detay)15.yy, TSM, Hazine, İstanbul

(https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2014/12/21/mehmet-siyahkalem-alintidir/)

Görsel:30, Hieronymus Bosch, *'Haç Taşıyan Mesih'*,(Detay) 15-16.yy, Güzel Sanatlar Müzesi, Ghent, Belçika

(https://www.apollo-magazine.com/more-than-grotesque-is-it-time-to-rebrand-bosch/)

Görsel: 31, 'Buda'ya Tapınan Bir Devi'(Tanrıça) 2. Tapınak, 10-11. yy, Le Coq; Chotscho, levha 37, Berlin Devlet Müzesi, Almanya

(https://tr.pinterest.com/pin/444308319466493915/)

Görsel: 32, Pompeii'den Mars ve Venüs'ü Gösteren Antik Roma Freski, (Detay) Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya

(https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pompeii_-_Casa_di_Marte_e_Venere_-_MAN.jpg)

Görsel: 33, Nakkaş Sinan Bey, '*Gül Koklayan Fatih'*, 1480, TSM, İstanbul

(https://www.uludagsozluk.com/k/g%C3%BCl-koklayan-fatih-sultan-mehmet- portresi/)

Görsel: 34, Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmed, 1479-80, Ulusal Galeri, Londra

(https://tr.pinterest.com/pin/59883870031486354/)

Görsel: 35, Sinan Bey'e Atfedilen Fâtih Sultan Mehmed Portresi, 15.yy, TSMK, Hazine, nr. 2153, vr. 145b, İstanbul 2153, vr. 145b) 15.yy

(http://thearthistoryjournal.blogspot.com/2011/02/osmanl-tasvir-sanatnda padisah.html)

Görsel: 36, Anonim, Fatih Sultan Mehmed, 16.yy

(https://tr.pinterest.com/pin/679199187543617072/)

Görsel: 37, Nakkaş Osman, Mehmed II, 'Şemâ'ilnâme' (1579), TSM, İstanbul

(https://edebiyatvesanatakademisi.com/osmanli-minyatur-gravur-resim/nakkas-osman-semailname-ve-padisah-minyaturleri/2278)

Görsel: 38, Paolo Veronese, II. Mehmed (Fatih) 16.yy, TSM, İstanbul

(https://www.tarihikadim.com/venedikli-ressam-paolo-veronesenin-fircasindan-14-osmanli-hukumdari-portresi/)

Görsel: 39, Nakkaş Osman, Bayezid II, Semâ'ilnâme (1579), Topkapı Sarayı Müzesi,

(https://tr.pinterest.com/pin/292804413248360589/)

Görsel:40,Boissard, BayezidII,(1596), Woodside Kütüphanesi, İskoçya

(https://tr.pinterest.com/pin/42502790216500811/)

Görsel: 41, Nakkaş Osman, Bayezid II, 'Semâ'ilnâme',1579, TSM, İstanbul

(https://edebiyatvesanatakademisi.com/osmanli-minyatur-gravur-resim/nakkas-osman-semailname-ve-padisah-minyaturleri/2278)

Görsel: 42, Giovio, Kanuni Sultan Süleyman, (Vitae Illustrium Virorum),1578

(http://www.sedefscorner.com/2012/11/queen-elizabeth-i-to-sultan-murad-iii.html)

Görsel: 43, Nigari, Barbaros Hayrettin Paşa'nın Yarım Boy Portresi, 16.yy, TSM, İstanbul

(https://tr.pinterest.com/pin/59672763791935454/)

Görsel: 44, Jacopo Tintoretto, Doge Pietro Loredan'ın Portresi, 16.yy, Kimbell Sanat Müzesi
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Portrait_of_Doge_Pietro_Loredan%27,_oil_on_canvas_painting_by_Tintoretto_(Jacopo_Robusti).jpg)

Görsel: 45, Nakkaş Osman, II. Selim Portresi, 'Zübdetü't-tevârîh', 1583, TİEM. T. İstanbul

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:II_Selim.jpg#mw-jump-to-license)

Görsel: 46, Hans Holbein, VIII. Henry, 16.yy, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, İtalya

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enrique_VIII_de_Inglaterra,_por_Hans_Holbein_el_Joven.jpg)

Görsel: 47, Anonim, III. Mehmet, (Detay), 1600, The Edwin Binney, 3rd, Los Angeles County Museum of Art Türk Sanatı Koleksiyonu (M.85.237.34), Amerika

((https://collections.lacma.org/node/251251)

Görsel: 48, Diego Velázquez, Papa X. Innocent Portresi, 1650, Roma, Principe Doria Pamphili, Galleria Dorian-Pamphili, Roma

(https://tr.pinterest.com/pin/857724691513883994/)

Görsel: 49, , Levni. 18. Yüzyıl, TSMK, Hazine, İstanbul

(https://tr.pinterest.com/pin/4644405844255026/)

Görsel: 50, Ç J.B. Vanmour, 'Çöğür Çalan Kadın Sazende', 18.yy. Ulusal Güven, Sissinghurst Kalesi Biddenden Road, near Cranbrook, Kent TN17 2AB, İngiltere

(http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/803040.3.5)

Görsel: 51, , Levni, Bir Süvari Minyatürü, 18.yy, TSMK, Hazine, Albüm, nr. 2143, vr. 13b, İstanbul

(https://edebiyatvesanatakademisi.com/osmanli-minyatur-gravur-resim/levni-hayati-minyaturleri-ve-sairligi/2039)

Görsel: 52, Bonaparte, Jl David'in Resmettiği Büyük Saint Bernard'ı Geçiyor (Detay), 1801, Malmaison Kalesi, Fransa

(https://it.wikipedia.org/wiki/Bonaparte_valica_il_Gran_San_Bernardo)

Görsel: 53, Abdullah Buhari, 'Genç Kadın', (Detay) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T 9364, y.10b, 18.yy, İstanbul

(http://www.antikalar.com/osmanlida-mucevher-gelenegi/)

Görsel:54, François Boucher, 'Saçında Çiçeklerle Genç Kadın',18.yy, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boucher018.jpg)

Görsel: 55, Nurullah Berk, 'Ütü yapan kadın', 1950,MSGSÜ İRHM, İstanbul

(http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/)

Görsel: 56, Edward Degas, 'Ütü yapan kadın', 1884, Musée d'Orsay Paris

(https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/degas-edgar-germain-hilaire/edgar-degas-utu-yapan-kadin-5446/)

Görsel: 57, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 'Vagon Restoran', 1954, MSGSÜ İRHM

(https://meralvaruy-yazgi.com/2011/10/26/bedri-rahmi-ckm/)

Görsel:58, Pablo Picasso, Les femmes d'Alger, Version O'(Cezayirli Kadınlar, Versiyon O), (Detay), 1954-55, Özel Koleksiyo

(https://tr.sputniknews.com/kultur/201505121015433864/)

Görsel: 59, Nuri İyem, Portre, 1984

(https://www.hayatagaci.biz.tr/2014/08/turk-ressamlari-nuri-iyem/)

Görsel: 60, Henri Matisse, Madame Matisse Portresi (1905), National Gallery of Denmark, Kopenhag, Danimarka

(https://bayaiyi.com/henri-matissein-the-green-line-resmi/)