

TÜRK TASVİR SANATINDA
OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE
PORTRE VE KİMLİK SORUNSALI

PAMİR CAZİM BEZMEN

İktisat Bölümü, İİBF, Marmara Üniversitesi, 2003

Sanat Kuramı ve Eleştiri Y.L. Programı, SBE, Işık Üniversitesi, 2018

Bu Tez Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2018

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK TASVİR SANATINDA OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE
PORTRE VE KİMLİK SORUNSAĞI

PAMİR CAZİM BEZMEN

ONAYLAYANLAR:

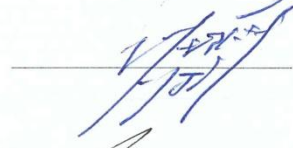
Prof. Balkan Naci İslimyeli
(Tez Danışmanı)

İşık Üniversitesi



Prof. Meriç Hızal

İşık Üniversitesi



Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören

İstanbul Üniversitesi



ONAY TARİHİ: 07/06/1976

TÜRK TASVİR SANATINDA OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE PORTRE VE KİMLİK SORUNSALI

ÖZET

Türk tasvir sanatlarının tarihi çok eskiye dayanır. Türk kültürü, göçler ve savaşlarla geçen yüzyıllar boyunca pek çok yabancı kültürle etkileşim içine girmiş ancak erimemiş, gelişmiştir. İlk resimsel örneklerini gördüğümüz Uygur tasvirlerinden bu yana sanatçılar teknikleri ne olursa olsun insana bakmaya devam etmiş, çağlarına ışık tutacak belgesel nitelikli eserler üretmeyi sürdürmüşlerdir. Böylelikle portrecilik tarihi, sosyolojik anlamda insana bakışımızın ve varoluş tarihimizin de bir anlatıcısına dönüşür.

Suret tasvirlerimizin izini sürdüğümüz bu çalışmada, Osmanlı'dan günümüze uzanan süreçte, ümmet kültüründen birey kültürüne evrilmiş sürecimizin resim sanatımıza yansımaları araştırılmakta; kültürel, sınıfsal ve cinsel temsiliyetler içinde yüze ve bedene bakışımız nasıl değişti gibi sorulara cevap aranmaktadır.

Bireyselliğe geçiş sürecimiz; muhalif duruşlarını sergilemekten çekinmeyen, zamanın ruhunu yakalarken taklitçiliğe düşmeyen, insanla beslenen, sorunlarla bireysel anlamda özdeşleşebilen avangard Türk sanatçıları içinden bir seçki yaparak seçili sanatçılar ve eserleri üzerinden incelemeler ile vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Portre, Suret Tasviri, Minyatür, Halk Sanatları, Modern Türk Sanatı.

PORTRAIT AND IDENTITY PROBLEM IN TURKISH DEPICTION ART
FROM OTTOMAN EMPIRE TO TODAY

ABSTRACT

The history of Turkish illustrative arts is as old as time. Turkish culture, through hundreds of years of migration and war, has come into contact with many other civilizations, and has evolved through these interactions without being assimilated. Starting with the earliest examples of depictions uncovered from the Uyghurs, artists with varying techniques have continuously created pieces that invite their audience to look at the human figure, while their work carried hints within that allow us to get a glimpse of their specific era, almost in a documentary sense. In this sense, the history of portraiture is also a narrator of how we perceive human-kind and its existence, in the sociological sense.

In this work, I follow the tracks of illustrations from the Ottoman Empire to our modern times, as I strive to understand how the transition from a people's culture to an individualistic culture is portrayed in paintings. I look for answers to questions such as "How did the way we look at faces and bodies change as a representation of our perception of culture, class and gender?"

I specifically focused my examination of our transition into the individualistic era through a study of a selection of avant garde Turkish artists who were not afraid to express their opposition, who displayed the ability to be in with their times without losing their authenticity, who fed from the human condition and identified with the issues of their respective times.

Key Words: Portrait, Depiction of Face, Miniature, Folk Art, Modern Turkish Art.

TEŞEKKÜR

Öncelikle bu tezin oluşum sürecinde bana kavgamı hatırlatan, yönlendiren, ilham veren, sevgili hocam, tez danışmanım Prof. Balkan Naci İslimyeli'ye,

Sanat eğitime devam etmem konusunda beni cesaretlendiren başta Prof. Süleyman Saim hocam olmak üzere tüm Tekcan ailesine,

Program süresince öğrencisi olarak derslerine, atölyelerine katılarak kendilerinden feyz alma fırsatı bulduğum bütün kıymetli hocalarıma,

Nihayetinde ise savunmamı jüri olarak onurlandıran sayın hocalarıma,

Teşekkürü bir borç bilirim.

ÖNSÖZ

Bu çalışmamızda, tasvir sanatlarımızda suret tasvirlerinin takibine ve bu tasvirlerin gerçek öznesi olan sanatçılarımızın peşine düşeceğiz. Dönemlerinin birer şahidi ve aynı zamanda anlatıcısı olan seçili sanatçılarımız; bozkırlardan şehirlere taşınırken insanı nasıl ele almış, nasıl görmüşlerdir? Göçlerle sürekli yersiz-yurtsuzlaşıp sonra yeniden yerlenip-yurtlanan; bitmeyen savaşlarla da sürekli etkileme ve etkilenme ilişkisi içerisinde evirilen kültürümüz, portre geleneğimize nasıl yansımıştır? gibi soruları portrecilik geleneğimizdeki kırılma noktaları üzerinden hem tarihsel hem güncel örnekleriyle değerlendirmeye çalışacağız.

Çalışmamızın ilk bölümünde kısaca portre olgusuna değinecek ve tasvir ile tasvire sebep olan birey ve bireye türlü roller yükleyen toplum ilişkileri üzerine duracağız.

İki malzemeyi sürterek birinin diğerini erittiğini fark eden ilk insanın silah yapımı gibi pratik sebeplerin yanı sıra ilk fırsatta suret tasvirini de gündemine almış olması ilginç olduğu kadar anlamlıdır. Çalışmamızın ikinci bölümünde tarih öncesi çağlardan ilk çağın sonuna uzanan bir süreci hızlı bir şekilde ele alacak ve bu dönemi plastik sanatlar açısından köşe taşları olabileceğini düşündüğümüz ve devirlerinde nadir görülen bir bireysellik içeren ilk örnek yapıtlar üzerinden değerlendirmeye çalışacağız.

Türk Tasvir Sanatlarında portrenin izini sürmeye başladığımız 3ncü bölümde; Göktürklerden İslâmiyet'e, kısaca balballardan mezar taşlarına, insana bakışımızın suret tasvirlerimize nasıl yansıdığına cevap ararken İslâmi yasakların varlığını ve etkilerini de tartışıyor olacağız.

Kendini hiçbir zaman 'imparatorluk' olarak tarif etmemiş Osmanlı, aslen bir Devlet örgütlenmesidir. Köklerini doğudan salmış olan Osmanlı'nın gözünü çok zaman batıya dikmiş olmasının anlaşılabilir sebepleri vardır. Meselenin bizi ilgilendiren kısmı; bir tarafta saray kapıları arkasında sadece Batı değil, tüm Dünya kültürlerine açık bir yüksek sanat icra edilirken diğer taraftan yasaklar, günahlar arasında yine de var-olmaya, kimliğini korumaya çalışan ve saflığını koruyan bir halk sanatımızın varlığıdır. Bu bölümde minyatür portreciliğinin gelişim aşamalarına yeni bir vizyon kazandıran nakkaşlarımızı, 17. yüzyılda devreye giren isimsiz çarşı ressamlarımızı ve nihayetinde minyatür sanatımızın sahneyi Batı resmine terkini ele alırken diğer taraftan Anadolu halk sanatlarında surete bakışımızı çok zaman anonim örnekleriyle ele alacağız. Türk tasvir sanatının izini sürdüğümüz bu çalışmada Ferrera ve Bellini gibi Fatih portrecilerine istisnai olarak yer verdiksek de, yabancı ressamı hariç tuttuk. Ancak Refail Menase, ailesi ve Kapıdağlı Konstantin'i 'Gayri-Müslim'dir demeyerek sanat tarihimizin kıymetli portrecileri olarak değerlendirdik.

Sultan III. Selim dönemiyle başlayan Batılılaşma atılımımız, Tanzimat, 1nci Meşrutiyet ve 2nci Meşrutiyet ıslahatlarıyla devam eder. Her ıslahat ile biraz daha artan Batı merakının, Avrupa'nın "Böl ve yönet." stratejisinin vahim bir sonucu olarak Osmanlı elitlerinin Doğu'yu ve Anadolu'yu hor görmek olgusu ile karşılaşırız. Doğuyu hor görme sırasında aidiyetlerimizi kaybederek kültürel zenginliklerimizden uzaklaştığımız ve Batı taklitçiliğine düştüğümüz bir süreç gözlemliyoruz. Nitekim 1789 Fransız devriminden sonra yaşanan zincirleme uyanış Osmanlı içerisinde de Osmanlılık, Türkçülük, Kürtçülük, Arapçılık sonraları ise Anadoluçuluk gibi etnik bölünmeyi öngören milliyetçilik ve ulusçuluk gibi kavramların yeşermesine zemin hazırlar. Halbuki tüm zenginliğini etnik çeşitliliğinden alan Osmanlı Sanatı için bütün bu kavramlar anlamsızdır.

2nci Meşrutiyet sonrasında saray dışında ya da saray himayesinde olmayan bir sanatın su üzerine çıkma eğilimi görülür. Resim sanatımız Osman Hamdi Bey ile asker ressam kuşaklarının sivil ressam kuşaklarına evirildiği bir döneme girer. Ancak saraya rağmen yaşayan bir sanat bu dönemde henüz mümkün değildir. Saray dışında gelişen sanat yine İstanbul'da yaşanır ve devlet desteklidir. 1914 Kuşağının ürettiği çok sayıda portre Osmanlı Devletinden Türkiye Cumhuriyeti Devletine geçiş

sürecini belgeler niteliktedir. Müşfik, Lifij ve Duran'ı incelediğimiz bu dönemde portrecilerimizin benzerlik konusunu aşmaya başladıkları görülür.

Avrupa'da modern sanat kuşakları izlenimcilik akımını post-izlenimcilik, fovizm, dışavurumculuk ve kübizm gibi aşamalardan geçerken Cumhuriyet döneminin genç sanatçıları modern resmin bu deneysel aşamalarını atlayarak geç-kübist anlayışı benimserler. İzlenimcilikle kaybolan deseni ön plana çıkartmayı hedefleyen bu sanatçılarımız yerli ve milli bir öge olarak Anadolu motiflerinden ilham alsalar da; toplumsal gerçekçi sanat yapmayı kafalarına koymuş öğrencilerinin eleştirilerine konu olurlar. Ne var ki çoktandır merkezi idarenin ilgi alanında olmayan Anadolu insanı portrelere konu olmaya nihayet başladığında, toplumsal gerçeklik şehirlerde yaşanmaya başlamıştır. Köylerden kentlere göç, gecekondular, yaşamı, aile ilişkileri ve bireyin toplum içindeki yalnızlığının yanı sıra cinsel kimlik problemleri de modern gündemin irdelenmeyi bekleyen yeni açmazlarıdır.

İkinci dünya savaşını takiben Dünya sanat merkezi Avrupa'dan Amerika'ya kayar. Bu yeni merkezde de varlıklarını korumak arzusundaki ülkeler milli kültür-sanat stratejilerini yeniden kurgularken savaşa girmeyen ülkemizde devletin yavaş yavaş sanattan desteğini çekmesine şahit oluyoruz. Çalışmamızda durumun olumlu bir yanına dikkat çekeceğiz ki böylelikle sanatçılarımız için yeni sanat, sipariş alanından çıkmış ve patron korkusu olmadan eleştiri üretilebilecek bir özgürlük alanına dönüşmüştür. Böylelikle artık tabiatı taklit aracı olmaktan çıkmış olan sanat, türlü teknolojinin yanı sıra sanatçıların da gerek performans, gerek tutumlarıyla sürece dahil oldukları yeni bir anlatı alanı tanımlanmış olur.

Sanatçı seçkimizde yer alan son üç kadın sanatçımız portre sorunsalını yüz ile sınırlamayan, bedeni de kimlik sorunsalına bağlayan bakış açıları nedeniyle bu seçki içinde yer almışlardır.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSEL LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR	xx
1. PORTRE VE KİMLİK İLİŞKİSİ ÜZERİNE	1
1.1. PORTREYE BAKIŞ	3
1.2. PORTRE-OTOPORTRE.....	6
1.3. PORTRE , KİMLİK VE KİŞİLİK	8
1.3. KİŞİLİK VE İFADE	10
1.4. BEDEN VE KIYAFET İLİŞKİSİ	12
2. PORTREYE BAKIŞIMIZIN TARİHİ.....	16
3. TÜRK'LER VE ÖNTÜRK'LERDE TASVİR SANATI.....	30
3.1. SURET TASVİRİNİN İZİNDE	33
3.2. İSLÂMİ SAKINICALAR VAR MIDIR?	41
4. OSMANLI'DA PORTREYE BAKIŞ	46
4.1: SARAY SANATINDA TASVİR.....	47
4.1.1. 15. YY.....	48
4.1.1.1. NAKKAŞ SİNAN BEY VE ŞİBLİZÂDE AHMED	51
4.1.2. 16. YY.....	54
4.1.2.1. NAKKAŞ NİGÂRİ (1494-1572)	56
4.1.2.2. NAKKAŞ OSMAN ve NAKKAŞ ALİ	57
4.1.3. 17.YY.....	63
4.1.3.1. NAKKAŞ HASAN PAŞA (ö.1622)	65
4.1.3.2. NAKKAŞ AHMED NAKŞÎ	66

4.1.3.3. MUSAVVİR HÜSEYİN	66
4.1.4. 18.YY.....	67
4.1.4.1. NAKKAŞ LEVNÎ (1680-1732)	69
4.1.4.2. NAKKAŞ ABDULLAH BUHARÎ.....	72
4.1.4.3. REFAİL MANAS (MENASE) (1710?-1780)	74
4.1.4.4. KAPIDAĞLI KONSTANTİN	75
4.1.5. MİNYATÜRÜN SONU	76
4.2. SARAY DIŞINDA TASVİR.....	77
4.2.2. HALK SANATLARINDA TASVİR.....	77
4.3.3: DİNİ SANATLARDA TASVİR	84
5. TÜRK RESMİNDE BİREYSELLEŞME SÜRECİMİZ.....	88
5.1. TANZİMATTAN 2NCİ MEŞRUTİYETE	88
5.1.1. MANAS AİLESİ	92
5.1.2. ŞEKER AHMED ALİ PAŞA (1841-1907)	92
5.1.3. OSMAN HAMDİ BEY (1842-1910)	94
5.1.4. HALİL PAŞA (1852-1939)	97
5.2. İKİNCİ MEŞRUTİYETTEN CUMHURİYETE	98
5.2.1. OSMALI RESSAMLAR CEMİYETİ 1908	98
5.2.2. ABDÜLMECİD EFENDİ (1868-1944).....	100
5.2.3. 1914 KUŞAĞI	103
5.2.4. MİHRİ MÜŞFİK (1886-1954)	105
5.2.5. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ (1886-1927).....	108
5.2.6. FEYHAMAN DURAN (1886-1970).....	111
5.3. CUMHURİYET'İN İLK DÖNEMİ.....	116
5.3.1. MÜSTAKİL RESSAMLAR CEMİYETİ (1929).....	116
5.3.2. D GRUBU (1933-1951).....	117
5.3.3. FAHRELNİSSA ZEİD (1901-1991)	118
5.3.4. EREN EYÜBOĞLI (1913-1988).....	121
5.3.5. YENİLER GRUBU (1940-1952)	122
5.3.6. NURİ İYEM (1915-2005)	123
5.4. 20. YY'ın İKİNCİ YARISINDAN 68 KUŞAĞINA	125
5.4.1. CİHAT BURAK (1915 -1994)	126
5.4.2. ŞÜKRİYE DİKMEN (1918-2000).....	130

5.4.3. ON'LAR GURUBU (1947)	132
5.4.4. NEŞET GÜNAL (1923-2002)	133
5.4.5. YÜKSEL ARSLAN (1933-2017)	134
5.5. 1968 KUŞAĞI ve SONRASI	138
5.5.1. NEŞ'E ERDOK (1940)	140
5.5.2. MEHMET GÜLERYÜZ (1938)	143
5.5.3. NUR KOÇAK (1941)	144
5.5.4. ERGİN İNAN (1943)	149
5.5.5. BALKAN NACİ İSLİMYELİ (1947)	151
5.5.6. SELMA GÜRBÜZ (1960)	158
5.5.7. ŞÜKRAN MORAL (1962)	159
5.5.8. TANER CEYLAN (1967)	163
5.5.9. PINAR YOLAÇAN (1981)	166
SONUÇ	169
KAYNAKÇA	175
ÖZGEÇMİŞ	181

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Franz Joseph Gall, *Frenolojik karakter tahlili haritası*, 'Yeni Anatomik ve Fizyolojik Sistem', 1805 (Kaynak:<https://www.aymavisi.org/psikoloji/Frenoloji.html> // Erişim: Haziran 2018)

Görsel 2: Leonardo da Vinci, *İfade araştırmaları*, (Kaynak: <https://dusunbil.com/leonardo-da-vincinin-karikaturleri-ve-canavar-cizimleri/> // Erişim: Haziran 2018)

Görsel 3: *Arslan Adam Heykeli*, MÖ 42.000, Mamut dişi, Y:30 cm. (Ulmer Museum, Almanya) (Kaynak: http://www.bradshawfoundation.com/sculpture/lion_man.php // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 4: Fotoğraf: David Maurer, Associated Press, *Hohle Fels Venüsü*. MÖ 40 - 35.000. Yükseklik: 59,7 mm. (Kaynak: <http://donsmaps.com/hohlefelsvenus.html> // Erişim: Haziran 2018))

Görsel 5: *Willendorf Venüsü*, MÖ 28-25.000, Kireçtaşı, Yükseklik: 11,1 cm, Viyana Doğa Tarihi Müzesi (Kaynak: <https://whydoyouatthat.files.wordpress.com/2011/05/venuswillendorflarge.jpg> // Erişim: Haziran 2018)

Görsel 6: *Kadın büstü*, MÖ 24.000, Mamut dişi, Çek Cumhuriyeti (Kaynak: <http://www.ntvmsnbc.com/id/25417395/> Erişim: Haziran 2018)

Görsel 7: *Balıklığöl Adamı (Urfa Adamı)*, Göbeklitepe, MÖ 10.000'ler, Y:180 cm.

Görsel 8: *Taşbaba Balbalı*, MS 600, Tuva, Aktoprak - Yazlıkaya Köyü (Kaynak: <http://7buruk.blogspot.com/2010/04/history-of-turks-in-sixth-century.html> // Erişim: Haziran 2018)

Görsel 9: *Bağdaş Kuran Kâtip*, MÖ 2.400, Louvre Müzesi (Kaynak: <https://thalassapolis.wordpress.com/2010/12/03/antik-misir-ii/> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 10: *Tutankhamun'un Mumya Maskı*, MÖ 1.323, Kahire Müzesi, (Kaynak: <http://www.sanatinoykusu.com/misir-tutankamun-mo-1333-1323/> // Erişim: Haziran:2018)

Görsel 11: *Greko-Buddhist Buddha başı*, MS 3. yy., Gandhara, Afganistan (Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O25038/head-of-the-buddha-sculpture-unknown/> // Erişim: Haz.2018)

Görsel 12: *Greko-Buddhist Buddha heykeli*, M.S. 1-2. yy, Gautama, Gandhara (Kaynak: <https://www.asianart.com/exhibitions/aany2009/eskenazi2.html> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 13: *Qin Shi Huan'ın Terakota Askerleri*, MÖ 246-216, Çin (Kaynak: <https://archaeologynewsnetwork.blogspot.com/2016/03/chinas-first-emperor-and-his-terracotta.html#PUXmZ7K9w7k5qZF3.99> // Haz. 2018)

Görsel 14: *Greko-Romen Dönem Lansdowne Herkülü*, MÖ 125, J.Paul Getty Müzesi (Kaynak: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/6549/unknown-maker-statue-of-hercules-lansdowne-herakles-roman-about-ad-125/> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 15: *Roma Cumhuriyet Dönemi Heykel Başı*, MÖ 1.yy. Mermer, Metropolitan Müzesi, (Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/12.233> // Erişim: Haziran 2018)

Görsel 16: *Genç Kız Fayyum Portresi*, MS 80-100, Ahşap panel üzerine ankostik, Metropolitan Müzesi (Kaynak: <https://www.metmuseum.org> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 17: *Genç Kız Fayyum Mumyası*, MS 80-100, Y:169 cm G: 45 cm, Metropolitan Müzesi (Kaynak: <https://www.metmuseum.org> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 18: *Eutyhes 'in Fayyum Portresi*, MS 100-300, 38x19 cm. Ahşap panel üzerine ankostik, Metropolitan Müzesi (Kaynak: <https://www.metmuseum.org> // Erişim: Haz. 2018))

Görsel 19: *Genç Adam Fayyum Portresi*, MS 100-300, Ahşap panel üzerine ankostik, Metropolitan Müzesi (Kaynak: <https://www.metmuseum.org> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 20: *İskit (Saka) Balbalları*, MÖ 900-300, Ukrayna, (Kaynak: <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com.tr/2014/08/tasbaba-kurgan-ukrayna-polonya-orta-asya.html> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 21: Fotoğraf: Balkan Naci İslimyeli, '*Fani*', Osmanlı Mezar Taşları, 2017, İstanbul, Sanatçı K.

Görsel 22: *Uygur Minyatürü*, MS 7. yy. (Kaynak: (Yılmaz N. , 2013))

Görsel 23: *Uygur Minyatürü*, MS 7. yy. (Kaynak: (Yılmaz N. , 2013))

Görsel 24: Abdü'l Mü'min b. Muhammedü'l Hôyî, *Hz. Muhammed, Varka ile Gülşâh'ı diriltirken. Varka ile Gülşâh yazması* minyatürlerinden, 13. yy. ilk yarısı (TSM. H.841 S.70A) (Kaynak: (Tanındı, 1984, s. 9))

Görsel 25: *Siyahkalem Çevresi demonları*, 15. yy. ilk çeyreği, Freer Galeri (Kaynak: (İpşiroğlu, 1985))

Görsel 26: Constanza de Ferrera, Fatih Madalyonu, 2nci sürüm, 1481, Çap:12 cm, Ashmolean Museum, Oxford / Douce K.

Görsel 27: Sinan Bey. *Fatih Sultan Mehmed Portresi*, 1478, (TSM, H2153), (Kaynak: (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006))

Görsel 28: Gentile Bellini, *Fatih Sultan Mehmed Portresi*, 25 kasım 1480, tüyb, Londra National Gallery, Victoria & Albert Müzesi (Kaynak: (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006))

Görsel 29: Sinan Bey ya da Şiblizade Ahmed, *Gül Koklayan Fatih Portresi*, 1480, TSM, H2153) (Kaynak: (Renda, Erol, Turani, Özsezgin, & Aslier, 1988))

Görsel 30: *Hz. Muhammed'in Medine Hutbesi*, Siyer-i Nebî, 1595 (Kaynak: (Tanındı, 1984))

Görsel 31: Nigârî, *Gül Koklayan Barbaros Portresi*, 1560, 26x19,5 cm, (TSM, H2134) (Kaynak: (Renda, Erol, Turani, Özsezgin, & Aslier, 1988))

Görsel 32: Nigârî, *Sultan Selim Ok Atarken*, 40x26 cm, Albüm, 1561-62 (TSM, H2134), (Kaynak: (Renda, Erol, Turani, Özsezgin, & Aslier, 1988))

Görsel 33: Nakkaş Osman, *Soldan Sağa: Seyyid Lokman, hattat İlyas, kâtip, Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali*, Şehnâme-i Selim Han, 1581, (TSM, A3595), (Kaynak: (And, 2014))

Görsel 34: Nakkaş Osman, *Sultan I. Selim Portresi*, Şemailnâme, 1579 (TSM, H1563), (Kaynak: <http://www.turkishculture.org/dia/login.php?lang=tr&info=1> ??? // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 35: Nakkaş Osman, *Sultan I. Süleyman Portresi*, Şemailnâme, 1579 (TSM, H1563, Y.54b)

Görsel 36: *I. Ahmed Albümünden 16A sayfası*, 17. yy. (TSM, B. 408, v. 16a), (Kaynak: (Değirmenci, 2015, s. 31))

Görsel 37: I. Ahmed Albümünden, *Çıplak Kadın Figürü*, 17.yy. (TSM, B408), (Kaynak: (And, 2014, s. 545))

Görsel 38: Levnî, *Sultan II. Mustafa Portresi*, Kebir Musavver Silsilenâme, 18.yy. (Kaynak: (İrepoğlu, 1999))

Görsel 39: Levnî, *Sultan III. Ahmed Portresi*, Kebir Musavver Silsilenâme, 18.yy. (Kaynak: (İrepoğlu, 1999))

Görsel 40: Levnî, *Uzaman Kadın Figürü*, Albüm resmi, 18. yy. (Kaynak: (İrepoğlu, 1999))

Görsel 41: Levnî, *Frenk Erkeği*, Albüm Resmi, 18.yy. (Kaynak: (İrepoğlu, 1999))

Görsel 42: Levnî, *Frenk Kadını*, Albüm Resmi, 18. yy. (Kaynak: (İrepoğlu, 1999))

Görsel 43: Abdullah Buhârî, *Biri ayakta diğeri oturan iki kadın figürü*, Albüm Resmi, 1740, 16.4x10.8 cm. (ÜK. T9364) (Kaynak: (Renda, Erol, Turani, Özsezgin, & Aslier, 1988, s. 64))

Görsel 44: Abdullah Buhârî, *Hamamda yıkanan kadın figürü*, Albüm Resmi, 1740, 16.4 x 10.8 cm. (Kaynak: (Renda, Erol, Turani, Özsezgin, & Aslier, 1988, s. 64))

Görsel 45: Refail Menase, *Hamamda Kadın ve Kız*, 18. yy. (TSM, H1918) (Kaynak: (And, 2014, s. 553))

Görsel 46: Refail Menase, *Oklu ve yaylı kadın figürü*. Albüm resmi, 1747, 25x15 cm. (TSM, H2143 Y. 2a) (Kaynak: (Renda, Erol, Turani, Özsezgin, & Aslier, 1988))

Görsel 47: Kapıdağlı Konstantin, *Sultan III.Selim Portresi*,1806, Guaj, Gravüre alan: Luigi Schiavonetti, 1808 (Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 48: *Karagöz ve Cazu Tasvirleri*, Metin And K. (Kaynak: (And, 2014))

Görsel 49: Uzun Firdevsî, *Bolluk Tılsımı*, Davetnâme, (Kaynak: (Aksel, 2010))

Görsel 50: *Gülşah derya kenarında Başçeşme karşısında, köşkte eğlenirken Derviş'in hayran olup bakışının resmidir*, (Kaynak: (Aksel, 2010))

Görsel 51: *Ferhat ile Şirin'in köşkte oturup birbiriyle muhabbet ettiğinin resmidir.*, (Kaynak: (Aksel, 2010))

Görsel 52: *Seyfelmülük hikayesinden aşıklar*. (Kaynak: (Aksel, Anadolu Halk Resimleri, 2010))

Görsel 53. *Köroğlu; dağlarda, kâh hayvan, kâh insan avlarken*. (Kaynak: (Aksel, 2010))

Görsel 54. *Şah İsmail ile Arap Özengi*, (Kaynak: (Aksel, 2010))

Görsel 55: *Âl-i Abanın Resmi*, (Kaynak: (Aksel, Türklerde Dinî Resimler, 2015))

Görsel 56: *Âl-i Abanın Resmi*, (Kaynak: (Aksel, Türklerde Dinî Resimler, 2015))

Görsel 57. *Yazı ile meydana getirilmiş insan yüzü*, (Kaynak: (Aksel, Türklerde Dinî Resimler, 2015))

Görsel 58: Ara Güler, *Allah ve Kadın*, Eski Cami, Edirne, 1956 (Kaynak: www.araguler.com // Erişim: Haziran 2018)

Görsel 59: Kazasker Mustafa İzzet Paşa, *Allah yazısı, Ayasofya hat levhaları*. 1849, Çap: 750 cm. Harf kalınlığı: 35 cm., Ayasofya Müzesi, (Kaynak: <http://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/hlbüyük-hat-levhaları> // Erişim: Haziran, 2018))

Görsel 60: Rupen Manas, *Sultan II. Mahmud Portresi*, 19. yy.

Görsel 61: Sebuhan ya da Rupen Manas, *Sultan Abdülmecid Portresi*, 1850-59, Tüyb, Pera Müzesi (Kaynak: https://www.1000museums.com/art_works/anonymous-sultan-abdulmecid // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 62: Fotoğraf: Muhtemelen Josef Manas, *Sultan Abdülmecid Portresi*, Kargopulo Stüdyosu (Kaynak: (Çelik & Eldem, 2015))

Görsel 63: Şeker Ahmed Ali Paşa, *Otoportre*, 1880'ler, 116x85 cm, Tüyb, İRHM (Kaynak: (Renda, Erol, Turani, Özsezgin, & Aslier, 1988, s. 111))

Görsel 64: Osman Hamdi Bey, *Yaratılış*, 1901, Tüyb, 210x108 cm. (Kaynak: (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006))

Görsel 65: Osman Hamdi Bey, *Pariste'ki ilk eşi Agarithe'in Portresi*, 1874, Tüyb, 39x31 cm., (Kaynak: (Eldem, 2010, s. 213))

Görsel 66: Osman Hamdi Bey, *Naile Hanım (Mme. Marie) Portresi*, 1886, 49x31 cm, ARHM (Kaynak: (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006))

Görsel 67.: Osman Hamdi Bey, *Orkhan Bey Portresi*, 1907, Tüyb, 21x15 cm. (Özel K.) (Kaynak: (Renda, Erol, Turani, Özsezgin, & Aslier, 1988))

Görsel 68. Osman Hamdi Bey, *Kokona Despina Portresi*, 1906, Tüyb, (SSM K.) (Kaynak: <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/gorunenin-otesinde-osman-hamdi-bey> // Erişim: Haziran 2018)

Görsel 69: Halil Paşa, *Akademi dönemi, nü etüdüleri*, Kağıt üzerine kurşun kalem, (SSM K.)

- Görsel 70: Halil Paşa, *Madame X*, 1889, 70x100, Karton üzeri pastel, (SSM K.)
- Görsel 71: Abdülmecid Efendi, *Otoportre*, Tüyb, 60x50 cm, (MSK, Env. 64/2161)
- Görsel 72: Abdülmecid Efendi, *Harem'de Beethoven*, 1915, Tüyb, 154x211 cm, İRHM, (Kaynak: (Renda, Erol, Turani, Özsezgin, & Aslıer, 1988, s. 122))
- Görsel 73: Mihri Müşfik, *Otoportre*, 1900'ler, Tüyb, 98,5x61 cm, İRHM, (Kaynak: (Renda, Erol, Turani, Özsezgin, & Aslıer, 1988, s. 121))
- Görsel 74: Mihri Müşfik, *Ümit Cahit Yalçın Portresi*, Tüyb, 62.5x50 cm, (İRHM, Sami Çölgeçen K.), (Kaynak: <http://www.kimmihri.com> // Erişim: Haziran 2018)
- Görsel 75: Mihri Müşfik, *Çingene Portresi*, (Kaynak: www.turkishpaintings.com // Erişim: Haz. 2018)
- Görsel 76: Mihri Müşfik, *Yaşlı Kadın Portresi*, Kağıt üzeri Pastel, 40x30 cm, İRHM (Kaynak: www.turkishpaintings.com // Erişim: Haz. 2018)
- Görsel 77: Mihri Müşfik, *Leyla Turgut Portesi*, 1912, Kağıt Üzerine Pastel, 63x49 cm, İRHM
- Görsel 78: Mihri Müşfik, *Demir Turgut Portresi*, 1912, Kağıt Üzerine Pastel, 61x47 cm. (İRHM), (Kaynak: <http://www.kimmihri.com> // Erişim: Haziran 2018)
- Görsel 79: Hüseyin Avni Lifij, *Kadehli, Pipolu Otoportre*, 1906, Tüyb, 65x46 cm. (İRHM) (Kaynak: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=483> // Erişim: Haziran 2018)
- Görsel 80: Hüseyin Avni Lifij, *Kırmızı Kitaplı Otoportre*, Tüyb.
- Görsel 81: Hüseyin Avni Lifij, *Purolu Otoportre*, 1906, 65x40 cm, Tüyb. (İRHM) (Kaynak: www.turkishpaintings.com // Erişim: Haziran 2018)
- Görsel 82: Hüseyin Avni Lifij, *Son Otoportre*, 1920'ler, Tüyb. 26,7x18.8 cm. (Ö.K.) (Kaynak: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/07/22/huseyin-avni-lifijin-son-otoportre-eseri/#more-6882> // Erişim: Haz. 2018)
- Görsel 83: Hüseyin Avni Lifij, *Harika Lifij Portresi*, Tüyb.
- Görsel 84: Hüseyin Avni Lifij, *Otoportre*, Kağıt üzerine kurşun kalem.
- Görsel 85: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1911, Tüyb, 41x33 cm, (İÜ Feyhaman Duran K.) (Kaynak: <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/feyhaman-duran-iki-dunya-arasinda> // Erişim: Haziran, 2018)

Görsel 86: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1959, Duralit üzerine yağlıboya, 52 x 40 cm. (İÜ Feyhaman Duran K.)

Görsel 87: Feyhaman Duran, *Ressam Ömer Adil Portresi*,

Görsel 88: Feyhaman Duran, *Dr. Akil Muhtar Portresi*, 1916, 92x73 cm, Tüyb, İÜ Tıp Fakültesi K.

Görsel 89: Feyhaman Duran, *Güzin Duran Portresi*, 1912, Karton üzerine yağlıboya, 25x19 cm, İÜ Feyhaman Duran K.

Görsel 90: Feyhaman Duran, *Güzin Duran Portresi*, 1921, Tuval üzerine pastel, S.K.

Görsel 91. Feyhaman Duran, *Müsenna Hat ile Besmele*, 1375 İmzalı, S. K. (Kaynak: (İrepoğlu, Feyhaman Duran, 1986))

Görsel 92: Feyhaman Duran, *Sanatkâr Dostlar*, Soldan Sağa: *Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat*, 1921, Tüyb, 133x162 cm., İRHM (Kaynak: (İrepoğlu, Levnî; Nakış, Şiir, Renk, 1999))

Görsel 93: Fahrelnissa Zeid, *Aliye Berger Portresi* (Kaynak: www.antikalar.com/zeid // Erişim: Haziran 2018)

Görsel 94: Fahrelnissa Zeid , *Billur Gözlü Portresi*,

Görsel 95: Fahrelnissa Zeid , *Zeinab'ın Portresi*, 1980

Görsel 96: Eren Eyüboğlu, *Otoportre*, 1974, Duralit üzerine yağlıboya, 67,5x63 cm, (Kaynak: Artam Online // Erişim: Haz.2018)

Görsel 97: Eren Eyüboğlu, *Otoportre*, (Kaynak: Garanti Bankası, Ada Yayınları, 1994)

Görsel 98: Nuri İyem, *Otoportre*, 1999, Duralit üzerine yağlı boya, 54x46 cm (Kaynak: www.nuriyem.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 99: Nuri İyem, *Portre*, 65x81 cm, Tüyb. (Kaynak: www.nuriyem.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 100: Nuri İyem, *Ağıt*, 54x65 cm. Tüyb. (Kaynak: www.nuriyem.com // Erişim: Haz.2018)

Görsel 101: Cihat Burak, *Nadir Nadi ve Kardeşi*, 1991, Tüyb, Ö.K.

Görsel 102: Cihat Burak, *Şairin Ölümü*, 1968, Triptik, 125x200 cm., (Kaynak: (Gürel, 1998))

Görsel 103: Cihat Burak, *Başkumandan*, 1969, Tüyb, 100x100 cm., Ö.K.

Görsel 104: Cihat Burak, *First Lady'miz*, 1985, Tüyb. 81x65 cm., Ö. K.

Görsel 105: Şükriye Dikmen, *Kadın Portresi*, 1959, Kontrplak üzeri yağlıboya, 41.5 x 33 cm., (Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/sukriye-dikmen/portre-MpuDyAeVO-ibtGcEakt-Jw2> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 106. Şükriye Dikmen, *Kadın Portresi*, 1949

Görsel 107: Şükriye Dikmen, *Kadın Portresi*, Karton üzerine yağlıboya, 37.5 x 50 cm., (Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/sukriye-dikmen/> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 108: Neşet Günel, *Duwardibi III*, 1972-73, Tüyb

Görsel 109: Yüksel Arslan, *Arture 286*, Etkiler (B), 1982, (Kaynak: (Yılmaz L. , 2010))

Görsel 110: Yüksel Arslan, *Arture 588*, 2004, 30x21 cm. (Kaynak: (Yılmaz L. , 2010))

Görsel 111: Yüksel Arslan, *Arture 212*, Etkiler, 5b (İslâm Sanatları), 1980, 30x21 cm, Ahmet Sel K. (Kaynak: (Yılmaz L. , 2010))

Görsel 112: Yüksel Arslan, *Arture 203*, 1979, (Kaynak: (Yılmaz L. , 2010))

Görsel 113: Yüksek Arslan, *Arture 195*, Demokrasii, 1979, 30x21 cm, Selçuk Demirel K. (Kaynak: (Yılmaz L. , 2010))

Görsel 114: Neşe Erdok, *Baykuşlu Otoportre*, 2013, 100x80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Kaynak: <http://www.neseerdok.com.tr> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 115: Neşe Erdok, *Otoportre*, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm (Kaynak: <http://www.neseerdok.com.tr> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 116: Mehmet Güteryüz, *Genç Sakıp Sabancı*, 1997, 180x140 cm, Kraft üzerine yağlı boya (Kaynak: www.mehmetguleryuz.com // Erişim: Haziran 2018)

Görsel 117: Mehmet Güteryüz, *İnan bana*, 2012, Tüyb, 65x50 cm. (Kaynak: www.mehmetguleryuz.com // Erişim: Haziran 2018)

Görsel 118: Nur Koçak, *Fetiş Nesnelere* dizisinden, 1974

Görsel 119: Nur Koçak, *Pınar ve Ben*, Aile Albümleri dizisinden, 1979, 100x70 cm.

Görsel 120: Nur Koçak, *Cahide'nin Öyküsü dizisi*, 1996

Görsel 121: Ergin İnan, *İkili Beden*, 2017, MDF üzerine karışık teknik (Kaynak: www.ergininan.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 122. Ergin İnan, *İkili Beden*, 2016, Tüyb, 180x140 cm. (Kaynak: www.ergininan.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 123: Balkan Naci İslimyeli, *Deli Gömleği* Serisinden, 1991, Tuval üzerine akrilik, fotoğraf, kurşun, 139x160 cm. (S.K.) (Kaynak: (İslimyeli & Öztokat, 2009))

Görsel 124.: Balkan Naci İslimyeli, *Sanatın, Sanatçının Gerçek Yüzü Olduğunun Resmidir.*, Suretler Dizisi, 1997-98, Tuval üzerine karışık teknik, 90x102 cm. (S.K.) (Kaynak: (İslimyeli & Öztokat, 2009))

Görsel 125: Balkan Naci İslimyeli, *Maske VII*, Maskeler Serisinden, 2009, Dijital fotoğraf, sınırlı baskı, 140x100 cm. (Kaynak: (Müldür, İslimyeli, & Uçar, 2009))

Görsel 126: Balkan Naci İslimyeli, *İç Yüz X*, İç Yüzler Serisinden, 2009 , Dijital fotoğraf, sınırlı baskı, 140x100 cm. (Kaynak: (Müldür, İslimyeli, & Uçar, 2009))

Görsel 127: Balkan Naci İslimyeli, *Kara Yazı* Serisinden, 2009, Dijital fotoğraf, sınırlı baskı, 140x100 cm., (Kaynak: (Müldür, İslimyeli, & Uçar, 2009))

Görsel 128: Balkan Naci İslimyeli, *Kara Yazı* Serisinden, 2016, Dijital fotoğraf, sınırlı baskı, 58x43 cm.

Görsel 129: Balkan Naci İslimyeli, *Kayıp İlanı*, 2018, Tuval üzerine karışık teknik, (S.K.)

Görsel 130: Selma Gürbüz, *Baharları Aştım Geliyorum*, 2016, El yapımı kağıt üzerine mürekkep, 220x120 cm. (Kaynak: www.selmagurbuz.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 131: Selma Gürbüz, *Dixi*, 2016, El yapımı kağıt üzerine mürekkep, 220x120 cm. (Kaynak: www.selmagurbuz.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 132.: Şükran Moral, *Genelev (Bordello)* Performansı, 1997, Yüksekaldırım, İstanbul, (Kaynak:www.sukranmoral.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 133: Şükran Moral, *Hamam* Performansı, 1997, Cağaloğlu Hamamı, İstanbul, (Kaynak:www.sukranmoral.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 134: Şükran Moral, *Üç Erkekli Performansı*, 2010, Keraşi Köyü, Mardin, (Kaynak: www.sukranmoral.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 135: Şükran Moral, *Çocuk Gelin Enstalasyonu*, 'Welcome To Turkey' sergisi, 2014 (Kaynak: <http://ozgenyildirim.blogspot.com/2014/12/welcome-to-turkey-sukran-moral-sergisi.html> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 136: Taner Ceylan, *Beyaz Fonda Alp*, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, (Kaynak: www.tanerceylan.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 137: Taner Ceylan, *Spring Time (Bahar Zamanı)*, 'Lost Paintings' Dizisi, 2013, Tuval üzerine yağlıboya, (Kaynak: www.tanerceylan.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 138: Taner Ceylan, *Öz Portre*, 'I Love You' Dizisi, 2016, 140x200 cm, Tuval üzerine yağlıboya, (Kaynak: www.tanerceylan.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 139: Taner Ceylan, *Ingres*, 'We Must Say Goodbye' Dizisi, 2015, Tuval üzerine yağlıboya, (Kaynak: www.tanerceylan.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 140: Taner Ceylan, *Princess Broglie 1853*, 'We Must Say Goodbye' Dizisi, 2015, Tuval üzerine yağlıboya, (Kaynak: www.tanerceylan.com // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 141: Pınar Yolaçan, *İsimsiz*, 'Faniler / Perishables' Dizisinden 2001 (Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/pinar_yolacan_2001.htm // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 142: Pınar Yolaçan, *İsimsiz*, 'Maria' Dizisinden, 2008 (Kaynak: <https://www.finedininglovers.com/stories/food-art-pinar-yolacan-interview> // Erişim: Haz. 2018)

Görsel 143: Pınar Yolaçan, *İsimsiz*, 'Taş Gibi / Like a Stone' Dizisinden, 2011 (Kaynak: https://www.facebook.com/pg/Pinar-Yolacan-109668372384330/photos/?ref=page_internal // Erişim: Haz. 2018)

KISALTMALAR

MÖ	Milattan önce
MS	Milattan sonra
yy.	Yüzyıl
ö.	Ölümü
d.	Doğumu
s.	Saltanatı
b.	Bin (oğlu)

Age	Adı Geçen Eser
Agm	Adı Geçen Makale
Agk	Adı Geçen Kitap

K.	Koleksiyonu
S.K.	Sanatçı Koleksiyonu
Ö.K.	Özel Koleksiyon
MSK.	Milli Saraylar Koleksiyonu

SSM	Sakıp Sabancı Müzesi
TSM	Topkapı Sarayı Müzesi
İRHM	İstanbul Resim Heykel Müzesi
ARHM	Ankara Resim Heykel Müzesi
İÜ	İstanbul Üniversitesi

Tüyb	Tuval üzerine yağlı boya
Tüa.	Tuval üzerine akrilik

1. PORTRE VE KİMLİK İLİŞKİSİ ÜZERİNE

Geleneksel portre, belgesel nitelik taşımanın yanı sıra, portresi yapılan kişinin kim olduğuna, en azından tasvir edildiği sırada kim olduğuna cevap arama ve cevap verme aracıdır. Kim olmak ve kim olmamak arasında portre, öznesini bir an içinde hareketsizleştirerek ölümsüzleştirir. Bu tarz bir ölümsüzlüğün en büyük bedeli taşlaşmak suretiyle ödenir.

Bizler yaşlanırken portrelerdeki suretlerimiz gençliklerini korurlar. Oscar Wilde, *Dorian Grey'in Portresi* isimli kitabında bu gerçekliği tepe taklak ederek sorguluyor. Tersine bir kurgu ile portremiz yaşlanırken bizler yaşlanmadan, aynı güzellikte kalabilseydik bu durum karakterimize nasıl yansır? Ölümlü olmaktan ve öteki dünya korkularından arınan bir insan için yaşam neye dönüşürdü?

Geleneksel portrede modele benzerlik sıklıkla bir eleştiri konusuna dönüşür. İyi bir portre sanatçısını sıradanlarından ayıran özelliği de, kameranın bile yakalamakta zorluk çektiği bir bireyselliği modelinde keşfetmesinde yatar. Bu, gerçekten de zor zanaattır. Böylesi bir temsili iyi bir fotoğraf bile nadiren gerçekleştirebilir. "Bu fotoğrafta hiç kendin gibi çıkmamışsın." ya da "Bu fotoğrafta şunun gibi çıkmışsın." sözleri hiçbirimize yabancı değildir. Gerçekten de bazen kendimize bile benzemekte zorlanırız.

Mottoları özgürlük ve saflık olan modern sanat, sanatçıların varoluşlarını sorgulama alanına, bireysel dünyalarını yeniden ve yeniden kurguladığı bir yap-boz alanına dönüşür. Modern sanatçının temsil alanına çağırdığı şey ister bir obje olsun, ister bir figür.. ya da bir fikir.. sonuçta yaratılan her imge sanatçının bir dışavurum aracına, bir otoportreye dönüşür. Sanatçı için modelin aslında otoportresini yapmak için bir sebep olduğunu vurgulayan Ingres ne kadar da haklı görülüyor.

Dünya Sanat tarihi anonim sanat eserleri ile dolu. İnsan tarih boyunca sanat yapmış ancak çok yakın zamana kadar "Bu işi ben yaptım." deme gereğini duymamıştır. Örneğin Orta çağ Almanya'sında özel bir kişiyi değil, bir kavramı ifade eden Meçhul Usta (*Unbekannte Maister*) işlenen dini kitap yazma ve süslemelerinin telif sahibidir. Önceleri isimlerini bile belirtmeyen, ya da belirtme gereğini duymayan sanatçılar bağışçıların arkasından azizlerin arasında kendilerini kutsal resimlere ya bir kutsal kişi, ya da bir figüran olarak resmetmişlerdir. Bu kavimler göçüne benzeyen yer değiştirme hareketi ortada hiç bir aziz kalmayınca kadar devam eder. Portre artık tamamen burjuva edebiyatı haline gelmiştir. Sanatçının burjuvayı da resmin dışına iterek kendini sahneye çıkartması bireyselleşme sürecinin yakın dönemlere ait bir göstergesidir.

Sakıncalara rağmen doğmuş olsun, ya da olmasın, gerek İslâm, gerek Selçuk ve Osmanlı kaligrafleri hiyeroglifle yarışabilecek aşamalara varır. Vaktiyle resimden türeyen yazı, tekke ve dergâhlarda tekrar yazı-resim olarak ortaya çıkar. Yazılan yüzler, alın yazılarına ve okunan yüzlere dönüşür.

Portre sanatımız uzun yıllar hayatına toplumsal konum tasvirleri olarak devam etmiştir. Osmanlı döneminde toplum tasvirlerini içeren resimlere 'Kıyafet Resimleri' denmesinin başlıca sebebi de budur. Genellikle tek yaprak resimlerin bir araya getirilmesiyle oluşan Kıyafet Albümlerinin ilk örneği Kalender Paşa tarafından derlenen I. Ahmet Albümü'dür.

Portrecilik, yüzyıllar boyunca ayrıcalıklı sınıfların ayrıcalık göstergesi olarak gelişir. Sırf portresinin yapılmış olması bile kişinin sosyal kimliği hakkında bir bilgi verir. Bu kişi en azından portrecinin ücretini ödeyebilecek maddi güce sahip biridir. "Ben buradaydım." demenin, bir iz bırakmanın yolunu portresini yaptırmak olarak gören biridir. "Ben buradaydım." demek isteyen kişinin siparişini vermesi yeterlidir. "İyi de sen kimsin? sorusuna verilecek cevap çoğu zaman bir 'Ye kürküm ye!' hikayesidir. Hikayenin altı da bir çeşit idealizasyon sürecine tabi tutularak modeli ile kurduğu empati çerçevesinde sanatçı tarafından doldurulur. Böylelikle yaratılan müthiş portrelerin çoğunda resmedilen kişinin ünvanlarının gölgesinde kaldığı görülür.

1.1. PORTREYE BAKIŞ

Portreye konu olan model, tasvire sebep olan kişi kimdir? Bir tanıdığımız değilse ve resim etiketlenmemişse, resmi destekleyecek bir metin yoksa bunun cevabını vermek zordur. Bir başlık, bir imza, bir tarih.. araştırmacı için ne kadar kıymetli ipuçlarıdır.

Aile fotoğraflarımız bile tanımadığımız akrabalarımız, bir zamanların dostları ile dolu. Ancak hatırladıklarımız, tanıyabildiklerimiz kimlik kazanıyor, anımsayamadıklarımız sonsuzluğa ait kalıyor. Mısırlılarda da bu böyle imiş. Her taşın yanına bir isim. Öteki dünyada isimsiz olmak pek tercih edilmiyordu demek. Her ne kadar güya ince elenip sık dokunarak çalışılmış olsalar da padişah portrelerinde de sonuç böyledir. "Yanında ne isim yazıyorsa o odur." prensibi geçerlidir. Elbette padişah portreciliğinde uzmanlaşmış olmak da mümkündür ama yine her zaman ikonografisini aşan bir padişah portresi ile karşılaşmak mümkündür. Şüphesiz pek çok nakkaş bugün mercek altında olabileceklerini tahmin etseler kendilerinden pek çok özgün fikir işlerlerdi.

İfadenin anlatımı için bazen bir büst portre yeterlidir. Yüzünü tam karşıdan gördüğümüz portreler "Ben" diyen portreler olarak adlandırılıyor. Bakışları üzerimizde olan bu tarz portreler seyircisinde bir tedirginlik yaratabilir. Bir yabancıya bize hakim bakışları karşısında duyduğumuz rahatsızlığı andıran huzursuz bir duygu verebilir böylesi kimi portreler.

Özkanlı'nın tezinde Aydın Ayan'dan alıntıladığına göre duruşlar sadece duruş değil, birer haldirler;

“Önden Bakış: Yüzün önden veya dörtte üç bize dönük olduğu bu durumda karşılıklı ‘seyreden’ ve ‘seyredilen’ konumu doğar. Portrenin bakışları yüzümüze, hatta gözlerimize dikilmiştir ve adeta dik olan, sorgulayan bu bakışlar altında kendimizi ezilmiş, hiçe indirgenmiş, tahakküm altına alınmış, hareketsizleştirilmiş, nesneye dönüştürülmüş hissederiz. “ben” diyen bu bakışın otoportrelerde çoğunlukla tercih edildiğini görürüz. Holbein’in, Dürer’in, Van Dyck’ın, La Tour’un, Frans Hals’ın

Rubens'in, Rembrandt'ın, Hodler'in, Segantini'nin, Van Gogh'un ve diğerlerinin bu bakış açısıyla yapılmış otoportreleri, kendilerine bakanlara diktikleri gözleriyle gerçeklerini ararlar/sürdürürler.

Dörtte Üç Yana Dönük Bakış: Basın, omuzların ve gövdenin ekseninden çıkarılarak yana döndürülmesi; gözbebeklerinin ise gövdelerinin ekseninden ayrılması sonucu hareketlilik kazanmış bakış biçimidir. Bu bakış hiçbir zaman “Ben” diye bakışın otoriterliğini göstermez; “Ben”in varlığı bizi rahatsız etmez. Dörtte üçü bize dönük olan portre, “Sen” diye tanımlayabileceğimiz ikincil bir konuma denk düşer. Önden veya yandan olsun, bu bakışların nereye yöneldiği kesin değildir. Bir yer, bir şey veya bir kişi üzerinde odaklanmışken yön değiştirebilir. Dürer'in otoportresi bize bakar, ama yaklaştığımızda gözlerini bize mi diktiğini, yoksa ufukta bir noktaya mı baktığını söylemek imkânsızlaşır. Bu “iki anlamlılık”, bu tür bakışların tümünde görülebilir. Onları tam olarak yakalamak imkânsızdır. Üstümüze dikilip bizi incelemeye, sorgulamaya kalkışmazlar. Kendilerini saklayıp gizli tutmayı yeğlerler. Bu yüzden onlarda; ürkeklik, alçak gönüllülük, incelik, dalgınlık, uzaklık, ilgisizlik, soğukluk, sıkıntı, reddetme gibi ifadeler buluruz.

Profilden Bakış: Profil otoportrede kendini resmeden sanatçı ile bakan kişi arasındaki ilişki tamamen kopar. Doğrudan bakışın kesinliğinin, eğik bakışın iki anlamlılığının, şüpheliliğinin yerini tam bir yabancılık alır. Her tür karışıklık ortadan kalkmıştır böylece. Bize dimdik bakmadığı için dinlendiricidir. Profil otoportrelerde sanatçı bizi sorgulamaz, etki altına almaya çalışmaz. Bizimle tüm bağlarını koparmış, bizi içine almayan bir yöne yönelmiştir. Bizi dışlar ve umursamaz. Bunu yaparken de kendisini bize karşı savunmasız bırakır. Bakışlarımızı hiç yanıtlamadan kendisini tüm nesneliliği ile seyrimize sunar. Profil “bakılmak” demektir. Profil bakışta gözler “görsel etkilerden” vazgeçmişlerdir. Kulak gözün yerini alır. Burun, çene, yanak, şakak gibi yüzün konuşmayan, sabit elemanları, gözler, dudaklar gibi etkin, hareketli elemanların aleyhine vurgulanmaktadır. Özne kişisel vurgularını yitirmiştir.

Her üç bakış şekli de sadece birer duruş değildirler. Birer “hal”dir bunlar: Seçilen duruşun ardında aktarılmak istenen gerçeği düşündüren birer hal” (Ayan, 1991:5) (Özkanlı, Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre, 2006, s. 61)

Portre analizlerinde bir kriter de portredeki kişi sayısıdır. Tek portreler, ikili portreler, daha kalabalık grup portreleri ve grup içerisinde yalnızlık portreleri..Kişi sayısı arttıkça girilen karşılıklı ilişki sayısı da artar. Kalabalık figürlü portrelerin sanatçı açısından daha serbest çalışılan tek portrelere nazaran daha zorlayıcı projeler olduklarını belirtmek gerekir. Her şeyden önce sanatçı çözmesi gereken yeni problemlerle karşı karşıyadır. Bunların ilki, figürlerin birbirleriyle ne şekilde ilişkiye gireceğidir.

Grup portrelerini anlamak için son bir anahtar faktör, yaptırılan veya alınan eserdeki sosyal içeriktir. Grup portrelerinin yaptırılması veya gösterilmesindeki nedenler paylaşılan bir kimlik duyarlılığını oluşturma ve gösterme isteğini kapsayabilir. Bir grup portresi belli bir zaman içerisinde özel bir grubun çok önemli olduğunu anlatabilir. El ve vücut hareketleri, kurgu ve bir bireyin portredeki kıyafeti mesleki ya da ailesel kimliklerin katıldığı statü ve otoritenin işaretlerini verebilmesi çoğunlukla grup portrelerinin temel amacıdır.

On dokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılda Avrupa'da yapılan aile portrelerinde aile yaşantısının sosyal olduğu kadar psikolojik boyutu üzerinde odaklanıldığını tespit etmek mümkündür.

Bireysel kimlik farklı şekillerde yansıtılabildiği gibi grup kimliği aileler, enstitüler ve mesleki çevrelerin amaç ve fonksiyonları ile ilişkili modern kavramlara bir konudur. Yine de grup portreleri bireysel portrelerden farklı unsurları kapsamaktadır. Bunlardan birincisi; sanatçı, grup portreleri yaparken tek kişilik portrelerden daha karmaşık biçimsel ve teknik zorluklarla karşılaşır.

Herhangi birinin portresi, genellikle kişiyle koordine bir şekilde üretilebileceği gibi, kişiden habersiz, hatta kişiye rağmen de üretilebilir. Poz öncesinde yapılan uzun hazırlıklarla ve çekim sonrasında post prodüksiyonla iyi, daha iyi ve mükemmelin peşindeki tasvirlerde kişi halen maskelerinin ağırlığını taşıırken, gözlenmediğimiz zamanlardaki gerçeklikten gelen güzellik, Ara Güler'in şipşakından fotoğrafa ya da Neşe Erdok'un fotografik hafızasından tuvale yansıyabilir.

1.2. PORTRE-OTOPORTRE

Sanat tarihinde önceleri otoportre olgusuna pek rastlanmazken erken Rönesans'tan itibaren kendisini sahnede görmek isteyen ressamlarla karşılaşmaya başlıyoruz. Kendini bağışçılar arasına yerleştiren genç Peter Parler, ilk kez eserini adıyla imzalayan Giotto, *'Arnolfili'nin Nişanı'* portresinde kendisini hem bir ressam, hem bir şahit, hem de bir tarih kaydedici olarak resme dahil eden Jan van Eyck,.. ve daha niceleri.

Kendisini ister figür, ister soyut ressamı olarak tanımlasın, otoportrenin pek çok ressamın ilgi alanına girdiğini görüyoruz. Bu portrecilik denemelerinin, kimi zaman sanatçıların özgün üslupları içerisinde kaldığını, çoğu zaman da üsluplarının dışına çıkarak klasik değerler dikkate alınarak yapıldığını görüyoruz.

Otoportreyi yapan, eyleyen özne; aynı anda yapılan, eylene özneye dönüşür. Burada sanatçının yaptığı iş basit bir doğa gözlemi değildir. O, aynı zamanda izlenendir, doğanın kendisidir. Hem bakan, hem bakılındır. Sanatçı açısından kendini sahneye koyma, çuvaldızı kendine batırma diyebileceğimiz çoğu zaman sıkıntılı ve aynı zamanda arındırıcı bir süreçtir otoportre ressamlığı. Bu öz tasvirler; müşterinin değil, bizatihi sanatçının kendi kaygılarına cevap verir. Model ile ressam tek kişiye dönüşür. Otoportrede yaratıcı kendini seyrederek ve kendini yaratır. Sanatçı, tüm araçları aradan çıkartarak kendini yeniden oluşturur. Sanatçı için her portrenin bir otoportre olduğunu düşünen Oscar Wilde'a göre de zaten sanatçı için model, kendi resmini yapmak üzere kullandığı bir bahaneden ibarettir.

Otoportre, sanatçı için varoluş sorunsalına aranan bir cevaptır. Varoluş sorunsalının gündeme gelmediği kültürlerde portre ya da otoportre cinsinden resimlerle pek karşılaşılmaz. Örneğin Uzakdoğu ve Orta Asya insanları egosantrik değildir. Doğanın ve evrenin bir parçasıdır. Böyle bir toplumsal gözlük takan sanatçılar bireyselliği ön plana çıkartacak çalışmaları yasak olduğundan değil, konuyla ilgilenmediklerinden işlemezler. Bir ve aynı olan kişiler için bu bir kimliksizlik durumudur aynı zamanda. Böyle bir ortamda tek şablon hem herhangi birini, hem de

herkesi çizmek için yeterlidir. Bu anlayış otorite karşısında kulluk düzeyinde eşitlenen ümmet ve cemaat toplumlarında da sürer.

Portrede hem sosyal rollerin gösterilmesi, hem de kendini biçimlendirme eğilimi on beşinci yüzyıldan günümüze değin görülmektedir. Sanatçılar modellerini veya kendilerini çoğunlukla bilinçli olarak sosyal değişkenlik ve sanatsal nedenlerden dolayı farklı roller içerisinde portrelemişlerdir. Yirminci yüzyılın son on yılında portrenin bu etkileri yaygınlaşır ve daha bilinçli bir şekilde uygulanır. Rol yapma, portrede kimliğin dalgalanan görüntülerini gözlemlene yöntemi oldu fakat bu aynı zamanda temsil içerisinde bulunabilen kimlik fikrini sarsma anlamında ironik olarak kullanılıyordu. (Özkanlı, Sanatta Bir Kimlik Problemi Olarak Portre, 2011, s. 11)

19. yüzyılda sanatçının bireyselliğini vurgulayan ve sanatçıyı bireyselliğini keşfetmeye iten akımların birbiri ardına görülmesi otoportre düşüncesine yeni bir ivme vermiştir ve figürlü kompozisyonlarda sanatçının kendi portresi önceki yüzyıllarda görülmemiş konular içinde yer almaya başlamıştır. 19. yüzyıla kadar dini temalar, atölye sahneleri ve aile resimleri arasında gidip gelen, saray ressamı unvanıyla sınırlarını zorlayan sanatçı portreleri, 19. yüzyılla birlikte sanatçının iç dünyasını, toplumsal eleştirisini, dünya görüşünü iletmeye başlamıştır. (Enuysal, 2017, s. 30)

Clair Moran, Gustave Courbet'nin otoportrelerini incelediği kitabında¹, ressamın gerçek kimliğini saklayan kılık değiştirmiş otoportreleri ve sanatçı imajını inşa eden açık stilize otoportreleri olmak üzere sınıflandırırken bütün otoportrelerin az veya çok sanatçının idealize imajlarını sunan teatrallik tarafından tanımlandığını belirtir. Ressamların çeşitli rollere girerek otoportre yapmaları otoportre türü için, Courbet veya 19. yy sanatçıları için yeni bir durum değildir. 19. yy Fransa'sında hemen her türünde büyük ilerleme kaydetmiş tiyatro sanatı birçok sanatçı için esin kaynağı haline gelmiştir. Ancak Courbet'nin bu anlamdaki çıkış noktası Baudelaire'in modern estetik görüşü içinde tanımladığı sanatçı-aktör figürüdür. Baudelaire'in sanatçı aktörünün en önemli özelliği özünün ikili yapısıdır, öyle ki; Baudelaire bu 'düalite'yi

¹ Theatricality, Irony and Artifice in Gustave Courbet's Self Portraits

sanatçı olmanın olmazsa olmaz koşulu sayar; Ona göre: "Sanatçı sadece ikili olma ve bu ikili doğasının her olgusundan haberdar olma koşuluyla sanatçıdır. " (Enuysal, 2017, s. 34)

Baudelaire, sanatçının kendisi ile sanatçı-aktörü tanımlayan 'rol'ü arasında ironik bir mesafe bırakmanın esas olduğunu söyler ve Baudelaire'e göre " Bu sürekli düalıte sanatçıya rollere girme imkanı verirken bu esnada bunların uydurma olduğunun bilincinde olma imkanı verir. " (Enuysal, 2017, s. 35)

1.3. PORTRE , KİMLİK VE KİŞİLİK

Fizyonomi alanıyla ilk kez sistemli bir şekilde ilgilenen Çinliler olmuştur. Eski Çin yüz okuma uzmanlarına göre; yüzü oluşturan unsurlardan beşi çok önemlidir. Bunlar: kaşlar, gözler, ağız, burun ve kulaklardır ve eski metinlerde beş önemli organ olarak geçerler. Bu organlardan birinin bile dengeli bir biçimde olması on yıl mutlu yaşam demektir. Bu organların incelemesinden sonra sırada alın, elmacık kemikleri, şakaklar, çene ve kırışıklıklar gelmekte, en sonunda ise derinin rengi, ayrıca gözlerin parlaklığı, biçimi, göz küresi ve göz kapakları incelenir. (Özkanlı, Sanatta Bir Kimlik Problemi Olarak Portre, 2011, s. 34)

İnsanların beden ve yüz yapıları ile karakter özellikleri kuran erken bir çalışmanın Batı kaynaklarındaki ilk örneklerinden biriyle Aristo'nun *De Natura Animalium* isimli çalışmasının ilk cildinde karşılaşıyoruz.² Bu kitabında Aristo, insan yüzünün bazı hayvanlara benzemesi durumunda kişinin o hayvanla özleştirilen özelliklere de haiz olacağından bahsetmektedir.

Erzurumlu İbrahim Hakkı (1703-1780) ansiklopedik değeri olan yaklaşık 600 sayfalık *Marifetnâme*'sini 1757 yılında yayınlamıştır. Kitabın ikinci cildinde kişilerin yüz tahlili üzerinden kişilik analizleri yapmıştır. Kitabın birinci bölümünde Allah'ın varlığı ve birliğini anlatır ve daha sonra cisimleri, madenleri, bitkileri ve insan

² <https://www.hekimce.com/fizyonomi-fizyognomi-yuz-okuma-sanati/>

doğasını anlatır. Kitabın ilk bölümü *Fenn-i Evvel* olarak adlandırılmıştır. Kitabın ikinci bölümü *Fenn-i Sami* olarak adlandırılmış olup bu bölümde anatomi esas kısmıdır. İnsan vücudunu hem anatomik hem de estetik açıdan ele alan İbrahim Hakkı, kişinin vücut yapısı ve karakteristik özellikleri ile bağlantıyı ele almıştır. Kitabın üçüncü bölümü *Fenn-i Salis* denilen kısımdan oluşur. Tamamen dini ve ilahi özellikler taşıyan bu kısımda din felsefesi ele alınmıştır. Kitabın son bölümü ise toplam kırk sayfadan oluşur ve bu son bölümde ana, babaya saygı ve sevgiden söz edilir. Aynı şekilde anne-babanın da çocuklarına karşı görev ve sorumlulukları ele alınan bu bölümde töre-bilim konuları aydınlatılır. Baş ve boyun şekil ve biçimleriyle, bunlara bağlı huy ve tabiatları bildirir.

"Ey aziz, hikmet ehli demişlerdir ki: Boyu uzun olanların kalbi saf ve temiz olur. / Kısa boylu olanların hileleri, aldatmaları çoktur. / Orta boylu olanlar akıllı ve hoş huylu olurlar. / Başının tepesi yassı olan keder çekmez. / Başının derisi ince olan, hayır yapar, zarar vermez. / Kel adama yaklaşma, kötü huylu olur, ondan sakın. / Alnı dar olanın, içi de dar, sıkıntılı olur. / Alnı yumru olan, çirkin ve kalın kafalı olur. / Kaşlarının arası buruşuk olan, üzüntü yükünü taşır. / Kulağı çok büyük olan, bilgisiz ve tembel olur. / Küçük kulaklı eğri, orta (normal) kulaklı doğru olur. / Kaşının ucu ince olanın, işi gücü fitnedir. / Kaşının kılları çok olanın, üzüntüleri de çok olur." (Hakkı)

Okurken yer yer yüzümüzü gülümseten bu yorumlar, şüphesiz ki günümüz standartlarında 'ayrımcılık' kabul edilecek tehlikeli önermelerde bulunuyor. Ancak aynı yıllarda Avrupa'da da benzeri çalışmalar yürütülüyor olduğunu görmek İsmail Hakkı'nın çağdaş bir görüşün öncü isimlerinden biri olduğuna da işaret ediyor. Modern fizyonominin babası sayılan Johann Caspar Lavater³e göre, yüzün her bir ögesi; göz, alın, burun, kulak, ağız, çene vs. ayrı ayrı ve birbiriyle olan ilişkileri içinde psikolojik anlam taşır, kişilik özelliklerini gösterir. Lavater'in çalışması da İsmail Hakkı'nınki gibi bilimselliği üzerine tartışmalarla beraber konuya olan ilgiyi de gündeme getirmiştir.

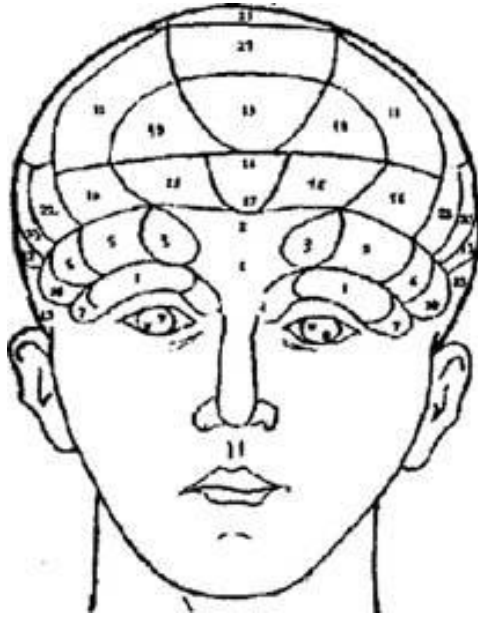
Franz Josef Gall⁴ ise 1805 yılında yayınladığı kafatası haritasında belirli bölgelere cesurluk, dürüstlük, ebeveynlere sevgi, nesil devam ettirme gücü gibi özellikleri

³ 1741 Zürih Doğumlu İsviçreli İlahiyatçı, Fizyonomist ve Yazar.

⁴ (1758 Almanya - 1828 Paris)

yakıştırmıştı. Gall'in kuramına kendi vermek istediği isim Kefaloskopya, kranioskopya idiye de Kilise bu isimlerin kullanılmasına sıcak bakmamış ve öğrencisi tarafından Phrenos (Karakter) ve Logos (Kuram) sözcüklerinin birleşmesiyle verilen yeni adıyla Frenoloji olarak tanınmıştır.

Bu çalışmalar daha sonra da kişinin suç ile ilişkilerinin incelendiği kriminolojiyi ve 'doğuştan suçlu' kuramı gibi kafatasçı çalışmalara da altyapı oluşturmuştur.



Görsel 1: Franz Joseph Gall, *Frenolojik karakter tahlili haritası*, 1805

Görsel 2: Leonardo da Vinci, *İfade araştırmaları*

1.3. KİŞİLİK VE İFADE

Her meselenin özü bir karikatürden ibarettir. Bu karikatür aslında meselenin soyutlanmış halidir. Bir şemadır. Özünü kaybetmeden artıran deformasyon ve sürekli eksiltmenin sonucu olan bir soyutlamadır. Karikatürün içinde bir mizah ögesi, bir hiciv ögesi gizlidir. Leonardo'nun karikatürlerindeki figürler, belki de denildiği gibi, sadece birer kişi etüdüydüler ve bir mizah üretimi hedeflenmiyorlardı. Belki de bu doğrudur. Ancak mizah yine de oradadır. Hiciv de zaten bir eleştiri değil midir? Hicve yönelen mübalağa ise bir yandan meselenin özüne doğru yol alırken, bir

yandan işleri tersyüz ederek, içimizdekileri, bastırılmışlıklarımızı, dışarı çıkarmaya başlar.

İnsanı anatomik, fizyonomik ve ruhani açıdan merceği altına alan Leonardo, yüz ile ilgili şöyle der:

"Eğer doğa, yüzün değişik parçaların oranlarını değişmez bir kurala bağlasaydı, insanların yüzleri o denli biri birine benzerdi ki; aralarından birini ayırt etmek olanaksızlaşır. Ama böyle davranmamış ve yüzün beş bölümünü alabildiğine çeşitlendirmiş ve bunların ölçülerine neredeyse evrensel bir kural getirirken, tek tek durumlarda bu kurala yeterince katı biçimde uymamış, böylece de birini ötekenden ayırt etme olanağı vermiş bize" (Özkanlı, 2011, s. 21)

Nicole Avril ise *Yüzün Romanı* isimli kitabında Leonardo Da Vinci ve Albrecht Dürer'in yüz araştırmalarını şöyle değerlendiriyor:

"Leonardo Da Vinci ve Albrecht Dürer insan yüzü ve bedeninin yüzeyindeki özellikleri ince ayrıntısına kadar saptamışlardır. Güzelliği, kesin verilerin matematiksel sonucu yapacak olan ölçütleri, biçimsel bir idealin sırrını aramışlardır. Baş, beden içinde kâh yedi buçuk, kâh sekiz buçuk kez yer almaktaydı. Her iki ressam da yüzün ve bedeninin farklı bölümlerini, bunların orantılarını ve karşılıklı bağıntılarını yığınla grafik kâğıdına döktüler. Tıpkı önceki yüzyılda sanatçıların perspektif kurallarını belirlediği gibi burada da insanın mimari yapısını değerlendirmek söz konusuydu. Bu çalışmalar sonucu, söz gelimi çenenin altı ile burun delikleri arasında kalan alanın yüzün toplam yüksekliğinin üçte biri kadar olması gerektiği ya da kaslar ile burun delikleri arasındaki uzaklığın kaslar ile saçların başladığı yer arasındaki uzaklığa eşit olması gerektiği açıkça belirtilmiştir." (Avril, 2005, s. 106)

18. yüzyıl portrecilerinden Hyacinthe Rigaud, akademi bildirgesinde idealleştirmeyi ressamın görevlerinden biri olarak addederken, psikolojik portre ile ilgili öncü vurguyu da şöyle yapar:

"Bir kadın güzel ve çekici olmayabilir, ama öyle ruhsal durumlar vardır ki; yüz buna bağlı olarak zarif ve anlamlı bir ifade kazanır. İşte, kadını güzelleştiren bu mutlu anları yakalamak ressamın görevidir. (Germaner, 18. Yüzyıl Avrupa Resmi, 1996, s. 42)

Yirminci yüzyıldan önceki sipariş portrelerde yüz ifadeleri yok gibidir.. Portre ve otoportrelerde karakteristik özellikler öncelikle yansıtılırken, öfke, korku ya da şaşkınlık gibi duygular kalıcı olmadıkları için tuvale çok fazla yansıtılmamıştır.

Yirminci yüzyılda modelin manevi hayatının dışı yansıması olarak, yüz ifadelerinin gücü, asıl amacı manevi hayatın özünü açığa çıkarmak olan Ekspresyonist sanatçılar tarafından kullanılmıştır.

Yüz halleri ile ilgili teoriler ayrıca portrelerin beden ve ruh dualityasını de kapsar. Acı çeken bir yüz, acı çeken bir beden, acı çeken bir ruhun göstergesidir.

1.4. BEDEN VE KIYAFET İLİŞKİSİ

İnsan bedeni her zaman utanılacak bir şey değildi. Antik Yunan yaşantısında sadece yüz güzelliği ile değil beden ile güzel olmak için harcanan zaman belki de bugünküne yakındı. Sağlam bir vücut aynı zamanda sağlam bir kişiliğin de göstergesi sayılırdı. Şüphesiz, insan denilen varlığın birçok meseleleri içinde çıplaklık, örtülülük, kadınlık, erkeklik veya kutsal kişilik gibi türlü meseleleri vardır.

Ancak Asya kültürlerinde çıplaklık hoş karşılanmaz. Kültürümüzde giysi sadece taassuptan değil, aynı zamanda sosyal statü simgesi olduğundan ötürü çok önemlidir.

Nasreddin Hoca'nın çorbasını kaftanına yedirdiği *Ye kürküm ye* hikayesi de, kişisel itibarın kıyafete iadesini hicveden güzel bir örnektir.

Kıyafet, doğuda, bir zenginlik göstergesidir. 'Baldırı çıplak' değimi bir yokluğa işaret eder. Kıyafetlerimiz ise genelde boldur. Vücudu sarmaz. Bu durum bütün bir Osmanlı figürasyonunda vücut anatomisinin tamamen devre dışında kalmasına sebep olmuştur. Asya sanatında da çıplak insan figürü görülmez. Kadın da, erkek de bir kıyafet arkasına saklanmıştır. Belki de bu yüzden tüm bir sanat tarihimiz boyunca beden anatomisi sanatçılarımızın ilgisinin dışında kalmıştır. Elbisenin altıyla ilk ilgilenen sanatçılarımızdan biri de Abdullah Buhârî'dir. Ancak Buhârî'nin 18. yy.da yaptığı kimi çıplakların orijinalleri ile 17. yüzyıl kıyafet albümlerinde de karşılaşılmıştır. Levnî'nin de vücudu saran kıyafetler ile betimlemeleri vardır. Halk sanatlarımızda çıplaklık, saray sanatlarımızda olduğundan en az yüz yıl önce resme konu olmuştur. Yalnız bu ilk çıplaklarda da bireysellik pek vurgulanmaz. Kolağası nasıl üniformasıyla giydirilmişe, çıplak da teniyle giydirilmiştir. Kıyafet albümlerindeki yerleri de simitçininkinden farklı değildir.

Toplumun en küçük bireyi olan kişi, içinde yaşadığı topluma has özellikler taşır. Etkiler ve etkilenir. Kişinin toplum iğerisindeki bireysel kimliği 'o'nun kim olduğuna dair bilgileri taşıyan resmi veya mahalli biçimlerde tanımlanan, vatandaşlık numarası ya da sosyal pozisyonu gibi etiketlerle tarif edilir. Sahip olduğumuzu zannettiğimiz tüm değerlerimizin üzerimize takılmış birer etiket olduğu fikri oldukça rahatsız edicidir.

Toplumsal hafıza kayıpları da tarihte sıkça karşımıza çıkan bir olgudur. Yazılı tarihimizin neredeyse her üst başlığının bir yandan da bu tarz bir kayba, bir yazılmayana, ya da bir silinene sebep olduğu düşünmek yanlış olmaz.

Bireyin kalabalık, toplu eylemler içerisinde gruptan ve topluluklardan etkilenişiyle davranışlarını inceleyen ilk sosyal psikolojik araştırmalar Gustav Le Bon'un Fransız Devrimi sırasındaki kalabalığın davranışlarından yola çıkarak yaptığı

çalışmalar 'grup' konusuna ilişkin öncü çalışmalardandır. Bilgin, Gustav Le Bon'un bu çalışmalarına ilişkin şöyle bir değerlendirme yapmaktadır:

“Le Bon'a göre, bireylerin davranışları, grup içindeyken, diğerlerinin ve dolayısıyla da içselleştirilmiş olan toplumsal kuralların yokluğunda kendini gösteren oldukça ilkel bir düzeye geriler.”

Bu bakış açısı, kalabalığa ilişkin çağdaş sosyal psikolojik yaklaşımlara temel oluşturmaktadır. Le Bon'un etkisiyle, Freud, kalabalıkta idin uyanışından söz etmiş ve ardından psiko-dinamik çözümlmelerini, sosyal gruba, kalabalığa, önyargıya ve ayrımcılığa uyarlamıştır. Allport için ise: "*Birey ayrıntılı bir şekilde ele alınmazsa, yürütülen çalışmalar bireye odaklanmazsa grup psikolojisinden söz edilemez.*"

Türk toplumu açısından bakacak olursak, bireysellik bizler için oldukça yeni bir olgudur. Ayrı odalarımız ve ayrı dijitürklerimiz olmazdan çok evvelden gelen grup içerisinde yaşama kültürümüz çadır, hatta mağara kültürümüze kadar geriye götürülebilir. Kişilerin kendilerini toplumca belirlenmiş rollerin dışında gerçekleştirebilmeleri, ya da bunu gerçekleştirebileceklerine olan yaygın inanç modern zamanlara ait bir ideadır.

Osmanlı saraylarında yaşandığı düşünülen özgürlük ortamında bile bir şehzadenin kendi kişisel yaşam alanına kavuşması ancak veliaht şehzade olarak eyalet yönetimine atandığında, ya da sakıncalı şehzade olarak kafes yaşantısında izole edildiğinde mümkün olmuştur. Halk gibi, saray mensupları da, sürekli gözetim altındadır. Bu zincirleme bir toplumsal baskı alanı yaratır. Böyle bir ortam, kişilerin kendilerini farklı kılan özelliklerini bilinçli olarak geri çekmesine, sonuçta ise kendisine yabancılaşmasıyla sonuçlanan bir sürece dönüşür.

İktidar portreleri de benzer bir psikolojiyi tetiklemeyi hedefler. Otorite tarafından gözetlendiği düşünüen kişi, davranışlarını gözetleyenin iradesine göre şekillendirecektir. Portreler gibi imgeler de gözetler hale gelir. Gözetleyen imge ise

kişinin otokontrol mekanizmalarını devreye sokar. Bir müddet sonra gözetlenen kişi, gözetleyenin kurallarına tabi olur.

2. PORTREYE BAKIŞIMIZIN TARİHİ

Resim yazıdan önce vardı. Yazının icadı MÖ 3200 olarak tarihlenirken mağara resimleriyle ise MÖ 24 binli yıllarda karşılaşıyoruz. Oymacılık ve modelleme ise belki resimden de önceki bir hobimiz. İlk buluntular MÖ 42 binleri işaret ediyor. İfade ve performans ise ihtimal ki 'söz'den önce varlardı. Öyle ki; bazı ilkel toplumlarda karanlık çöktükten sonra iletişim kurmanın imkansız olduğu söylenir.

İki malzemeyi sürterek birinin diğerini erittiğini fark eden ilk insandan bu yana insan, tabiatla olan tüm kavgası bir yana, dostu mu düşmanı mı olduğunu bir türlü anlayamadığı kardeşini, kendisini, kısaca insan'ı merceği altına almış gözüküyor.



Görsel 3: *Arslan Adam Heykeli*, MÖ 42.000, Mamut Dişi

Görsel 4: *Hohle Fels Venüsü*, MÖ 40-35.000, Mamut Dişi

Zamanın fırtınasına kapılan madde de zamanla toza dönüşür. Yine de şu veya bu şekilde muhafaza olunmuş ve hayatta kalabilmiş kimi eserlerin varlığına teşekkür

borçluyuz. Çünkü "Biz kimiz?" sorusunun öncülü olan "Biz kimdik ki?" sorusu, bu sayede cevaplanabilir hale geliyor. En azından sorgulanabilir hale geliyor.

Hem sanat tarihinin, hem de insanlık tarihinin en eski tanığı ile bugünün Almanya'sında karşılaşıyoruz. Hohlenstein Stadel Mağarasında bulunan *Aslan Adam* heykeli yaklaşık 30 cm yüksekliğinde. Paleolitik çağ tüylü mamutlarından birinin dişine oyulmuş. Kendi dönemi (Yontma Taş Çağı) içinde bile mitolojik sayılabilecek bir kurgunun, bir hayal gücünün ürünü.

2008 yılında Schelklingen, Güney Almanya'da bulunan *Hohle Fels Venüsü* de *Arslan Adam* kadar eski bir buluntu. 59.7 mm yüksekliğindeki heykel MÖ 35 bin - 40 bin yılları arasında tarihleniyor ve bir müddet benzer ikonografinin pek çok örneğiyle karşılaştığımız ana tanrıça kültürünün de en eski örneğini teşkil ediyor. Yine MÖ. 25 bin ila 28 bin arasında tarihlendirilen Avustralya da bulunan 11,5 cm yüksekliğindeki *Willendorf Venüsü*, Çekoslovakya'da bulunan *Vestoniçe Venüsü*, Rusya'da *Kostienki ve Gararino Venüsleri*, Sibiryada *Mal'ta Venüsü*, Fransa'da *Laussel Venüsü*, bu kültürün ne kadar yaygın olduğunu gösteriyor. Zaman içinde 'Ana Tanrıça', 'Baba Tanrı' figürüne dönüşmüş; analık da tabiat ve bereket bakanlığı ile sınırlandırılmıştır.

Yüz hatları belirsiz, başları ise bazen ya çok küçük, ya çok büyük, veya hiç başsız tasvir edilen ana tanrıça kültüne ait bu yontma figürler Venüs heykelleri olarak adlandırılırlar. Yüzleri belirsiz olduğu halde tüm kadınlık ve doğurganlık göstergeleri abartıyla işlenmiştir.

Bu figürlerde yüz hatlarının soyutluğunu işçilik noksanlığı ile açıklamak doğru olmayabilir. Bu belirsizlik ile figürün bir kişiyi değil, ancak soyut bir kavramı ete kemiğe büründürdüğü söylenebilir. Böylelikle, suret bilinçli bir şekilde temsil dışına alınarak kutsallık vurgulanmış olabilir. Mamafih benzer yıllarda tek yapılmış portrelerde ana tanrıça kültüne ait sembolizm görülmez.



Görsel 5: Willendorf Venüsü, MÖ 28.000-25.000, Kireçtaşı

Görsel 6: Kadın büstü, MÖ 24.000, Mamut dişi

Yüz özelliklerini belirtmesi açısından adına portre diyebileceğimiz en eski buluntuya ise British Museum tarafından Çek Cumhuriyeti'nde gerçekleştirilen bir kazı sonucunda rastlıyoruz. MÖ 24 bin olarak tarihlenen bu portre, yine çağının popüler yontu malzemesi mamut dişi üzerine oyulmuş. İlk insanların insana bakışlarında günümüzdekiyle boy ölçüşebilecek bir modern vizyon görülüyor. Yüzü belirsiz Venüs heykelciklerinden tüm hatlarıyla betimlenen yüze geçilmesi bir anlamda adı konmamış bir kavramsal sanat anlayışından kişinin merkeze dahil olduğu bir tasvir sürecine geçişin işaretçisi olarak düşünülebilir.

Neolitik döneme geldiğimiz zaman taştan aletler daha çeşitlidir. Köpek ilk evcil hayvan olarak görülür. Seramik (pişmiş toprak) sanatlarının başlamasının yanı sıra tahıllar evcilleştirilmiş, gıda birikimine de başlanmıştır.

Sapiens isimli kitabında insanlık tarihini araştıran Yuval Harari'ye göre, ilkel topluluklarda bir klan en fazla iki yüz kişiye kadar çıkabilir ki; bunun da sebebi, liderin her bireyi şahsen tanıması, liderin her bireyi şahsen liderliğine ikna etmesi gerekliliğidir. Liderlerin büyük kalabalıklara kendilerini şahsen hiç göstermeden

iktidar iddia etmeleri ve bir anda kendilerini yönetilen olarak bulan kitlenin de bu itaat sürecine girmiş olmaları apayrı bir tarihsel süreci başlatıyor. Harari bu süreçte şöyle bahsediyor;

"Yaklaşık MÖ 8500'lerde dünyadaki en büyük yerleşimler Jericho gibi köylerdi ve sadece birkaç yüz kişiye ev sahipliği yapıyordu. MÖ 7000'de, o sıralar muhtemelen dünyadaki en büyük yerleşim olan Anadolu'daki Çatal Höyük'te, beş ila on bin arasında insan yaşıyordu. MÖ 5000 ile 4000 arası dönemde, her biri etraftaki köyler üzerinde hakimiyet kurmuş Hilal bölgesinde 10 bin kişilik şehirler birer birer ortaya çıkmaya başladı. MÖ 3100'de tüm aşağı Nil vadisi Birinci Mısır Krallığı altında toplandı. Firavunlar binlerce kilometrekarelik toprakları ve üzerindeki insanları yönettiler. MÖ 2250'de Büyük Sargon, ilk büyük imparatorluk olan Akkad İmparatorluğu'nu kurdu. 5400 askerlik ordusu olan imparatorluğun bir milyondan fazla nüfusu vardı. MÖ 1000'le 500 arasında, Ortadoğu'da ilk mega imparatorluklar ortaya çıktı: Geç Asur, Babil ve Pers imparatorlukları. Bu imparatorluklar onbinlerce askerden oluşan ordulara ve milyonlarca kişilik nüfuslara hükmettiler." (Harari, 2015, s. 115)

Tarihsel olarak Türklük ile doğrudan bir bağı kurulamasa da bugün Urfa'da bulunduğu gururla sahiplendiğimiz bir kireçtaşı yontu buluntusu da Balıklıgöl yakınında 1995'te gerçekleştirilen hafriyat çalışması sırasında bulunan "*Balıklıgöl Adamı*" veya "*Urfa Adamı*"dır. MÖ 10 binlere tarihlenen eseri yerinde inceleyen Harran Üniversitesi Sanat Tarihi bölüm başkanı Cihat Kürkçüoğlu, boyu yaklaşık 1.80 metreyi bulan heykelin, insan boyutundaki dünyanın en eski heykeli olarak kabul edildiğini kaydediyor. *Balıklıgöl Adamı*'nın yanı sıra MÖ 20.000'e kadar tarihlenen pek çok buluntuyla karşılaşılan kazılara katılan ve incelemelerde bulunan Kürkçüoğlu, plastik sanatların, yani maddeye biçim verilerek yapılan sanatların en eski örneklerinin, Şanlıurfa'da gerçekleştiğini belirterek, dünya plastik sanat tarihinin Şanlıurfa'da başladığını vurguluyor. (En eski heykel atölyesi: "Göbeklitepe", 2014)



Görsel 7: *Balıklıgöl Adamı*, MÖ 10.000, Göbeklitepe

Görsel 8: *Taşbaba Balbalı*, MS 600, Tuva

Tuva, Aktoprak-Yazılıkaya köyünde, kaya resmi alanını tam karşıdan gören mezarlık alanındaki 'balbal' ya da 'taş baba' bugün adak adanan, dua edilen bir ziyaretgâhın odak noktası. Anadolu'dan Moğalistan'a uzanan coğrafyada, eski Türk toplulukları tarafından kült merkezlerinin çevresine ve kurganların üzerine balballar ya da taş babalar dikilirdi. Balballar, ölen kişinin hayattayken öldürdüğü düşmanlarını simgelerdi. Balballara (bengitaş) göre, çok daha özenli ve gerçekçi bir biçimde işlenen taş babaların ise ölen kişiye ait olduğu kabul ediliyor. Portrelerin ortak özellikleri ise figürlerin taşların doğuya bakan yüzlerine kazınmış olmalarıdır. Taşların arka tarafları işlenmemiştir.

Pek çok ortak özellik barındırmakla beraber, sonrasında ki ilk örneklerini dokuz bin yıl sonra balballarda gördüğümüz form'a göre, Urfa Adamı çok daha rafine bir oymacılığın eseridir. Kollarının arasında boşluk yaratılmıştır. İki eliyle birden tuttuğu sanki bir dürbünü henüz indirmiş, ileriye açık gözlerle bakan bir komutan gibidir. Urfa Adamı'nın elinde tuttuğu da acaba aslen bir and kadehi midir? İslâmiyet'ten

sonra şahadet şerbetine dönüşen Şamanist inanış da acaba kökenlerini çok daha kadim bir inanıştan mı alıyordu?

Yaklaşık on milenyum daha yaşlı olan Urfa Adamı, baş formu olarak Taşbaba balbalı figüründen oldukça farklıdır. Taşbaba'nın yüzü Orta Asya'da sıkça görülen bir yüz ikonografisinin soyutlamasıdır. Kaytan bıyığı ve top sakalıyla orta yaşlarında bir kişiliği ifade eder.

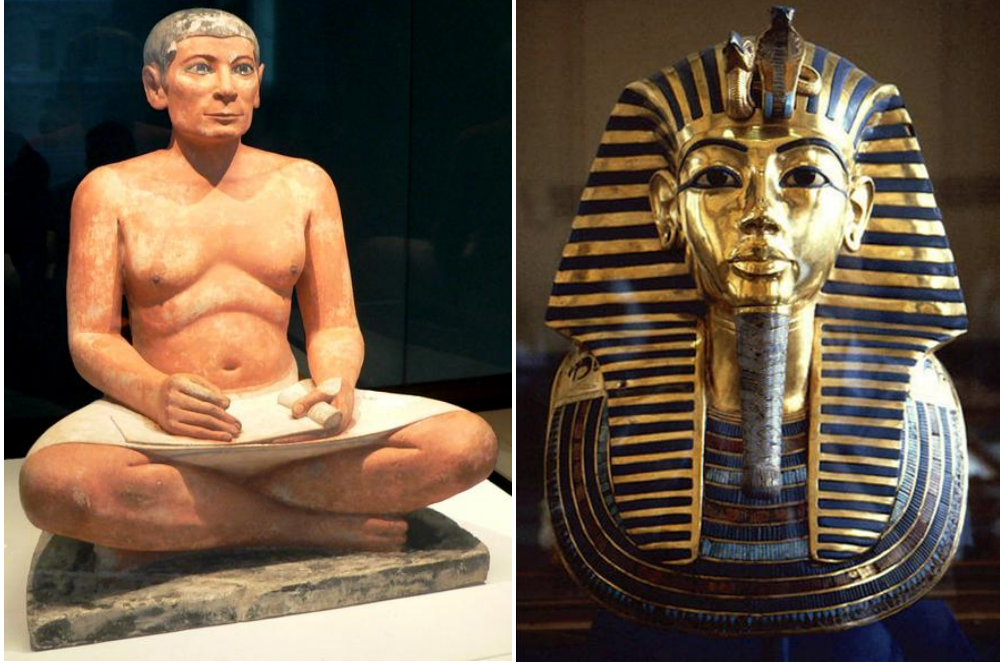
MÖ 3200 tarihinde Sümerlilerin çivi yazısını kullanmaya başlamaları tarihte ilk çağ olarak bilinen dönemin başlamasına sebep olur. İlk Çağ, yüksek kültür ile de ilk karşılaştığımız dönemdir. Yüksek kültür her zaman bir sınıf kültürünün de varlığına işaret eder. Çünkü bu kadar önemli kişilerin örneğin piramitlerle ölçülen büyük tasvirleri ancak yoğun kolektif bir çalışma ile gerçekleşir. Sümerlilerin çivi yazısı aslen bir resim yazısıdır. Çivi yazısı tarzı bir yazının tarihte ilk ortaya çıkışı, metafizik ya da edebi niyetlerden ziyade daha pratik sebeplere dayanıyordu. Yönetilmesi gereken üretim ve tüketim maliyetlerine dair bir kar zarar analizinin yapılması, ancak bunların çetelesinin tutulmaya başlamasıyla devreye girmiştir.

David Furlong, *Piramitler Gerçeği* adlı kitabında yazının bulunuşuyla medeniyet ivmesinin Amon-Ra ile nasıl beraber yükseldiğini şu satırlarla anlatıyor:

"O noktada, tam olarak gelişmiş bir hiyeroglif yazı ortaya çıkmıştır. Bunun ardından Mısır uygarlığı dev bir adımla sıçramıştır. Çok kısa bir süre içinde sanat, mimari, tıp ve sosyal düzen çok yüksek bir seviyeye ulaşmıştır. Dinde ise insanlık Amon-Ra adında bir mutlak tanrı tarafından yönetilen yüce bir hiyerarşi içindeki yerini almış, şimdiki Kahire'nin bir varoşu olan Heliopolis, yeni dinin merkezi haline gelmiştir."

Kireçtaşından yapılarak renklendirilen *Bağdaş Kuran Kâtip*, tarih sahnesinde 4500ncü yaşını kutluyor. Bizi ilgilendiren özelliği yaşı kadar bireyselliği. Bağdaş kurmuş, kucağında papirüsler ile yazmaya hazır halde olan bir kâtipi simgeleyen heykel, Antik Mısır sanatının en ilgi çekici örneklerinden biri olarak bugün Louvre

müzesinde sergileniyor. Bu tarz bir bireysel tasvir bu örnekle tarihte ilk kez karşımıza çıkıyor.



Görsel 9: *Bağdaş Kuran Kâtip*, MÖ 2500, Louvre Müzesi

Görsel 10: *Tutankhamun'un Mumya Maskı*, MÖ 1323, Kahire Müzesi

Mısır sanatında stilize bir anlayış söz konusudur. Kâtip'ten 1000 yıl sonra bile firavunlar da herhangi bir figürün çiziminde uyulan aynı kanonlara uygun olarak çizilirler. Ancak kompozisyondaki önemleri diğer kişilerden kısmen etli dudakları, hükümdarlık alametleri ve bazen de ebatlarıyla ayrılırlardı. Bu oturan katip ise çok daha kişisel bir ifadeye sahip. Belli belirsiz gülüşü ile hem sanki bir yandan gözlemine kağıda geçirmekte bir yandan da makarasına bakmaktadır.

Kahire müzesinde sergilenen MÖ 1323 tarihine ait Tutankamun'un⁵ altın mumya başlığı ise alametleri çıkartıldığında kanonlara göre düzenlenmiş, altından bir hiç kimsedir. Kâtip, bütün çıplaklığına rağmen bireysel özellikler içeren özel bir

⁵ (s. MÖ 1333-1323) Tek tanrılı Aton dininin kurucusu Amenotep'in oğludur. Mısır'da Tutankhamun'un küçük yaşta tahta geçmesinin ardından Antik Mısır'ın bütün eski tanrıları sahneye teker teker geri çağırılmışlardır.

kişiyken, Tutankhamun maskı ise bir Oscar heykelciğinden farksızlaşır. Tasvirin kime ait olduğunu ancak adının yazılı olması sayesinde bilebiliriz.

Doğu ile Batı'nın karşılıklı izler bırakan ilk büyük kültürel çarpışması Makedonyalı Büyük İskender zamanında yaşanır. Persliler'den atalarının intikamını almak için Makedonya'dan yola çıkan Büyük İskender 12 yıl gibi kısa bir hükümdarlık süresinin sonunda Babil'de öldüğünde Perslileri yenmiş, Mısır'ı, Afganistan'ı ele geçirmiş (Baktria) Hindistan sınırına dayanmış, Yunan kültürünün sınırlarını Hindistan'a kadar ulaştırmıştır. Mısır'da İskenderiye (Alexandria) karşısında ise İskenderun'u (Alexandrette) inşa ederek deniz ticaret yollarını zenginleştirmiştir. Görülüyor ki; kültürlerin karşılaşmaları sadece askerlik alanıyla sınırlı değil. Ticaretin başlaması da kültürlerin karışmaya başlamasında önemli bir etkidir. Denilebilir ki, İskender'den sonra doğu ile batı sanatları en azından Doğu'nun nezdinde eklektik bir eksene yerleşmişlerdir. Batının da bu eksene oturması için 19. yy. beklenilecektir.



Görsel 11: *Greko-Buddhist Buddha başı*, MS 3. yy.

Görsel 12: *Greko-Buddhist Buddha heykeli*, MS 1-2. yy.

Buddha'yı yakından gördüğümüz üstteki heykel başı, Hintlilerin tanrılarını imgeye dökmekte ne kadar ilerlediğini göstermektedir. Bunda tabii ki Yunan figür

oranlamalarının payı büyüktür. Tanrılara olan saygıları belki de bu kadar itina ile çalışmalarını sağlamıştır. Buda'nın yüzünde derin bir anlam vardır. Sükunet içinde ve düşünceli bir şekilde betimlenen Buddha'nın portresi iç güzelliğini de yansıtır. Saçlar gayet muntazam; duruşu asil ve imalıdır. İnsanları kırmayacak şekilde hoşgörülü ve bir o kadar mütevazi bir ifadesi vardır. Duygusal tasviri Buddhist inancının özelliklerini betimler. Fiziki özellikleri o milletin kültürünü ifade eder. Takıları, saç biçimleri ve kişinin yüz özellikleri çağının insanına özgü unsurlardır. (Bülbül, 2014, p. 23)

Orta Asya çok değişik kültürlerin yaşadığı bir bölge olduğu için, Orta Asya kültürlerinin hepsi eklektik bir nitelik taşır ve İran-Sasânî, Hint ve Çin etkileri birbirine karışır. Kuşkusuz İran etkisi İran kültür çevresine yakın yerlerde, Çin etkisi uzak doğuda daha ağır basar. Fakat Orta Asya kültürlerini keskin çizgilerle sınırlamak olanaksızdır. Bir bölgenin kültürüne özgü gibi görülen özellikler, aslında ortak bir kültür dilinin çeşitlemeleridir. (İpşiroğlu, 1985, s. 28)

Hellenizm etkileri, Orta Asya kültürünün oluşmasında önemli bir yer alır. Hellenizm yerel sanat üsluplarını silmeksizin bunları Greko-Buddhist kültürünün büyük sanat geleneğine malediyordu. Kökenini Yunan'da bulan yaratıcı güçler, yerel sanat geleneklerini boyunduruğu altına almıyor, onları Buddhist sanata dönüştürüyordu. Hellenizm'in Buddhizm inancıyla karşılaşması daha Hindistan'da kurulan Makedonya krallıkları döneminde olmuştu. Bu karşılaşmadan Greko-Buddhist sanatın doğabilmesi ve Orta Asya'ya yayılabilmesi için Büyük İskender'in ölümünden sonra beş yüz yıl geçmesi gerekmişti. (İpşiroğlu, 1985, s. 28)

Büyük İskender'in ölümünden hemen sonra, MÖ 221'de; Çin'de, Qin Hanedanı, tüm Çin beyliklerini bayrağı altında toplar ve Qin Shi Huang kendini imparator ilan eder. Tarihçi Si Maqian, henüz imparatorun sağlığında yapımına başlanan mezarının 30 yılda tamamlandığını, inşasında 700 bin asker çalıştığını kaydetmiştir. Yaklaşık 350 metre karelik bir zemine oturan mezar alanında 520'si atlı 8000 asker, 130 savaş arabası ve 150 civarında atı üzerinde süvarinin heykeli bulunur. Gerçek bir orduyu bile korkutmaya yetecek bir intizam içerisindedirler. Öyle görülüyor ki; Qin Shi

ölümünden sonra kendisine hizmet edecek halkının tasarımında bonkörlükten kaçınmamış, ayrıca realistik bir çeşitliliğe büyük önem vermiştir. 183 ila 195 cm arasında değişen boylarıyla 8000 askerin her birinin yüzü bir diğerine benzemeyecek şekilde ayrı çalışılmıştır. Bu kişilerin bedenleri öyle olsa da yüzleri şablon değildir. Her biri özel bir kişidir. Anlaşıyor ki; Qin Shi bir heykel ordusu değil, ama bir ordu heykeli sipariş etmiştir.



Görsel 13: *Qin Shi Huang'ın Terakota Askerleri*, (MÖ 246 - 216)

Juval Harari, dönemin yüksek sanat iklimine bir başka açıdan bakıyor.

"Qin Hanedanı'nın Çin'i birleştirmesinden kısa bir süre sonra da Roma, Akdeniz havzasını bir araya getirdi. 40 milyon Çinliden toplanan vergiler, yüz binlerce kişilik bir orduyu ve yüz binden fazla çalışanı olan karmaşık bir bürokrasiyi beslemekte kullanıldı. Roma imparatorluğu ise gücünün doruğunda 100 milyon kişiden vergi toplamaktaydı. Bu gelir, 250 ila 500 bin askerlik düzenli bir orduya, 1500 yıl sonra bile kullanılabilen yollara ve günümüzde halen gösterilerin yapıldığı tiyatro ve amfi tiyatrolara harcanırdı." (Harari, 2015, s. 113)



Görsel 14: *Greko-Romen Dönem Lansdowne Herkülü*, MÖ 125

Görsel 15: *Roma Dönemi Heykel Başı*, MÖ 100

Görsel 14'te görülen *Lansdowne Herkülü*, çok büyük olasılıkla MÖ 300'lerden olan kayıp bir Yunan heykelinin Roma döneminde yapılmış kopyasıdır. Roma İmparatoru Hadrian'ın Roma yakınındaki Tivoli'deki villasında bulunan *Lansdowne Herkülü*'nün, Yunan kültürünü çok seven Romalı İmparator Hadrian tarafından sipariş edilmiş çok sayıdaki Yunan heykeli kopyasından birisi olması kuvvetle muhtemeldir. Henüz bebekliğinde çıplak elleriyle iki tehlikeli yılanı boğarak öldüren, yarı insan, yarı tanrı Herkül, mitolojinin oldukça sevilen bir oyuncusu, bir yarı-Tanrı'sıdır.

Antik Yunan'da idealizasyon ön plandayken roma portrelerinde çoğunlukla bugün için hiper-gerçekçi diyebileceğimiz bir üslup kullanılır. Kusursuz insan vücutları, yerlerini kişilerin tüm kusurlarıyla tasvir edilmelerine bırakmıştır. MÖ 1. yüzyılda Roma'da hem Yunan sanatına heyecan duyuluyor, aynı zamanda Antik Roma sanatı da en üst seviyeye taşınıyordu. Görsel 15'te görülen heykel başı ise Roma heykel sanatında natüralizmin ulaştığı boyutu göstermek açısından önemlidir. Yüzdeki hiçbir kırışıklık atlanmamıştır. Hem anatomik, hem fizyonomik özellikler o kadar yumuşak geçişlerle birleştirilmiştir ki, modelin biraz asık suratlı olması bile canımızı sıkmaz.



Görsel 16: *Genç Kız Fayyum Portresi (Detay)*

Görsel 17: *Genç Kız Fayyum Mumyası, MS 80-100*

MÖ. 146 yılında Yunan hakimiyetine son veren Romalıların dahi Yunan sanatının etkisinde kalmış oldukları; bir yandan öz üsluplarını geliştirirken bir yandan da Yunan sanatına hayran olmaktan kendilerini alıkoyamadıkları görülür ve Geç-Hellenistik ya da Greko-Romen diye adlandırılan üslupta kendini gösterir.

Mısır'ın Fayyum bölgesindeki mezarlık kazılarında buldukları için Fayyum Portreleri olarak adlandırılan portreler bugün değme modern portreciyi kışkırtacak güzellikte eserlerdir. MS 100-300 yılları arasında Mısır'ın Roma hakimiyetinde olduğu dönemlerde mumyaların yüz bölümüne eklenmek üzere kişilerin henüz sağlıklılarında yapıldıkları düşünülür. Ahşap panel ve bez üzerine balmumu ile çalışılmış oldukları görülen Fayyum Portreleri, Mısır'ın ölüm sonrası inançları ve mumyacılık anlayışı ile Greko-Romen (Geç-Hellenistik) portrecilik anlayışı bu 'mumya-eser'lerde harmanlanarak tarihimizi aydınlatırlar. (Kostrzewa, 1999)



Görsel 18: Fayyum Çocuk Portresi, Metropolitan Müzesi

Görsel 19: Fayyum Genç Adam Portresi, Metropolitan Müzesi

Fayyum portreleri, Mısır sanatından ziyade Klasik Yunan sanatı ve Roma etkilerini yansıtır. Mumyaların içine kondukları sandukalara Grek alfabesiyle kişinin adının yanı sıra bazen meslekleri de yazılmaktaydı. Yazıtlara göre, portrelerdeki kişiler çoğunlukla varlıklı üst sınıfa ait askerler, üst sınıf din adamları ve hükümete çalışan memurlardan oluşmaktadır. Portresi yapılan kişilerin Mısırlı, Grek ya da Romalı olduğuna dair kesin bilgiler olmamasına rağmen yazıtlarda Mısır, Grek ve Roma

kökenli isimler yazılmıştır. Yazıtlardaki bilgilerin idealleri mi, yoksa gerçekleri mi yansıttığı net olmamakla birlikte en azından mesleklerinin kesin olduğu düşünülmektedir.

Herkesin mumya portresi yaptırmaya gücü yetmediği, çıkarılan portresiz mumyalardan anlaşılmaktadır. Bulgulara göre bulunan mumyaların sadece yüzde ikisi kadarının portresi bulunmaktadır. Geri kalanlar ise sadece yazı ile betimlenmişlerdir.

Genellikle sert ağaçlardan yapılmış levhalar üzerine resimlenmiş olan Fayyum portreleri, kişinin henüz hayattayken yapıldığı fikrini güçlendirirken kimi mumyalarda ise resimlerin mumya bezinin üzerine çalışılmış olması ölümden sonra da yapılabildiklerini düşündürür. Figürler astarlanan yüzeyler üzerine büst portre olarak yerleştirilmiştir. Resimlerde su bazlı tempera ya da balmumu bazlı ankostik boya tekniği görülmektedir. Modern batı sanatında ise ankostik tekniğinin tekrar kullanılması 2. Dünya savaşı sonrasında Amerikan milliyetçiliğini irdeleyen Jasper Johns'u bekleyecektir.

3. TÜRK'LER VE ÖNTÜRK'LERDE TASVİR SANATI



Görsel 20: İskit (Saka) Balbalları, Ukrayna



Görsel 21. Osmanlı mezar taşları, İstanbul

Her ne kadar adında 'Türk' geçen ilk Türk devleti Göktürkler ve onların ataları da Hun Türkleri ise de, Türklük ve Türklüğün kökeni üzerine yapılan araştırmalarda Türklerin anavatanının Orta Asya değil, Avrasya olduğu ve Avrupa tarihinde adıyla ilk kez Herodot'un eserlerinde karşılaştığımız İskitlerin (MÖ 900- MÖ 300) ortak bir anlayışla Ön-Türkler'den oldukları var sayılır. Doğu Avrupa ve Karadeniz'de yarım milenyumu aşkın bir süre hakimiyet kuran İskitler, kurgan (mezar) ve balbal (mezar taşı) kültürlerine ait bolca iz bırakmışlardır. Bugün Ukrayna'da bulunan İskit, Altay'da bulunan Göktürk, İtalya'daki Etrüsk mezar taşları hem İslâmîyet öncesi tasvir sanatının, hem de heykel sanatının en eski örnekleri sayılabilir.

Türk mitolojisi ile İslâmî mitoloji şu hikaye ile kavuşur. Büyük Nuh Tufanı sürmekteyken "Ey arz suyunu yut, Ey gök! suyunu çek!"⁶ emriyle sular durulur. Nuh ve gemisindeki seçilmiş mahlukat haricinde tüm bir yaratılış da tüm sevaplarıyla, günahlarıyla beraber sular altına gömülmüş oluyor. Efsaneleri gerçeğe uydurma arayışı çok zaman anlamsız ve problemlili bir süreçtir. Böylesi küresel bir tufanı inandırıcı bulmayan antitezler karşısında efsaneciler tahribat haritasını daraltarak Mezopotamya üzerine çekmişlerse de, Nuh sonrası insanların Nuh'un üç oğlundan türediği; Sam'dan Arap, Fars ve Rum Kavimleri'nin, Ham'dan Hindistan, Habeş ve Afrika halklarının.. Yafes'ten ise Asyalılar ve Türklerin türemiş olması ortak kabul gören bir anlayış . Nitekim Osmanlı döneminde Hz. Adem'den son padişaha kadar taşınan soyağaçları olan silsilenamelerde de bu aile ağacını takip edebiliyoruz. Asya Kralı Yafes'in ölürken tahtını sekiz oğlundan en büyüğü olan Türk'e teslim ettiği de rivayet edilir.

Tarih boyunca kavimler türlü merkezi yönetimler altında örgütlenmişlerdir. Şurası mutlak ki, halkları idareye talip tüm yöneticiler (Krallar, şahlar, padişahlar vs.) sahip oldukları güçlerini bir tanrının buyruğu ile elde ettüklerini ilan etmişler, tasvirlerinde de hükümlerlik alametleri ellerinde ve üzerlerinde olarak resmedilmişlerdir. Kral aslında çıplaktır. Ancak bu, kralın duymak istemeyeceği türden bir hikayedir.

⁶ Nuh Suresi

Ön-Türklerde ölümler, şüphesiz ki büyük ölümler, eşyaları ile, hatta atları ve köleleri ile birlikte kurganlara gömülüyor üzerine de balballar dikiliyordu. Bu köleler de ölen merkezi karakterlerin maiyetlerinden kişiler olmalı. Bu tarz bir gömülme düzeneğinin Mısırlılarda olduğu gibi ölüm sonrasında dirilme gibi bir amaç taşıyıp taşımadığını bilmiyoruz. Acaba kral ve kraliçeler ile beraberlerinde gömülü olan köleler ve atlar ölüm sonrasında yapılacak kutsal bir servisten mi sorumluydular? Sanki tüm bir halk bir anda ölmüşçesine bir büyük mezarda yatıyor olmaları düşündürücüdür. Bunlar bir salgın hastalık sonucunda eşanlı yaşanmış ölümler değildir. Büyük ihtimalle mezar kapatılmadan yapılan son bir ayinde belki de gönüllü kurban edilmiş olmaları fikri akla yatkın görülüyor.

Tuva'da⁷ 1970'den 2000'e kadar yapılan kazılarda 200'den fazla kurgan bulunmuş. Bu buluntular bir müddet Hermitage Müzesi'nde tutulduktan sonra Truva Tarih Müzesine nakledilmiş. 120 metre çapındaki Arzhan 1 kazısında merkezde kral ve kraliçe olmak üzere köleler ve 120 at bulunmakla beraber hiç metal eşyaya rastlanmamıştır. Daha derinde çalışılan Arzhan 2 kazıları ise daha iyi korunmuş bir hazineye ulaştırıyor. Belki de mezar hırsızlarını şaşırtmak için bu kez mezar odası merkezde kurgulanmamış. İçlerinde altından yapılmış bir zırhı da barındıran bu hazinenin firavun hazineleriyle boy ölçüşebileceğinin düşünülmesi Türklerle ilgili "Orta Asya'da at koşturana yağmacı kavimler yaşardı." görüşünü de aksatıyor gibi gözüküyor.

Balballar ister kazananı, ister kaybedeni tasvir ediyor olsunlar, birer kişi tasvirleridir. Ancak yaparı kadar yapılanı da anonim tasvirlerdir ki, haklarındaki bilgilerimizi genellikle üzerilerindeki yazılardan anlayabiliyoruz. Anonim tasvirlerin de dönemleri ikonografyasını taşıdıklarını unutmamak gerekir. Kolları vücutlarına yapışık ve dizlerinin üzerinde duruyorlar. Ellerinde çoğunlukla bir kadeh (and kadehi) ve bir kılıç, ya da bir hançer tutuyorlar. Yüz ifadelerinde teslimiyeti kabul ettikleri okunabilir. Fizyolojik olarak da zamani insanının özellikleri taşırlar.

⁷Hakasya bölgesi, Sibirya

İslâmiyet'le beraber her ne kadar bu tarz mezar taşları kullanılmaz olmuşsa da, yasakların girdiği her alanda imgecilik de devreye girmiş, mezar taşlarının üzerlerine serpuşlar vs. giydirilerek ölünün statüsü taşı üzerinden anılır olmuş. Mekke döneminde kabir ziyaretlerini de yasaklayan Hz. Muhammed, Medine'de bu yasağı kaldırmıştır. Ne de olsa.. "Mâni zail olunca memnu avdet eder" sözü İslâmi bir kaidedir.

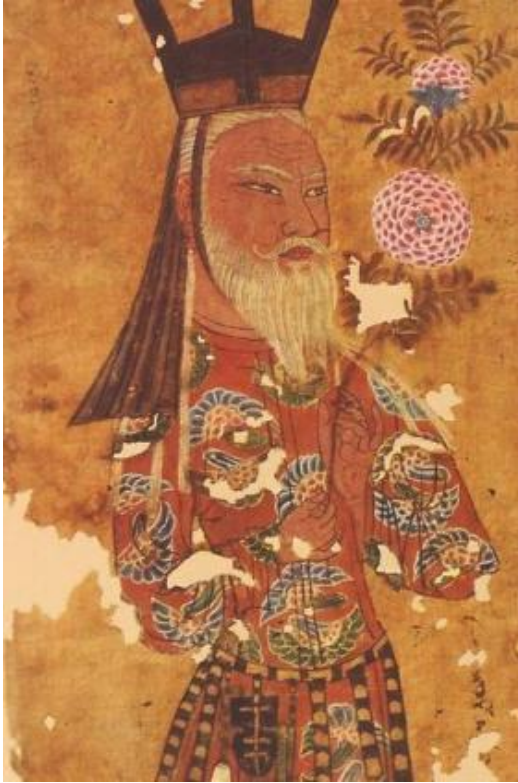
Görsel 21'de bugün Pierre Loti tepesi etrafında bulunan, Osmanlı döneminde kullanılan mezar taşlarından örnekler görüyoruz. Böyle bir mezar taşı yaptırmak da sadece fakir olmalarına rağmen halkın gönlünde taht kurduklarından halkça finanse edilen yatırımlar ve türbeler dışında yine ayrıcalıklı bir kesime ait olmuş olmalı. Resimde arka planda ikinci sırada duran 2004 tarihli mezar taşı tıpkı Fayyum mumyalarında sıkça rastlanan resimsiz mumyalara benzetilebilir. İyi bir mezar iyi bir ölümü, iyi bir ölüm de iyi bir yaşamı hatırlatır. Mezar taşlarında simgelenen kişiler her şeye -hatta ölmüş olmalarına- rağmen ayakta dimdik durmakta, ben de buradayım demektedirler.

Malik Aksel'e göre, mücerret görünüşü ile insanı temsil eden mezar taşları, insan suretlerinden, insan heykellerinden başka bir şey değildir. Burada sade kavukla insan özetlenmiyor, asıl manevi tarafları hülâsa ediliyor ki bunun Garp'ın gerçeği ile karşılaştırmak doğru olamaz. Nitekim minyatürler de, Garp'ın resim sanatı ile mukayese edilememektedir. Bu eserlerde heykel, gerçek ifadesini sade taş halinde değil, bir dua şeklinde bulmuş, bu taşlar, manevi portreler yerine geçmiştir. (Aksel, 2010, s. 151)

3.1. SURET TASVİRİNİN İZİNDE

Türk sanatında ilk resimlere M.Ö. 3. yüzyılda Teoman tarafından kurulan ve ilk Türk Devleti kabul edilen Büyük Hun Devleti'nde rastlanır. Bu kaya resimlerinde at, kurt, keçi, geyik, mitolojik hayvanlar, savaşan insanlar, günlük hayat sahneleri yer alır. İçlerinde atlı arabaların da olduğu çeşitli eşyalarla zengin sunular bulunan mezar ve türbe yapısı kurganlar, Orta Asya Türk Sanatı hakkında fikir verir. Özellikle yüksek

kalitede halı (Pazırık Halısı) ve tekstillerdeki ince işçiliğe sahip motiflerde: süvariler, kutsal sayılan geyik, grifon bordürleri, hayvan mücadeleleri, suda kaplumbağa ve balıklar, lotus çiçekleri şematik bir üsluptadır. Noin Ula'dan keçe bir örtü üzerine ince deri parçalarıyla işlenmiş tasvirde grifon arkadan bir geyiğe saldırır. Sade bir anlatımla birlikte geyiğin can çekişmesi gerçekçidir. Hayvan üslubuna giren sahnelerde hayvanlar tek, mücadele içinde, gruplar halinde veya karşılıklı olarak simetrik biçimde gösterilir. Çin kayıtlarına göre kurt neslini ifade eden bir Hun ailesinden gelen Göktürkler 552-745 yılları arasında hüküm sürer. Göktürklerden kalan en önemli eser Türklerin 38 harfli bilinen ilk alfabesiyle yazılmış ve 8. yüzyılın başlarına tarihlenen Orhun Yazıtları'dır. Dini, Şamanizm, bayrağı altın kurt başı figürü olan Göktürkler'in kayalar üzerine yaptıkları resimlerden giyim şekilleri anlaşılır. Uzun kaftan, pantolon ve çizme giyen, başlarına kürk 'börk' takan Göktürk halkı madencilik, demircilik, tarım ve hayvancılıkta ileri seviyededir.



Görsel 22: Uygur Minyatürü.



Görsel 23: Uygur Minyatürü

Göktürlere bağlı olan ve Moğolistan'ın kuzeyinde yaşayan Uygurlar, Kutlug Bilge Kül Kağan önderliğinde Göktürk egemenliğine son verip, 745 yılında Ötügen

yaylasında, Orhun ve Selenga kıyılarında Uygur Devleti'ni kurarlar. Başkentleri Karabalgasun olan bu Türk devleti Şamanizm, 7. yüzyılda Budizm ve 762'de Böğü Kağan liderliğinde Maniheizm dinlerini benimser. 'Kutlug Bilge Kağan' ünvanı yarı dinidir ve ilahi egemenliği temsil eder. 840'da başkent Kırgızlar'a geçince bugünkü Çin sınırları içinde kalan Turfan dolaylarında Hoço'da yeni bir devlet kurup din olarak yine Budizm'e dönerler. Göktürkler askeri bir kavimken, Uygurlar eğitim, kültür ve sanatta ileridirler. 9. ve 10. yüzyıllarda Mani ve Budizm ile ilgili kitapların Uygur yazısıyla tercümelerini kâğıt üzerine ağaç levhalar yardımıyla basarlar. Uygur yazısı bütün Türk boylarıyla birlikte; Uygur Devleti'ne son veren (MS 1200) ancak kültürlerine hayran kalan Moğollar tarafından da 15. yüzyıl sonuna kadar resmi yazışmalar ve paralar üzerinde kullanılır. Moğollar'da kâtipler, nakkaşlar, devlet adamları Türk'tür. (Yılmaz N. , 2013)

Orhun Yazıtları edebiyat tarihine ilk portre yazıtları olarak geçmiştir. Türklerin kişilikleri, kahramanlıkları anlatılmış, bir milletin karakteristik ve ruhsal yanları gurur duyularak tasvir edilmiştir. (Bülbül, 2014, s. 10)

Nalan Yılmaz, *Uygur Duvar Resmi* başlıklı makalesinde Uygurlarda yaşanan yüksek yaşam standartlarından şöyle bahsediyor;

" 20. yüzyıl başlarında, tarihi İpek Yolu boyunca Turfan'da yapılan arkeolojik kazılarda; Uygurlara ait mağara tapınakları, manastır kalıntıları, duvar resimleri, heykeller, tahta levhalar, kumaşlar üzerinde çeşitli tekniklerle basılmış resimler, işlemler, minyatürlü el yazmaları, alçı ve kâğıt hamurundan yapma çiçekler, belgeler ve kitaplar keşfedilir. Bu değerli kültürel kalıntılar Orta Asya'nın en medeni kavimlerinden Uygurların kitap, edebiyat, hikâye anlatma, tiyatro, mimari, heykel, resim, halıcılık, çömlekçilik, dans, müzik, gibi sanatlarda ne kadar gelişmiş olduklarının göstergesidir. Uygurlar altın, gümüş, bakır eşya yapmakta ve yeşim taşı işlemede ustadırlar. Zengindirler; en fakirleri bile et yer. Sansar, samur derisi, işlemeli ve çiçekli kumaşlar boldur. Ekonomik ve politik yönden güçlüdürler. Ata binmeyi, okçuluğu, gezmeyi ve müziği severler. Kadına saygılıdırlar. Hükümdar eşleri devlet işlerinde önemli yere sahiptir. Turfan vahasına yerleşen ve Mani Dinine inanan büyük bir kısım Uygur halkının inşa ettikleri tapınaklar şehrin uzağındadır.

Kazılarda bulunan bazı metinlerde ressam olan Mani'nin kurduğu Maniheizm ile ilgili bilgilere ulaşılır: ilahiler, günahlar, dinin şartları vb... Maniheizm'de ışık ve karanlık, iyi ve kötü karşıtlıkları birbirine karışıp gök, toprak ve ilk insan çiftini yaratır. En kaliteli beyaz kâğıtlara, en iyi mürekkeplerle ve özenle yazılan dini konulu bu yazmalar minyatürlüdür." (Yılmaz N. , 2013)

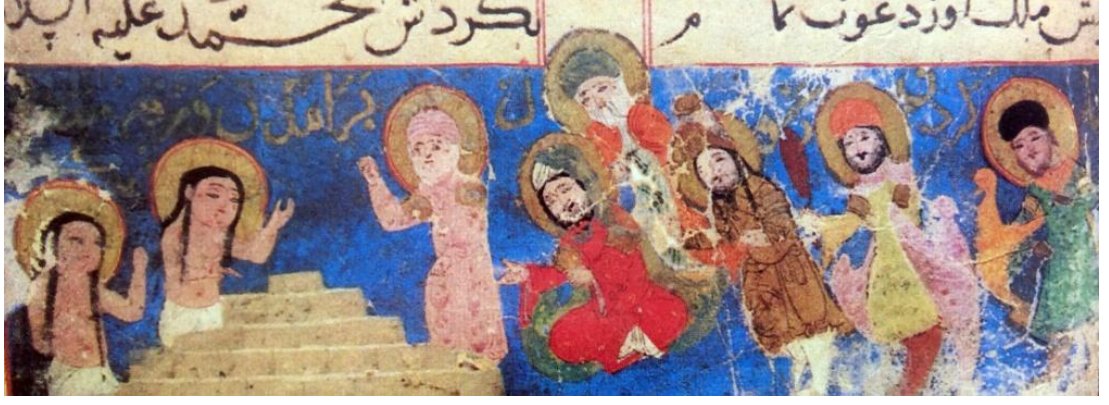
Türklerin çoğunluğu İslâmiyet'i kabul etmeye başlayarak birkaç yüzyıl içerisinde Müslümanlığa geçişi tamamlar. Uygurlar'ın başlattığı tasvir ikonografisi ve minyatür gibi sanatsal pratikleri Selçuklular, Timurlular ve Osmanlılar kendi dönemlerinde geliştirerek sürdürürler.

Türk sanatı tarihi İslâm tarihinden eskidir. Türklerin Müslüman olmaya başlayarak İslâm kültürüyle tanışmaları Emeviler döneminin sonuna rastlar. Hz. Peygamber'i görmemiş ama sahabe ile görüşmüş olan, hoşgörülü bir siyasetçi olarak genel kabul gören Kuteybe bin Müslim'in⁸ hoşgörülü siyaseti ile Türkleri Müslüman olmaya ikna etmiş olduğu söylenir. Türklerin Müslümanlığa geçişi ile ilgili ikinci bir görüş ise, bu sürecin 70 yıllık savaşlar sonunda kanlı bir şekilde bu gerçekleştiğidir. Tarihçi İlber Ortaylı ilk görüşü benimsiyor. Kanımızca doğrusu ikisinin arasında bir yerde olmalıdır. Müslümanlıktan başka dinlerin etkisine giren Türkler de vardır. Örneğin Hazar Türkleri Museviliği resmi din olarak seçerken, İstanbul'a Fatih'ten yüzyıllar önce akın eden Avar Türkleri⁹ ise Hıristiyanlaşarak Bizans'a tabi olurlar. Selçuklular gibi Oğuz Türklerinden olan Peçenek Türkleri de, tıpkı Karamanlar gibi, Hıristiyanlığı benimseyen Türklerdendir.

11. yüzyılda İslâm kültür meşalesini Selçuklular taşıırken 12. yüzyılın kültür merkezi İran'dır. Bu sırada etkisini kaybeden İslâm İmparatorluğu da Moğol etkisine girecektir.

⁸ Emevi Komutanı (ö. 715)

⁹ Macaristan Bölgesi



Görsel 24: Hz. Muhammed tasviri, 'Varka ile Gülşah' yazması, 13. yy. ilk yarısı

Kitap ressamlığında İslâm diniyle ilgili ilk tasvirlerden birine 13. yüzyılın ilk yarısında Anadolu'da, muhtemelen Konya'da üretilen bir yazma eserde rastlanır. İçinde yer alan 71 minyatürün son ikisinde Hz. Muhammed'in yüzü açık tasvirlerine rastlanır. Hz. Muhammed'in kompozisyonda hangi figür tarafından temsil edildiğini de yanında isminin yazmasından anladığımız bu tasvirler *Varka ile Gülşah* isimli iki sevgilinin aşklarını anlatan eserde yer alır. Hikayeye göre aşıklar öldükten sonra Hz. Peygamber onları yeniden diriltmiştir. Zeren Tanındı, eser hakkında şu detayları paylaşıyor;

"Abdü'l-Mü'min b. Muhammedü - Hôyi tarafından Anadolu'da ihtimal Konya'da resimlenmiştir. Yazmaya olayları eksiksiz tarif eden 71 minyatür eşlik eder. Son iki minyatürden birisi Hz. Peygamber'i halifeler ile birlikte Şam şahını dinlerken, diğeri O'nu Varka ile Gülşah'ı ölümlerinden sonra diriltirken gösteren tasviridir. Bu minyatürlerde Peygamber figürü diğeri figürlerden farklı tasvir edilmemiş. O'nun Hz. Muhammed olduğunu üzerindeki yazıdan anlayabiliyoruz." (Tanındı, 1984, s. 9)

Sonraları Osmanlı kitap sanatlarında ise tüm bir silsilenâmecilik tarihinde peygamberler yüzleri peçe arkasında, belirsiz tasvir edilmiştir. İslâm minyatürlerinde yüzleri kapananların sadece Hz. Peygamber ve kadınları olduğunu belirtmek gerekir. Kutsal kişilikler de olsalar, diğeri figürlerin yüzleri açıktır. Onların kutsallıklarını halelerinden anlarız.

15. yüzyılın ilk yarısında göçebe yaşamı içinden göçebeyi anlatan eşsiz bir dışavurumcu ressamla karşılaşıyoruz. Aslında tek bir kişi değil. Ne zaman yaşadığı da tam belli değil. Öyle bir anonim üslup ki, bugün izini sürebiliyor, hayran olmaktan kendimizi alıkoyamıyoruz. Şevket İpşiroğlu'nun *İlk elden Siyahkalemler* olarak adlandırdığı, albümlere alınmış rulo resmi parçaların üzerinde "Üstat Mehmet Siyahkalem'in işi" şeklinde notlar bulunmasından adının bu olduğunu düşündüğümüz sanatçı aslen eserlerinin hiçbirini imzalamamış, ayrıca tarihlememiştir. Anlatılan konuyu açıklayan bir metin de yoktur. Takipçileri de bu anonimlik geleneğini sürdürdüklerinden usta-çırak eserleri zaman içinde birbirine karışmış olması araştırmacılar açısından zorluk yaratmaktadır.

Siyahkalem çalışmalarının ortak özellikleri arasında oturan, konuşan insanlar olduğu gibi, dans eden, şenlik yapan, oyun oynayan cinler, demonlar da bolca konu edilir. Siyahkalem resimlerinde zemin yoktur. Bir zemine basmayan kocaman ayaklar yine de tüm ağırlıklarını yere verirler.

İpşiroğlu çalışmasında Siyahkalem çalışmalarının tek elden çıkmadığını, birinci elden Siyahkalemler, Siyahkalem okulu ve çevresi olarak ayırım yapılması gerektiğinden bahsediyor. Orijinal Siyahkalemlerin ise 14. yüzyılın ilk yarısında yapılmış olabileceği fikrine katılırken resimlerin tarihlenmesinde önemli bir anahtar olan dönemsel 15. yy. İran motifinin Siyahkalem demonlarının elinde bir sürahiye nasıl işlenmiş olabileceğini (Görsel 25) şöyle sorguluyor:

"Bozkır halklarında bir resim sanatının varlığını, dolaylı yoldan da olsa kanıtlayan ilk belgeler, 14. yüzyılın ilk yarısında İran'da yapılan resimlerdir. Bunlar, İlhanlılar döneminde Tebriz'se yapılmışlardır. Daha önce tarih akışını hızlandıran olaylar, büyük göçler ve siyasal değişiklikler olmuştu. 13. yüzyılda Orta Asya hakları, Cengiz Han'ın yönetiminde Batı'ya yönelmiş ve İslâm kültür alanına girmişlerdi. 1220'de Maverâ-ün Nehir'i, az sonra da İran'ı işgal ederek Ortadoğu'ya yayılmaya başlamışlardı. İlk kez İslâm olmayan bir halk Abbasilerin yönetimindeki topraklara girmişti. 1258'de halifeliğin merkezi Bağdat düştü. Böylece İslâm Devleti tarihten silinerek Moğol

İmparatorluğunun bir parçası haline geldi. Bu dönemde Moğol İmparatorluğu henüz gelişmekte olmasına rağmen, Uzakdoğu'dan Sibirya'ya kadar hemen hemen bütün Asya'da yayılıyordu. Büyük İskender'in kurduğu imparatorluk, ölümünden hemen sonra dağılmıştı. Moğol Devleti ise Cengiz Han'ın ölümünden sonra yüz yıl ayakta kalmayı başarmıştı. 14. yy. sonlarında Moğolların gücü kırılıyor, fakat Moğol dönemi kapanmayarak 15. yy. başına kadar sürüyor. Bu tarihte Yakın Doğu, Orta Asya'dan hızını alan yeni bir atılımla, Timur ordularının istilasıyla karşılaşılıyor." (İpşiroğlu, 1985, s. 30)

İpşiroğlu çalışmasında, Doğu sanatının izleriyle karşılaşan Batılı sanat tarihçilerinin kendi bildiklerine uymayan bu değişik sanatı okurken ne yapacaklarını bilemediklerden, örneğin; Ernst Kühnel'in her buluntuyu ayırdetmeksizin nasıl Küçük İslâm Sanatları başlığında kategorize ettiğinden şu şekilde bahsediyor:

"Modern sanat tarihi yeni bir bilim dalıdır. Sanat tarihi araştırmaları uzun süre hemen hemen sadece Avrupa sanatı sınırları içinde kalmıştı. Araştırmaların ağırlığını özellikle J. Burchardt'tan beri doğanın ve insanın bulgularlandığı çağ olarak nitelenen "Yeni Çağ" sanatı oluşturuyordu. Yeni Çağ, Batı sanatının ölçütleri ile değerlendirilemeyen sanatlar gözden kaçıyor, ya da fazla önemsenmeyen kenarda köşede kalan bazı uzmanlık dallarının araştırma konusu oluyordu. Bu yüzden Avrupa kültürünün dışında kalan kültürlerin sanatları bir türlü tam olarak değerlendirilemiyordu. Ernst Kühnel İslâm Sanatı üzerine yazdığı kitaba "İslâm El Sanatları" (İslamiche Kleinkunst) adını vermiş ve kitap ressamlığından dokumacılığa kadar tüm sanat türlerini hiç bir ayırım yapmaksızın "küçük sanat" olarak tanımlamıştı. Gerçi Ortaçağ'da yaratıcının kişiliği doğu'da olsun Batı'da olsun Rönesans'ta olduğu gibi ortaya çıkmadığı bir sanat geleneği tarafından taşındığı için sanatçıyı zanaatkardan ayırmak güçtür. Ama böyle de olsa, bu dönemde "Siyah Kalem" gibi sadece donmuş bir geleneği sürdürmeyen ona yeni bir güç katanlar da vardı. Kühnel bu ayırımı yapmıyor." (İpşiroğlu, 1985)



Görsel 25: *Siyahkalem çevresi demonları*, 15. yy. ilk yarısı, Freer Galerisi

Doğu sanatları ile yeni tanışan Batılı sanat tarihçileri bu eserleri nasıl kategorize edeceklerini bile bilemezken Batılı sanatçılar ise ne tür bir hazine ile karşılaşmış olduklarını çok kısa sürede anlamışlardı. Modernizmin pek çok değerine kendinden sahip bu buluntuların kısa sürede Batılı sanatçılar için bir ilham kaynağına dönüşmesini İpşiroğlu şöyle vurguluyor:

"Göz duyarlılığının gelişmesinde öteden beri büyük sanatçıların etkisi vardır. Her dönemin sanatçısı dünyaya başka bir gözle bakmış ve başka dönemlerin sanatında kendisi için geçerli değerleri aramıştır. Rönesans sanatçısı Eski Yunan dünyasını bulgulamıştır. Manierizm ve Barok dönemlerinde ortaçağ sanatına karşı yeni bir duyarlılık uyanmıştır. Bilinmeyen yabancı dünyalar, romantiklere çekici gelmiştir. Egzotik kültürlerin sanat objelerini toplama merakı bu dönemde uyanır. Kuzey Afrika, Çini ve Hakıları daha 1892 yılında Delacroix'yı etkiliyor. 1906'da Matisse bunlara büyük bir hayranlık duyuyor. Doris Wilde "Çağdaş Resim" (Moderne Malerei, 1956) adlı kitabında Manet'nin ilk kez 1856'da Hokusai'nin suluboyalarını gördüğünü, aynı yılda 16 yaşındaki Monet'nin bunları topladığını ve yine bu sıralarda Degas'nın bunlara büyük ilgi gösterdiğini anlatır. Daha sonra, Van Gogh

kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta "Bütün sanatımı Japon sanatının temeli üzerine kuruyorum." der. Japon baskıları Gauguin'i, zenci yontuları Erken-Kübizm döneminde Picasso ile Braque'ı etkiler. 1920'lerde "yaratıcılık" en yüksek değer olarak çağdaş sanatçılarca benimsendikten sonra, soyut sanatın kurucuları doğa yansıtmacılığına son veriyor ve böylece Giotto'dan beri süre gelen doğacı sanat geleneğini kırıyorlar. Ancak bundan sonra sanat tarihçileri, doğacı sanat dünyasının dışındaki sanat dünyalarına ilgi duymaya başlıyor ve evrensel bir dünya sanatı tarihine yol açılıyor." (İpşiroğlu, 1985, s. 13-14)

Osmanlı kitap sanatlarının ilk örnekleri ile de yine 15. yüzyılın ilk yarısında karşılaşırız. Minyatürsüz ancak tezhipli, aslen Büyük İskender'in kahramanlıklarını anlatan Firdevsî *İskendernâme*'sinin Ahmedî tercümesi (1416), sonraları Safevî üslubuyla kaynaşarak kendi geleneklerini yaratacak Osmanlı minyatürünün ilk habercilerinden olması nedeniyle önemlidir.

Erdebilî Arifi'nin *Ferhatnâme* adlı eserinde (TSMK) resimler arasında kimi sevişme sahneleri tasvir edilmiş ancak yüzleri karalanmıştır. (Aksel, *Türklerde Dinî Resimler*, 2015, s. xiv) Tamamını atmaya kıyamamış ama nazarından da korunmak istemiş olmalı sahibi. Burada günah olan resmin müstehcenliği değil de, yüzün görünmesidir. Benzer tahrifat Nakkaş Osman'ın *Şemailnâme* adlı eserinin kopyalarından birinde de padişahların yüzlerinde de görülür.

3.2. İSLÂMÎ SAKINCALAR VAR MIDIR?

Malik Aksel, Müslümanlıkta resmin günah olduğunu, dinin, resmi yasak ettiği fikrini bizler kadar Avrupalıların da tekrar edip durduğunu, hatta resmin gelişmemesine bu yolla bir mazeret bulduğumuzdan memnun bile gözüktüğümüzden bahsediyor. (Aksel, *Türklerde Dinî Resimler*, 2015, s. 171) Bu görüşte hem fikiriz.

Gerçekten de Kuran-ı Kerim'de doğrudan resim yasağına işaret eden bir ayet ile karşılaşmıyoruz. Sözü edilen yasakların birçoğu hadislere rivayet edilen yasaklardır.

Kurân-ı Kerim'de tasvir yasağına, dolaylı da olsa, işaret edebilen ancak esasen putperestliği hedef alan az sayıdaki ayetin bir kısmı şöyle sıralanabilir:

"Ey iman edenler; şarap, kumar, dikili taşlar (putlar), şans oyunları ancak şeytan işi birer pisliktir. Bunlardan kaçınınız ki kurtuluşa eresiniz." (Maide Suresi 5/90)

"Hiçbir şeyi yaratamayan, kendileri yaratılan şeyleri Allah'a ortak mı koşuyorlar? Halbuki onlar (edindikleri ilahlar) ne onlara yardım edebilirler, ne de kendilerine yardım edebilirler." (Araf Suresi 7/191-192)

"Yoksa bizim dışımızda onları koruyacak ilahları mı var? O ilah edindikleri nesnelere kendilerine bile yardım edemezler. Zaten onlar bizden de yardım görmezler." (Enbiya Suresi 21/43)

"Hani İbrahim babası Âzer'e, "Sen putları ilah mı ediniyorsun? Şüphesiz, ben seni de, kavmini de apaçık bir sapıklık içinde görüyorum" demişti." (En'am Suresi 6/74)

Hizmet Muhammed'in Mekke'yi fethinden sonra Kabe'deki putları kırarken de şu ayetini okuduğu rivayet edilir: "*De ki: "Hak geldi, batıl yok oldu. Şüphesiz batıl, yok olmaya mahkumdur¹⁰."* Ancak yine de buradaki bir İsa resmi sildirtmediği söylenir. Damadı Hz. Ali'ye tüm resimleri silmesi söylerken bir yandan "*Elimin altındaki hariç!*" diyerek bebek İsa resmi koruduğu da rivayetler arasındadır.

Daha sonraları tasvirin kaç boyutlu olursa izinli olduğu tartışmaları başlamıştır. Mücessem yani üç boyutlu tasvirler büyük ortak görüşle mekruh kılınırken iki boyutlu çizimlere genellikle sıcak bakıldığını görüyoruz.

Döneminin Ankara vaizi Halil Aslangül'e göre de resim yasağına dair öne sürülen hadislerden bir kısmı zayıf ve birkaçı da uydurmadır. Bu hadislerin en başta geleni Buhârî'nin (810-870) (Nakkaş Buhârî ile karıştırmamalı) kaydettiği "Nakışlı Perde" hadisidir. Bu hadise göre peygamberimiz, Hz. Ayşe'nin odasında namaz kılarak karşısında nakışlı bir perdede kuş resmi görmüş. "*Namazda karşıma geliyor, bunu buradan kaldır."* demiş. Hz. Ayşe de perdeyi bozarak yastığa yüz yapmış. Peygamberimiz de bir daha bir şey dememiş. (Aslangül, 1962) Hz. Ayşe'den rivayet olduğuna göre peygamberimiz bu yastıklara yaslanırmış.

¹⁰ İsra Surasi 81. Ayet

Hanefî ulemasından İmam Tahavî şöyle diyor.

"Teâlâ önce bütün suretleri, nakış da olsalar yasaklamıştır. Çünkü o günün insanı sûretlere tapmayı yeni bırakmıştı. Bunun için toptan hepsini yasakladı. Sonra bu yasaklaması kesinleşip kararlaşınca, üzerinde resimli nakışlar bulunan kumaştan, zarûret halinde sergi edinilmesini mübah kıldı. Çünkü değersizleştirilen şeye cahilin bile saygı duyamayacağına güvendi. Bu durumda yasak, değerli tutulan şeylerde geçerli oldu." (Kaya İ. , 2018)

Malikî fakihlerinden İbnü'l-Arabî ise meseleyi boyut üzerinden değerlendirenlerden. O'na göre tasvir; boyutlu ise kesinlikle haramdır, boyutsuzları ise türlü hükümlere bağladıktan sonra suret'in sadece kafası vücudundan ayrılmış, organları parçalanmış ve değersizleştirilmişse caiz kabul etmiştir. (Kaya İ. , 2018)

Buna mukabil Anadolu'da duvar resimleri üzerine araştırmalar yapan sanat tarihçimiz Günsel Renda, köşk, konak ve evlerin yanı sıra enteresan bir şekilde camilerde de duvar resimleri bulunduğunu belgelemiştir. (And, 2014, s. 135) Malik Aksel de *Türklerde Halk Sanatları* isimli kitabında figürsüz de olsa benzeri bir örnek olarak Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii iç duvarlarına resmedilmiş bir Orduyu Hümâyun kompozisyonuna yer veriyor. Ancak bu kompozisyonların yine de figür barındırmadığını da yineliyor.

Topkapı Sarayı eski müdürü Tahsin Öz'ün 1953 tarihinde yayınladığı "*Hırka-i Saadet Dâiresi ve Emanet-i Mukaddese*" adlı kitabında mukaddes emanetler arasında güzel sanatlarla ilgili bilgiler vermekte, Hz. Davud, Hz. Osman ve Hz. Cafer Tayyar kılıçlarında insan ve hayvan resimleri bulunduğunu bildirmektedir. Topkapı Sarayı Müzesinde 122 ve 123 numaralarla kayıtlı gayet san'atlı gümüş muhafaza içinde Hz. Yahya'nın eli bulunmaktadır. Vakıflar dergisinin 3. sayısında dönemin Diyanet işleri Müşavere Kurulu üyelerinden Osman Keskiöglü'nün yayınladığı bir yazıda resimli Kuran'dan bahsedilmesi de dikkat çekici bulunmuştur.

Özetle bugün dahi İslâm alimleri resim ve fotoğraf yasağının sınırları konusunda ortak bir görüşe sahip değil. Ancak bu yasağın İslâmiyet'in ilk yıllarından itibaren en azından yönetici kesimlerce pek ciddiye alınmamış olduğunu görüyoruz. Banu

Mahir, Emeviler ve Abbasiler dönemlerinde fethedilen yeni topraklardaki kadim kültürlerin etkileriyle Geç-Hellenistik ve Sasanî kültürlerinden etkilenildiğinden, idarecilerin saraylarını süsleyen heykellerden ve dönemin sanata bakışından şöyle bahsediyor:

"Yine de Emeviler (661-750) döneminde heykel ve kabartma süsleri yapılmaya başlanmıştır. Fethedilen yeni topraklardaki kadim kültürlerin yüzyıllar boyunca kökleşmiş resim gelenekleriyle temasa geçilmiş, bunun sonucunda da Kubbetü's Sahrâ (691), Şam Emevîye Camii (705-721), Kusayr-ı Amrâ (711-715) ve Kasru'l Hayri'l Garbi (728) gibi dini ve sivil yapıların duvarlarında Geç Hellenistik ve Sasanî sanat geleneklerinin etkisini yansıtan natüralist tarzda resimler ve heykeller yapılmıştır.

Bu gelenek Abbasiler (750-1258) döneminde de sürmüştür. Gayri Müslim kavimlerle kıyaslanamayacak kadar az sayıda iseler de, idarecilerin saray ve köşklerini süslemek için kullanılmışlardır. Abbasi hükümdarı Mansûr'un, hicri 329'da yıkılan Kubbetü's-Sahrâ isimli sarayı bunlardan bir tanesidir. Mütevekkil'in Kasru'l Burc'u, İbn Tulun'un kasrı, Zahir Baybars Köprüsü heykel ve oyma resimlerin kullanıldığı eserler içinde sayılabilir." (Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, 2012, s. 16)

Ancak 9. yy.dan itibaren, taassup etkisini arttırmış, İslâmiyet'in ilk yıllarındaki boyutlu heykel anlayışı, duvar resimleri ve mozaikler yerlerini kitap resimlerine bırakmıştır. Geç Abbasi döneminde ortaya çıkan zengin ve tüccar bir sınıfın da resimli kitap üretiminin artışında önemli bir yere sahip olduğunu belirten Mahir, o dönemde antik kaynaklı eserlerin tercümelerinin yapıldığını, orijinal kitaplardaki resimlerin soyutlaştırılarak çevrildiğini, dönemin sevilen edebiyat eserlerinin tasvirlerle süslendiğini ancak bu dönemde filizlenen anlayışın günümüze ulaşan en erken örneklerinin 11. yüzyıla ait olduğunu belirtiyor. Ancak gelişmiş bir İslâm minyatürünün gündeme gelmesinin ancak 14. yüzyılı bulacağını belirten Mahir, şu alıntı ile devam ediyor:

"İslâm minyatürlerinde perspektiften arınmış, anatomik oranlardan ve ışık-gölge kurallarından sakınılarak oluşturulmuş üslubun, izleyen dönemleri etkileyecek

nitelikte klasik bir kimliğe kavuşmasıysa ancak XIV. yüzyıl sonlarında Azerbaycan ve Irak'ta Celâyirlilerle (1339-1432), İran'ın Fars bölgesinde hakim olan Muzafferî Hanedanlığı'nın (1353-1393) hamiliğinde gerçekleşecektir." (Mahir, 2012, s. 17)

4. OSMANLI'DA PORTREYE BAKIŞ

Osmanlı dönemine ait günümüze ulaşan minyatürlü yazmaların en erken tarihlisi Sultan II. Murad'ın şehzadelik döneminde Amasya'da hazırlanmıştır. Bu eser, şair Firdevsi'nin *İskendernâme*'sinin 1416 yılında Amasya'da kopya edilmiş bir nüshasıdır. Yıldırım'ın oğlu Süleyman Çelebi'nin arkasından I. Mehmed tarafından korunan Ahmedî (1334-1412) görevle gönderildiği Amasya'da ölmüştür. 1390 yılında tamamladığı *İskendernâme* aslen Makedonyalı Büyük İskender ile ilgili öykülerin anlatıldığı bir eserdir. *İskendernâme*'nin 1460-1480 yıllarında yapılmış, Venedik Marciana kitaplığında bulunan ve Edirne nakkaşhanesinde hazırlandığı belirlenen altmışaltı minyatüre sahip kopyasının Ertuğrul Gazi'den Süleyman Çelebi'ye kadar hüküm sürmüş padişahların tarihlerini içermesi açısından son derece önemlidir. (Mahir, 2012, s. 43)

Osmanlıların ilk dönemlerinde Bursa ve İznik'te bir kültür ortamı gelişmeye başlamıştır. Bu ilk dönemden günümüze ulaşan ender eser tezhipli ancak minyatürsüz el yazmalarıdır. Minyatürlü yazmalar başkent Edirne'ye taşındıktan sonra görülür. 1456 tarihli *Dilsuznâme* isimli eser¹¹, bilinen ilk minyatürlü yazmalardandır. 1440 sonrasında Edirne'ye gelen Timurî Şiraz ekolü sanatçıların etkilerinin de karışmasıyla erken minyatür üslubu da ortaya çıkmış olur.

Bizde "Batı'nın teknolojisini al, ama âdetini alma." anlayışı sonraları bir karikatür mevzuu oluncaya kadar aslında çok uzun süre genel geçer bir anlayış olmuştur. Osmanlı döneminde askeri olarak ulaşılan her toprak kazanımı bu topraklardaki

¹¹ Bediüddin Tebrizî

kadim kültür hazinelerinin, kültürel ganimetlerin, payitahta taşınmasıyla merkezde büyük bir kültür zenginliği sağlamaktadır. Sanatçılar da, tıpkı sanat eserleri gibi, ganimetten sayılır ve payitahta götürülür. Nihayetinde, pek çok kültürden izler taşıyan ancak özgün bir Osmanlı sanatı olarak vücut bulur.

4.1: SARAY SANATINDA TASVİR

Bugün Uygur, İran ya da Osmanlı minyatüründen söz ediyoruz ama minyatür kelimesi bu dillerin hiç birinde yer almıyor. Adını aslen latince *mimum*¹² kelimesinden alan minyatür, Batı'da el yazması kitapların ilk harflerinin süslemeleri ile başlayan kitap süslemeciliği sonraları illüstrasyon anlamına evrilir. Amacı tarif edilmiş bir konuyu betimlemek yani tasvirin tasvirini yapmak; bu tasviri ise kitap içerisinde metin arasına yerleştirmektir. Bazen de metinler resmin üzerine işlenir. Çok zaman çerçeveler hareketlidir, anlatılar planlar ve perspektife bağlı kalmaksızın yazı ile iç içe girer. Kağıdının, boyasının, fırçasının hazırlanması teknikten gelen formül ve şartnamelere sahiptir.

Osmanlı nakkaşhanelerinde yıllar içinde farklı konularda el yazması eserler üretilmiş ve çoğaltılmıştır.¹³ Bunlar kısaca; konusu edebiyat olan eserler, şehnameler ve gazavatnâmeler gibi konusu tarih olan eserler, padişah soyunu peygamberlere bağlayan silsilenâmeler¹⁴, sünnet şenliklerini konu alan sûrnâmeler¹⁵, Peygamberler tarihi, cifr ve tasavvuf konulu eserler, Konusu bilim olan eserler ve her türden yaşantının resmedildiği, gösterim amaçlı albüm resimleri ve albümler olarak sıralanabilir.

İlk dönemlerde eserler sadece müelliflerin adıyla anılıyor, nakkaşların isimlerinin ise ancak müellif uygun görürse kitabın arkasına yazılıyor olduğunu görüyoruz. Bu

¹² Avrupa kitap süslemeciliğinde kullanılan kırmızı boya

¹³ Bazı eserler resimsiz olarak kopyalanmıştır. Bazı resimsiz eserler ise yeniden kopyalanırken resimlendirilmiştir.

¹⁴ (İlk kez III. Mehmed 1595-1603 döneminde Bağdat da hazırlanmıştır. Madalyonlar içinde soyağacı şeklinde hazırlanırlar

¹⁵ (İlk kez III. Murad döneminde hazırlanır.. İntizamî mahlaslı Bosna kökenli yazar Türkçe olarak yazar. Şehzade Mehmed'in 1582 tarihli sünnet şenliğini konu alır. Nakkaş Osman resimler. *Sürname-i Hümayun*.)

durum elbette sanatlarıyla öne çıkan nakkaşlara eser sonunda övgüler düzülmesinden¹⁶ ya da Matrakçı Nasuh ya da Pîrî Reis gibi gibi kendisi hem yazar hem çizer olan sanatçılar ortaya çıkmaya başlayana kadar. Levnî'nin müellif söz konusu olmaksızın tek başına sırf resimlerden oluşturduğu *Müsavver Kebir Silsilenâme* isimli çalışması ise başlı başına bir istisnadır.

Kitap yazmacılığında ilk önceleri anonim nakkaşlar dönemi yaşanırken zaman zaman sanatının sınırlarını zorlayan Levnî'nin *Kebir Musavver Silsilenâme* örneğinde olduğu gibi müellifi tamamen aradan çıkartarak tek başına eser üreten bir nakkaşa ya da Matrakçı Nasuh ya da Piri Reis gibi kendisi hem yazar, hem ressam olan nakkaşların varlığına şahit oluyoruz.

4.1.1. 15. YY

Henüz yeni devlet varlığı göstermeye başlayan Osmanlı, 15. yüzyıla oldukça hareketli ve bir o kadar da problemlili bir giriş yapar. 1400 Yılında Yıldırım Beyazıd'ın Ankara savaşında Aksak Timur'a yenilmesi ve 1403'de esarete vefatının ardından bir şekilde kaçmayı başaran dört şehzade arasında taht kavgasının sürdüğü fetret dönemi yaşanır. Sultan I. Mehmed¹⁷, merkezi otoriteyi ele geçirmesi; önce kardeşi İsa Çelebi'yi öldürtmesi, arkasından kardeşi Musa Çelebi ile birlik olarak diğer kardeşleri Emir Süleyman Çelebi'yi bertaraf etmeleri ve nihayetinde Musa Çelebi ile mücadelesi sonrası onu da öldürtmesiyle devam eder. Böylelikle fetret dönemi, tahtına itiraz edecek kimse kalmadığında sona erer. Ömrünün sonuna doğru da bu sefer Ankara savaşında babasıyla beraber Timur'a esir düşerek Semerkand'a giden bir diğer kardeşi Mustafa Çelebi saltanat davasında bulunur. Çelebi Mehmed bu kardeşini de bertaraf eder ve Mustafa Çelebi Bizans'a kaçır. Bu çağda Timurlularda görülen sanat henüz Osmanlı'da görülmez. Sultan II. Murad¹⁸ zamanında da portre örneklerine rastlanmaz. Ancak Osmanlı minyatürlü ve kitap sanatlarına ait ilk örnekler II. Murad zamanında Amasya'da ve şehzadesi Mehmed

¹⁶ Talikizâde Mehmed Suphi, *Eğri Fethi Tarihi (1598)* nin sonunda sonunda Nakkaş Hasan'ın kendisinin de yer aldığı bir minyatür ekletir ve üzerine Nakkaş Hasan için bir övgünâme düzenler.

¹⁷ Çelebi Mehmed (s.1413-1421) (d.1387) (5. Padişah)

¹⁸ (s. 1421-1444) (s.1446-1451) (d.1402) (6. Padişah)

zamanında önce Manisa sonra Edirne, 1453'ten sonra da İstanbul saraylarında verilir. İlk portre örnekleri de yine Fatih döneminde karşımıza çıkar.

Büyük devlet adamı ve asker kimlikleriyle tanıdığımız Sultan II. Mehmed (Fatih)¹⁹ hakkında fetih sonrasında imparatorluk sevdaları gelmiş olduğu sıkça söylenir. Belki de doğrudur. Devrinde Avrupa Rönesansıyla neredeyse baş başa getirecek kadar Avrupa ile entegredir. Kardeş katlini ön gören fermanı son derece acımasız görülse de fetret devri sonrasında düşündüğü bir önlem olsa gerek. Fetret döneminden alınması gereken bir ders olarak da görmüş olabilir.

“Elbette Fatih, yalnız koleksiyonları konusunda değil, patronize ettiği sanatçılar konusunda da eklektik bir dünya görüşüne sahipti. Bu noktada Sultan’ın karanlık yüzü ortaya çıkmaktadır; Fatih Camisi Külliyesi’nin yapımı ile ilgili memnuniyetsizliği nedir bilinmez ama, Sinan’ı Atik bu memnuniyetsizliğin kurbanı olmaktan kurtulamamıştır.” (Civelekoğlu, 2012)

Mahir'in aktardığına göre Fatih'in İstanbul'a bir portre sanatçısı davet etme fikrinin ilk görüldüğü kaynak 1461 yılına aittir.

"1461'de Fatih Sultan Mehmed, Venedikli Girolamo Michieli'ye dönemin en önemli madalya ustası Matteo de Pasti'yi sarayına davet etmek istediğini bildirmiştir. Bu isteği kabul eden Rimini dukası Sigismondo'nun, sekreteri Roberto Valturio'ya yazdırdığı övgü dolu mektup, Fatih'in Matteo'yu ismen çağırdığını ve ondan hem resim, hem de oyma olarak portresini yapmasını istediğini kanıtlayan önemli bir belgedir. Ancak Girit'teki Venedik yetkilileri Matteo de Pasti'yi casus olduğu gerekçesiyle tutukladıkları için sanatçının İstanbul'a gelmesi mümkün olmamış ve Fatih'in bu ilk girişimi sonuçsuz kalmıştır" (Mahir, 2012, s. 46)

Nigar Anafarta ise Matteo de Pasti'nin İstanbul'a gelip gelmediğinin kesin olarak bilinmediğini kabul ederken yine de sanatçı tarafından yapılmış, halen Paris Madalya

¹⁹ (1444-1446)(,1451-1481) (d.1432)(7. Padişah)

koleksiyonunda bulunan bir yüzünde kendi büstü, diğer yüzünde üç kartal başı bulunan Pasti imzalı bir madalyonun varlığından söz ediyor. (Anafarta, 1966, s. 5)

Sultan Mehmet'in Bandini'nin İstanbul'da öldürülmesi sonrasında onu İtalya'ya götüren elçi aracılığı ile yapmış olduğu daveti üzerine, Napolili II. Ferrante tarafından gönderilip 1475 ve 1478 yılları arasında İstanbul'da kaldığı düşünülen Napolili ressam ve madalyacı Costanza de Ferrera ise bir yüzünde padişahın profilden büst portresinin, diğer yüzünde ise onu at üzerinde gösteren tasvirin yer aldığı madalyayı hazırlamıştır.

Henüz şehzadeligi döneminde madalyon yaptırmaya başlayan Fatih'in bu koleksiyonu içerisinde Ferrera madalyonu ince işçiliği ile diğer benzerlerinden ayrılır. Madalyonun bir tarafında Sultan II. Mehmed'in yaptırdığı diğer madalyonlarla karşılaştırıldığında çok daha ayrıntılı ve net bir portresi, diğer yüzünde ise Fatih bu sefer iki küçük yapraksız ağacın olduğu yumuşak kayalı zemin üzerinde at biner biçimde tasvir edilmiştir. Bir elinde atının yularını bir elinde kılıcını tutmaktadır. Aheste ilerleyen atın kuyruğunda bir düğüm vardır. Savaşa giderken Atın kuyruğunu bağlamak göçebe kültüründen gelen bir adettir.



Görsel 26: Costanza de Ferrera, *Fatih Sultan Mehmed Madalyonu*, 2nci sürüm, 1481

Madalyonun portreyi barındıran ön yüzünde *Osmanlı Hanedanından Türklerin İmparatoru Sultan Mehmed*, arka yüzünde ise *Savaşın yıldırımı olan bu adam, yenilmiş halklar ve şehirler hazırladı*. şeklinde tercüme edilebilecek latince yazı bulunur.

4.1.1.1. NAKKAŞ SİNAN BEY VE ŞİBLİZÂDE AHMED

Fatih döneminde yeşeren sanat ortamında eserleri çoğu zaman birbirine karıştırılan, biri usta, diğeri çırak iki usta ile karşılaşyoruz. Mahir'in aktardığına göre; "*1480'de Venedik'e elçi olarak gönderildiği de belirlenen Sinan Bey'in ismi kaynaklarda Venedikli Ressam Mastori Pavli'nin öğrencisi olarak geçer ve öğrencisi Şiblizâde Ahmed'in portre (şibih) yapmakta usta olduğu belirtilir.*" (Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, 2012, s. 47) Haklarında çok az şey bildiğimiz bu sanatçılarımız bugün minyatür portreciliği, ya da padişah porteciliği diye andığımız ekolleri başlatan kişilerdir.

Costanza'nın madalyonundaki profil büst portresi, Sinan Bey'e atfedilen minyatür geleneğinde yapılmış yarım boy portrede batılı resim anlayışı taklit seviyesinde ulaşmadan yorumlanmıştır. Geçmişinden ve gününden beslenen Sinan Bey, böylelikle padişah portreciliği ya da minyatür portreciliği diye anılacak yeni ve özgün bir sanat alanının oluşmasına vesile olmuştur. Bellini'nin 3/4 büst portresinden²⁰ esinlendiği anlaşılan *Gül koklayan Fatih* portresi de öğrencisi Şiblizâde Ahmed'e yakıştırılır. Hangisi olursa olsun nakkaşhane süzgecinden geçen Batı portreciliği yepyeni bir kimlik ile vücut bulur. Diyebiliriz ki böylelikle o güne kadar somuta bakıp soyutu gören Türk ressamı ilk kez insana bu kadar yakından bakmaya başlamışlardır.

²⁰ 3/4 portre o yıllarda Avrupa portreciliği için bile bir yeniliktir. İlk 3/4 portre, Jan Van Eick'in 1432 tarihli otoportresidir.



Görsel 27: Sinan Bey, *Fatih Sultan Mehmed Portresi*, 1478

Gentile Bellini (1429-1507), meşhur ressam Jacopo Bellini'nin büyük oğlu, yine meşhur ressam Giovanni Bellini'nin ise ağabeyidir. Belliniler ve sanatsal rakipleri Vivarini ailesi Venedik resim sanatının temel karakterinin oluşmasında çok önemli katkıyı paylaşmışlardır. Bu iki aile, Venedik resmini 15. yüzyılın ikinci yarısına kadar en üst seviyeye taşırlar. Fatih'in ilk çağrısı Giovanni'ye yapılır. Ama gelemez, yerine abisinin gitmesi kararlaştırılır. Bellini 1479'da 2 yardımcısıyla beraber İstanbul'a gelir ve burada 18 ay kalır.

Bellini, bilindik Fatih portresi öncesinde sarayda kimi eskiz denemeleri yapar. Fatih'in portresini yapmadan önce çalışıp ona sunduğu düşünülen ve Bellini'ye atfedilen '*Oturan genç kâtip portresi*' ilginç bir çalışmadır. Kâtibin elbisesindeki çiçekler sanki bir tezhip ustasının elinden çıkmıştır. Osmanlı, Bellini'den etkilenirken Bellini de Osmanlı'dan etkilenmiştir demek yanlış olmaz. İstanbul'daki son çalışması

şüphesiz, bir niş içerisinde çerçevelediği tanıdığımız Fatih'in ölümünden 5 ay önce tamamlanan kürklü büst portrenin yanı sıra, İstanbul'dan ayrıldıktan sonra da Fatih portreleri yapmaya devam eden Bellini'nin bir adet de Fatih madalyonu bulunmaktadır. Genç şehzade ve Fatih'in ikili portresinde şehzadenin Cem Sultan olduğu düşünülür.



Görsel 28: Gentile Bellini, *Fatih Sultan Mehmed Portresi*, 1480

Görsel 29: Sinan Bey ya da Şiblizade Ahmed, *Gül Koklayan Fatih Portresi*, 1480

Ferrera'nın Fatih portresi, Sinan Bey ile yeniden vücut bulurken; Bellini'nin Fatih portresi ise nakkaşhaneye oldukça farklı bir şekilde yansır. *Gül koklayan Fatih* portresi de yine ya Sinan Bey'e ya da öğrencisi Şiblizade Ahmed'e yakıştırılır. Tablonun hemen arkasından yapıldığı zannedilen resmi Mahir şöyle okuyor:

"Fatih'i 3/4 profilden bağdaş kurmuş olarak gösteren bu resimde sayfaya yerleştiriliş ve hükümdar pozu açısından Timurlu geleneğini yansıtan bu resmin baş kısmında ise bellini etkileri görülür. Timurlu geleneği ile İtalyan resim sanatının gerçekçi üslubun kaynaştırıldığı bu tasvir, Osmanlı minyatüründe padişah portreciliğini başlatan özgün bir eser olarak önem taşır." (Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, 2012, s. 47)

Topkapı Sarayı minyatür salonunda teşhir edilen, tamamı Türk üslubuyla yapılmış bu portrede Fatih, sol elinde bir mendil²¹ tutmakta, sağ elindeki gülü koklar durumda, sırtında, beyaz kürklü, mavi bir üst kaftanı, yakası ve kol ağızları kırmızı pervazlı sarı bir iç kaftanı, bağdaş kurarak oturmuş halde gözükmektedir. (Anafarta, 1966)

4.1.2. 16. YY

Fatih döneminde yıldızı parlayan sanat ortamı ölümünden sonra ışığını kaybetmiştir. Fatih'in oğlu Sultan II. Beyazıd, nam-ı diğer sofı ya da veli olarak bilinirdi²² Bilebildiğimiz kadarıyla II. Beyazıd bu tasvirlerin sarayda olmalarına müsamaha göstermemiş. Duvarlardaki fresklerin ise üzerlerini sıvattırmış olduğu söylenir. Bellini'nin bu resmini kapalıda tutabilir hatta tamamen imha da ettirebilirdi. Ancak nazikçe saraydan çıkartılmış gözükyor. Belki de sadece "Gözüm görmesin" demiş olabilir. Kraldan kralcı bir kesim ise icabına bakmış olabilir. Saray kütüphanesinde bulunduğu rivayet edilen resimli Kuran da elbet II. Beyazıd'ı bir sanat hamisi gibi göstermekte yetersiz kalıyor.

Fatih devri ikliminde yeşermekte olan Türk Rönesans'ı padişahın 1481'deki şüpheli ölümünün ardından devam etmez. Benzer bir aydınlanma çağı ikliminin tekrar oluşması ileride Kanuni Sultan Süleyman zamanında gerçekleşecektir. Sultan I. Süleyman²³ zamanında İstanbul'da faaliyet gösteren yabancı ressamı ismen bilebildiğimiz halde Türk ressamı için anonimlik henüz devam eder. Chester Beatty koleksiyonunda bulunan "*Süleymannâme*" adlı eserin muhteşem figür zenginliği içeren tasvirlerin her biri halen anonim özelliği taşımaktadır. Tek bilinebilen dört farklı sanatçının elinden çıkmış olduklarıdır.

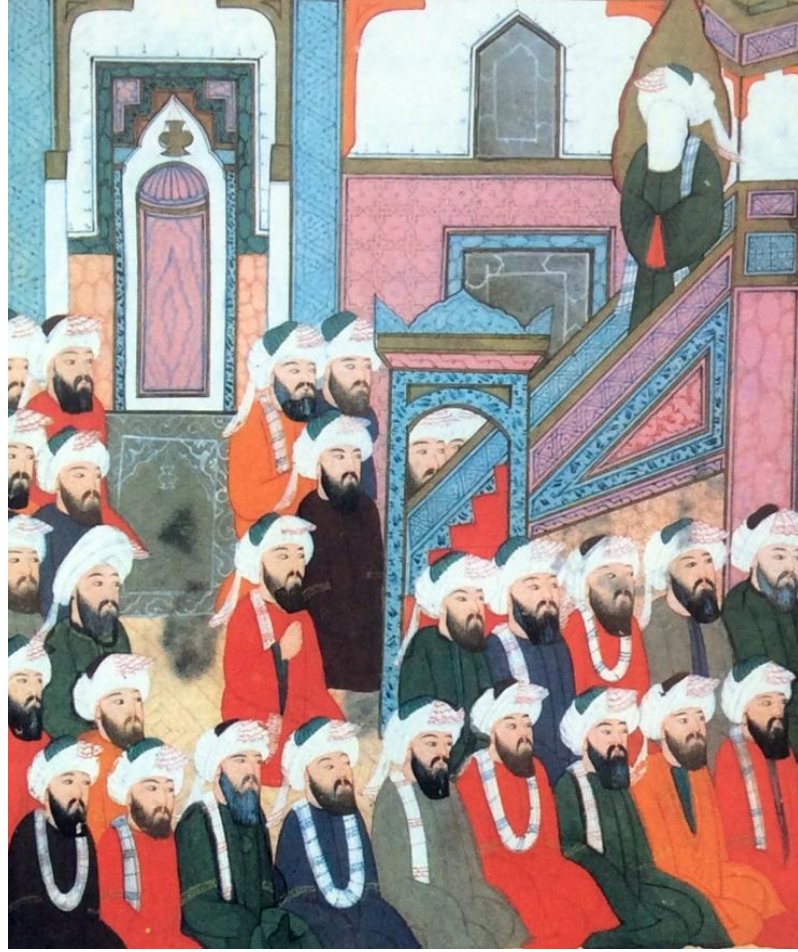
16. yüzyılda Osmanlı yazmalarında ve dolayısıyla minyatürlerinde yeni konular ele alınmaya başlanır. 14. veya 15. yüzyılda yazılmış dini konular, fal ve cifr kitapları gündeme tekrar gelmiştir. 14. yüzyılda eserler veren Darir'in Hz. Muhammed'in

²¹ Mendil bir hükümlanlık alametidir. Gül ise peygamber çiçeğidir. Efsaneye göre Hz. Muhammed kendinden gül kokarmış .

²² . (s. 1481-1512) (8. Padişah)

²³ Kanuni Sultan Süleyman (s.1520-1566)

yaşam öyküsünü anlattığı *Siyer-i Nebî* isimli çalışmasının tekrar sahneye çıkışı bu örneklerden bir tanesidir. *Siyer-i Nebî*'nin resimli bir kopyasının hazırlanmasını Sultan III. Murad emretmiş ve onun döneminde (1574-1595) resimlenmesine başlanmıştır. Ölümüyle yarım kalan eserin tamamlanmasını emreden oğlu III. Mehmed olmuştur (s. 1595-1603) İçinde 814 adet tasvir bulunan eser nihayet 1595 yılında 6 cilt halinde tamamlanmıştır.



Görsel 30: Hz. Muhammed'in Medine Hutbesi, Siyer-i Nebî, 1595

Siyer-i Nebi'de anlatılan hikayelerden biri aslen Hz. Muhammed'i konu alsada tasvirinde kulluk düzeyinde eşitlenen erkek egemen bir toplumun resmi de çizilmiştir. Anlatılana göre Hz. Muhammed Medine hutbesi sırasında kalabalık bir cemaat hazır bulunur ancak bu kalabalıktan ötürü arka sıradakiler Hz. Peygamber'i işitemezler. Bunun üzerine Hz. Muhammed üç basamaklı bir merdiven yapılmasını emreder. Bu hikayenin tasvirinin yapıldığı minyatürde Hz. Muhammed tüm *Siyer-i*

Nebî resimlerinde olduğu gibi yüzü peçeli ve başında gölgesinin yere düşmesini de engelleyen alevden halesi ile tasvir edilmiş. Bu ikonografi sayesinde başrolü kolayca algılıyoruz. Ancak ümmeti kendi içinde ayırmakta başarısız oluyoruz. Cemaat Warholvari bir şekilde sonsuzca çoğalan erkeklerden ibaret gibi. Bireysellikten söz etmekten çok uzak olunan bireylerin otorite karşısında nasıl eşitlendiklerini gösteren güzel bir örnektir.

4.1.2.1. NAKKAŞ NİĞARÎ (1494-1572)

Kanuni döneminin öne çıkan ismi Nigârî mahlaslı, aslen bir donanma subayı ve Barbaros Hayrettin Paşa'nın yakın dostu Haydar Reis'tir.

Nigârî'nin bugün Edwin Binney koleksiyonunda bulunan Fransa Kralı 1. François ve Kutsal Roma İmparatoru V. Charles'ın da portrelerini yapmış olduğu bilinir. (And, Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür, 2014, s. 68) Bu tasvirleri yaparken Cranach ve Clouet gibi Avrupalı ressamın eserlerinden yararlandığı düşünölmektedir (Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, 2012, s. 58) Nigârî'nin bilinen portrelerinden biri de *Yaşlı Kanunî* portresidir.

Hans Majer'den edindiğimiz bilgiye göre; Nakkaş Osman zamanında Avrupa'dan getirilecek padişah portrelerinin de orijinalleri aslen Nigârî tarafından yapılmıştır. Sonrasında Barbaros Hayreddin Paşa'ya ve Barbaros'un da son deniz seferinde bunu Fransız donanma komutanı Virginio Orsini'ye teslim ettiği rivayet olunur. Oradan da zamanın tarihçi ve koleksiyoncusu Giovi'ye ulaşan resimler Giovi'nin Como'daki müzesinde sergilenmiştir. Sergiyi ziyaret ve röprodüksiyon ile görevlendirilen Floransalı ve Venedikli ressamın tarafından yağlıboya kopyaları yapılmıştır. Bu serilerin en kapsamlısı bugün Uffizi Müzesi'nde Giovio Collection adı ile sergilenen Cristafano dell' Altissimo tarafından 16. yy.da kopyalanan 480 kadar röprodüksiyonu içerir.



Görsel 31. Nigârî, *Karanfil Koklayan Barbaros*, 1545

Görsel 32: Nigârî, *Sultan Selim Ok Atarken*, 1561-62

4.1.2.2. NAKKAŞ OSMAN ve NAKKAŞ ALİ

Osmanlı'da şehnameci nakkaş işbirliğinin ilk örneği ile, Sultan III. Murad döneminde, Şehnameci Seyyid Lokman²⁴ ve Nakkaş Osman dayanışmasında karşılaşırız. Seyyid Lokman ile birlikte dirsek dirseğe yürüttükleri çalışmalarda tasvir ustası Nakkaş Osman ilk kez kitap hiyerarşisinde müellif ve hattatın önüne geçtiği görülür. Bu dönemde görülen bir ilk de şimdiye kadar anonim kalan nakkaşların isimleriyle ön plana çıkmaları, eserin yaratılmasında müellifler kadar etkin olunan benzer bir dayanışma örneği ileride Lokman yerine işbaşı yapacak Talikizâde Mehmed Suphi ve Osman yerine işbaşı yapacak Nakkaş Hasan işbirliğinde görülecektir.

Talikizâde, Sultan III. Mehmed'in Eğri seferini konu aldığı Eğri Fethi Tarihi isimli kitabının sonunda Nakkaş Hasan'ın üstat Bihzâd'ın bir benzeri olduğunu söylediği Nakkaş Hasan paşa'nın nazmını suretlerle süslediğini, eğer bir içki meclisi çizse aşıkların keyiften canlarını vereceklerini, heybetli bir pehlivan çizse görenlerin

²⁴ Lokman bin Seyyid el-Aşurî el-Hüseynî

güçlerini kaybedip korkudan sırt üstü düşeceklerini, güneş çizse görenlerin sıcaklık hissedeceklerini, çimen çizse tazelik vereceğini, gülistan çizse onu gören bülbülün feryat edeceğini, Leyla'yı çizse birçok aşığı mecnun edeceğini yazar. (TSMK, Hazine, nr. 1609, vr. 74a)

Nakkaş Osman'a dönecek olursak portrecilik açısından en önemli çalışması Levnî'ye kadar geçen sürenin tüm bir padişah portrecilik ikonografyasını belirlediği, kısaca *Şemalnâme*²⁵ olarak bilinen eserin resimlenmesidir. İsmine sıkça beraber rastladığımız kayınbiraderi Nakkaş Ali de eserin Sokullu Paşa'ya sunulan ikinci bir kopyasını ustasının üslubu ile bire bir resimlemiştir. Osman Gazi'den II. Murad'a kadar on iki padişahın tasvirini içeren eseri, kendisinden öğrendiğimize göre, Lokman ve Osman işi ele aldıklarında ellerinde geçmiş padişahlara ait ilk örnekler bulunmadığından üzüntü duymaktalarmış. Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa aracılığı ile Venedik Balyosu'ndan ricada bulunulmuş ve sonucunda Venedik'ten kalkan Donado kalyonu bir kısım gravür ve yağlı boya tablo ile dolu olarak İstanbul'a varmıştır. (Anafarta, 1966)



Görsel 33. Soldan Sağa: Seyyid Lokman, hattat İlyas, kâtip, Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali.
Şehname-i Selim Han, 1581

²⁵ Eserin uzun adı: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâli'l-Osmâniyye* (1578)

Saray arşivleri içinde kendi padişahlarımıza ait tasvir örneği bulamamak elbet üzücü bir durumdur. Venedik'ten gelen tasvirlerin sevindirici olduğu da bir gerçektir. Gerçi Osman en nihayetinde bu görselleri oldukları gibi kopyalamamış, bir referans olarak göz önünde bulundurmıştır. Şaşırtıcı olan, burada olmayanın nasıl olup da orada olmasıdır. Bu noktada sormak gereken asıl soru, bu resimlerin burada hiç bir iz bırakmadan nasıl kayboldukları olmalı. Bu noktada ekleyeceğimiz şu bilgi pek doyurucu olmasa da, sanat tarihçisi Hans Majer'in kabul gören tezince bu portrelerin aslen Nigârî tarafından yapılmış olup, dostu Barbaros eliyle Fransız donanma komutanı Virginio Orsini'ye verildiği ve bunların da önce tarihçi, biyografici ve koleksiyoner Giovi'nin koleksiyonuna ulaştığı, oradan da yağlıboya röprodüksiyonlarının yapıldığı düşünülür. Majer'in genel kabul gören tezini Metin And şöyle açıklıyor :

" .. Barbaros ile Nigârî arasındaki dostluğun sonucu, Nigârî'nin 11 padişah portresini içeren fildişi ve abanozdan bir kutu, 1543'te Barbaros eliyle Marsilya'da Romalı Virginio Orsini'ye geçmiştir. Bu on bir portre Giovi'nun Osmanlı Tarihi kitabında yayınlanmış, daha sonra çoğaltılmış, ayrıca bunların yağlıboya kopyaları da yapılmıştır."

Yine de Nigârî'nin böyle bir portre serisi hazırladığına dair kanıtlar, tahminler üzerine kurulu. Bu hikayenin tamam olduğunu kabul etsek bile Batı'nın tek merakı sadece padişahlardan ibaret değildir. Avrupa'da yapılan Osmanlı tarihi çalışmalarında padişahların yanı sıra, paşalar, serdarlar ve hanım sultanlar ve Fetret devri şehzadelerinin yanı sıra Ankara savaşında Osmanlı'yı şaşkına çeviren Timur, Şah İsmail ve Arnavut İskender Bey gibi pek çok anti-Osmanlı kişilik de mercek altına alınıp portreleri yapılmıştır.



Görsel 34: Nakkaş Osman, *Sultan I. Selim Portresi*, Şemalnâme, 1579

Görsel 35: Nakkaş Osman, *Sultan I. Süleyman Portresi*, Şemalnâme, 1579

Nakkaş Osman'ın *Şemalnâme* portrelerine, Seyyid Lokman'ın hilyeleri eşlik eder. Lokman, hilyeleri yazarken kendinden önce yazılmış olan kaynaklara, başta Hoca Sadeddin Efendi'nin *Tâcü't Tevarîh* adlı eserinin metnine başvurmuştur. Eserde, padişahların sırasıyla anlatıldığı metinler şöyledir:

Sultan Osman: Boyu ortadan uzun, göğsü geniş, uzun boyunlu, yakışıklı, açık yüzlü, sözü şirin, çok gür siyah kaşlı, elâ gözlü, koç burunlu, yuvarlak yüzlü, seyrek sakallı, bıyıkları aşağıya doğru bükülmüş, iri dişli, kalın sesli, aslan kadar kuvvetli idi.

Sultan Orhan: Yüzü beyaza çalan pembe, kulağının altında, boynunda bir ben vardı. Kaşları hilal gibi çatık, koyu elâ gözlü, koç burunlu, tatlı sözlü, göğsü yassı, alnı açık, boynu ve boyu uzun, iri vücudu kuvvetli, eli aslanpençesi gibi, güzel sakallı, bahadır tarzında bıyıklı, çok çalışkan, yakıp yıkar, fakat sabırlı bir hükümdardı. Sarığının içine deri kaplı takke giyerdi. İlk defa askerlerine ak börk (başlık) giydirmiştir.

Sultan I. Murad: Orta boylu, yuvarlak etli yüzlü, ak-pembe benizli, şehlâ gözlü, yumuşak ve tatlı sözlü, çatık kaşlı ve iri inci dişli, şahin bakışlı, koç burunlu, seyrek sakallı, çenesi uzun, boynu yüksek, göğsü yassı, kolları kuvvetli ve uzun, parmakları etli ve iri idi. Askerlerinin başlıklarını değiştirerek kırmızı ve beyaz başlık giydirdi.

Sultan Yıldırım Beyazıd: Yüzü pembeye bakan çok beyaz renkte idi. Kaşları çatık ve sarımtırak siyah, gözleri mavi idi. Göz ucuyla baksa düşmanı perişan ederdi. Boynu uzun aslan gücünde, koç burunlu, kuvvetli vücutlu, sakalı ve bıyığı altın teli gibi sarı, bıyıkları bahadırâne burma, kolları uzun, çenesi düzgün, uzun boylu, gürbüz bir hükümdardı. İlk defa askerlerine üsküf (yarısı arkaya doğru sarkan uzun bir sarık) ve asker sınıflarına ayrı ayrı üniforma giydirdi.

Sultan Çelebi Mehmed: Yüzü pembe beyaz idi. İnce ve uzun boylu, çatma karakaşlı, siyah elâ gözlü, sırtı yassı ve kuvvetli, koç burunlu, gerdanı uzun, hafif sakallı, bıyıkları bahadırâne burulmuş, göğsü ve alını genişti.

Sultan II. Murad: Orta-uzun boylu, yüzü açık, pembe-beyaz benizli, aslan bakışlı, kaşları çekme, sarımtırak siyaha bakan gözleri şehlâ, burnu düz, boynu narin, kolları kuvvetli, okçu idi.

Fatih Sultan Mehmed: Aslan suretli, yuvarlak yüzlü, uzun boylu, dolgun vücutlu, siyah çatık ve çekme kaşlı, koç burunlu, gözleri parlak ve sarımtırak, pembe-beyaz benizli, çenesi yuvarlak ve düzgün, sakalı ve bıyığı ilk çıktığında altın teli gibi idi. Boynu uzun, pazuları kuvvetli idi. Sarığı dedesi Sultan Mehmed'inkine benzerdi. Sonraki sultanlar sarık şekillerini değiştirdiler.

Sultan Beyazıd: Uzun boylu, uzun yüzlü ve elâ gözlü, çatma siyah kaşlı, buğday benizli, arslan burunlu, sakalı sünnet-i seniye üzere, hareketleri ölçülü, pazusu kuvvetli ve uzundu. Elbisesi eski usul üzere bol ve yakalı idi. Sarığı babasınıninki gibi hoca sarığına benzer biçimde, yuvarlaktı.

Yavuz Sultan Selim: Ortadan uzun boylu, dolgun vücutlu, zarif ve güzel, açık yüzlü, göz ve kaşları çatık ve siyah, yanakları güneş ve ay gibi idi. Koç burunlu, sürahi gerdanlı idi. Sakalsızdı. Kolları uzun ve kuvvetli idi. Taylasanlı Selimî sarık giyerdi.

Kanunî Sultan Süleyman: Açık, yuvarlak, zarif ve güzel yüzlü, çatma kaşlı, koyu elâ gözlü, koç burunlu, aslan heybetli, tok sözlü, yüksek sesli, uzun boylu, kahraman, kudretli, cihangirdi. Göğsü geniş, el ve kolu uzun idi. Sarığı mücevveze üzereydi ve zamanında pek çok sarıkçı dükkânı peyda olmuştu.

Sultan II. Selim. Orta boylu, iri yarı, kırmızı yanaklı, beyaz yüzlü, kaşları hafif çatma ve düzgün, gözleri Hz. Ali'ninkiler gibi sürmeli ve mavi, burnu ve ağzı zambak koncası gibi ufaktı. Sarı renkteki sakalı kadife çiçeği yumuşaklığında, boynu kalın ve uzun, sırtı yassı ve sağlam, pazuları nazik, sarığı babasınıninki gibi fakat biraz daha büyük idi. Elbisesi İranlılarınkine benzerdi, altın tel karışıktı.

Sultan III. Murad: Yüzü biçimli, yuvarlak ve nur gibi berrak, yanakları kırmızı, düz ve ufak burunlu, ince, uzunca boylu, heybetli, sırtı kuvvetli ve yassı, becerikli idi.”

Eserin III. Murad için hazırlanan kopyası Topkapı Sarayı Kütüphanesinde ve Nakkaş Osman tarafından resimlenmiştir. Süleymaniye de bulunan ikinci nüshası ise Sokullu Paşa için hazırlanmıştır ve Nakkaş Ali imzalıdır. Esere daha sonra Levnî ve Kapıdağlı dönemlerinde eklemeler yapılmıştır.

Nakkaş Osman'ın ikonografiye kattığı bir öge de padişahların oturuş pozisyonlarıdır. Figürlerin diz çökerek resmedilmesi, Uygur sanatında ve Göçebe sanatında sıkça karşılaşılan bir durumdur. Türklerde iki diz üzerine çökerek oturma geleneği, yaygın olup Emel Esin'e göre bu oturuş çadır geleneğinin bir devamı olmalıdır. Bu eserde, padişahların bir bacağını bükmüş, diğerini ise yukarıya doğru toplamış şekildeki oturuşu, Buddhist ikonografide görülen ve hükümdara özgü bir başka oturuş şeklidir. Buddhist ikonografide *Ardhaparyanka* olarak adlandırılan bir diz bağdaşta olduğu gibi bükülmüş ve yana yatar vaziyette, diğeri ise yine bükük ancak yukarı dikilmiş vaziyette olan bu oturuş şekli dini bir mana taşımamakta sükûnet halini ifade etmektedir.

Nakkaş Osman'ın *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye* için yapmış olduğu portrelerde, padişahların bağdaş kurarak oturmasının yanında bir diğerk dikkati çeken nokta padişahların oturuş yönüdür. Zira bu albümde, portreler, her bir padişah kendinden sonra gelen padişah ile yüz yüze bakacak şekilde sıralanmıştır. (Esin, 2006, s. 324-326)

Nakkaş Osman, Fatih döneminde Avrupa portreciliği etkisine girdiği düşünölen portrecilik anlayışına gölgeden arınma, yüzeylem mükün olduğunca konturlanıp sembolik ve duru renklerle doldurulması şeklinde portre geleneğini yeniden kimliklendirmiştir. Nakkaş Osman ile Osmanlı minyatürü klasik değerlerine kavuşur.

Şemalnâme ile neredeyse benzer bir eser 1583 tarihinde yayınlanan *Zübdet'ül Tevârih*'dir. Bu eserin çizimleri de ya Nakkaş Osman'a ya da kayınbiraderi Nakkaş Ali'ye atfedilir.

Kıyafet-el İnsaniyye fi Şemal-el Osmaniyye'nin bir kopyası daha vardır. *Şemalname-i Ali Osman Musavver* isimli bu kitaba daha sonra Levnî'nin eklediği tasvirler dışındakilerin yüzleri silinmiştir.

Nakkaş Osman ve Seyyid Lokman işbirliğinin bir önemli eseri de Sultan III. Murad'ın 1582 yılında şehzadesi Mehmed için yaptırdığı sünnet düğününü konu alan *Sürnâme-i Hümayûn*'dur. Bu kitap ile, böylesi görkemli bir tören baştan sona ilk kez anlatılmıştır. (İrepoğlu, 1999, s. 111) *III. Murad Şehnamesi* ve *Hünernâme* de çizimlerini Osman'ın şekillendirdiği eserlerdendir. Haluk Şehsuvaroğlu sanatçının sadece Topkapı Sarayı Müzesi'nde 649 minyatürü olduğunu kaydediyor.

4.1.3. 17.YY

Osmanlı kitap sanatlarının durağan olduğu 17. yüzyılda Avrupa'da pek çok Osmanlı araştırması yapılıyor, Osmanlı tarihi hakkında, Osmanlı seyahatnameleri derken Avrupa'da bir Türkeri modası başlıyor. kırmızı Türk kumaşları, Türk halıları aranır olur.

Osmanlı ve Türklükle ilgili her türlü hatıranın genel geçer olduğu bir dönemde Avrupalı ziyaretçiler İstanbul'dan hatıralarla dönmek isterler. Bu talep yeni bir sektörün doğmasına sebep olur. Metin And hoca bu sektöre Çarşı Ressamları adını veriyor. Adı üstünde olduğu gibi çarşıda dükkan sahibi olan bir kısım sanatçı saray resminden ziyade halk sanatına yakın ancak daha rafine kıyafet resimleri üretirler. Bir dönem için bu talep öylesine artmıştır ki zamanla saray ressamı da bu pazar için işler üretir olurlar.

17nci yy ikinci yarısından sonra padişahlar ²⁶ Edirne'de yaşarlar. Padişahların kısa ömürlü olduğu, sanatsal açıdan büyük atılımların söz konusu olmadığı bir dönemdir.

²⁶ Sultan 4. Murad, Sultan İbrahim, Sultan Dördüncü Mehmed, Sultan İkinci Süleyman, Sultan İkinci Ahmed, Sultan İkinci Mustafa



Görsel 36. *I. Ahmed Albümünden. 16a.sayfası, 17. yy Çarşı Resimleri*

Sipariş üzerine resim üreten bu esnaf ressamının kimlikleri hakkında pek bilgimiz yok. Ancak elimize geçen ilk örneklerini Kalender Paşa'nın I. Ahmet için derlediği *I. Ahmed Albümü* diye adlandırılan albümde bir araya gelen tek yaprak bu ilkel minyatürler, saray resminden ziyade halk resmine daha yakın durur.

I. Ahmed Albümü Sadece saray erkanını değil, halktan kişileri de resmetmesi, sanat tarihimizi halk sanatımıza yaklaştırması açısından da önemlidir. Çalışmamızda görseline yer verdiğimiz murakka yaprağında tek tek yapılandırılmış farklı tek sayfa resimler görüyoruz. Bir tanesi kalabalık olmak üzere hepsi figür içeren bu tek yaprak resimlerde bireysellik izlerine halen rastlamıyoruz. Bunlar birer genç kız, birer genç oğlandırlar ama özel birine işaret etmezler. Bu anonimlik sayesinde herkes herhangi biri olur.



Görsel 37: *Çıplak Kadın Figürü*, 'I. Ahmed Albümü', 17.yy Çarşı Resimlerinden

Banu Mahir, bu dönemde çarşı ressamlarının yanı sıra, saray ressamlarının da saray dışında faaliyetlerde bulduklarını belirtiyor. Padişah resimleri ve kıyafet resimlerinin Avrupalılara yönelik, üzerlerinde sipariş edene göre yer yer Fransızca, yer yer İngilizce açıklamalar olan bu resimlerin üretimi ikinci yarısında padişahlar Edirne'de yaşasalar da 17. yüzyıl boyunca sürmüştür.

4.1.3.1. NAKKAŞ HASAN PAŞA (ö.1622)

Sultan III. Mehmed döneminde²⁷ Osmanlı minyatürünü yönlendiren sanatçı Nakkaş Hasan'dır. Enderun'da yetişmiş, anahtar oğlanlığı, dülbend gulamlığı, kapıcıbaşılık, yeniçeri ağalığı yapmış, Rumeli Beylerbeyi, sadaret kaymakamlığı ve kubbealtı

²⁷ (s.1595-1603) (Eğri Fatih)

vezirliği görevlerinde bulunmuştur. Dönemin şehnamecisi Talikizâde Suphi Çelebi ile birlikte çalışan Hasan, Eğri Seferi'ni konu alan *Eğri Fetihnamesi*'ni resimlemiştir. Nakkaş Hasan'ın kişisel üslubundaki kalın siyah kaşlı, yuvarlak yüzlü figürler ve dairesel kompozisyonların seçildiği minyatürlere sahip bir diğer eser, *Şahname-i Âli Osman*'dır. (Mahir, Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür)

Eğri Fethi (1598) şehnâmecisi Tâlikizâde Mehmed Subhi (1530-1601) kitabın sonunda Nakkaş Hasan'a övgüler düzer ve birlikte çalışmaları *Şehname-i Selim Han*'da da resimlenir.

4.1.3.2. NAKKAŞ AHMED NAKŞÎ

17. yüzyıl başında adı ön plana çıkan nakkaş Nakşî'nin en verimli çağını Sultan II. Osman (Genç Osman)²⁸ zamanında verdiği görülür. Nakşî döneminin şehnamecisi Nadirî'dir. Nakşî'nin resimlediği *Nadirî Divanı* ve *Hotin Fetihnamesi*'nin minyatürlerinde mimari detaylarda perspektif arayışları görülür. Yer yer gölgeli boyamaları ve figür istifleri batı etkileri görülen eklektik üslubunda Safevî etkileri de dikkatten kaçmaz. Nakşî, Sultan II. Osman için hazırlanan *Tercüme-i Şakayık-ı Numâniye*'nin ve *Firdevsî Şehnâmesi* tercümelerinin resimlendirilmesinde de görev alır.

4.1.3.3. MUSAVVİR HÜSEYİN

Musavvir Hüseyin İstanbul'nin, imzasında aslen İstanbullu olduğunu belirtmesi çalışmalarını Edirne'de verdiği görüşünü kuvvetlendirir. Levnî'nin hocası da olduğu düşünölen öncüsü Hüseyin İstanbul'nin eserlerinde bilinçsizce üçüncü boyutu arayışını Mahir şöyle anlatıyor:

"..Özellikle, bir albümde yer alan ve 17. yüzyıl sonlarına tarihlendirilen bir minyatürde, klasik Osmanlı minyatür okulu geleneğinin çözülmeye başladığı ve yeni

²⁸ 16. Padişah. (s.1648-1622)

etkilerle üçüncü boyutu bilinçsizce arayan denemelere girişildiği belirlenmiştir."
(Mahir, Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür)

İstanbul'un silsilenâmesinde yer alan IV. Mehmed portresi de ilk kez bir padişahı ayaklı taht üzerinde gösteren resimdir. Aynı zamanda az gerisinde bulunan silahtar ile resmedildiği bu şablon daha sonra Levnî ve Refail tarafından da devam ettirilecektir. Ancak bu sefer padişahın (IV. Mehmed) arkasındaki silahtar, III. Ahmed portresinde veliaht şehzadeye dönüşecektir.

4.1.4. 18.YY

Osmanlı Devleti 1699 yılında Karlofça Anlaşması'nı imzalayarak ilk kez toprak kaybı yaşar. 17nci yüzyılı bu şekilde bitirirken yeni yüzyılda padişahların da Edirne Sarayı'ndan tekrar İstanbul'a dönmüş olduklarını görüyoruz. Sultan III. Ahmed²⁹'in yeniden İstanbul Sarayı'na yerleşmesiyle, Osmanlı minyatürü son canlı dönemini yaşamıştır. Sûrnâmeci Vehbî tarafından kaleme alınan, şehzadelerin 1720 yılında yapılan ve on beş gün süren sünnet düğünü şenliklerini anlatan *Sûrrnâme-i Vehbî*'nin anlatımı, Levnî'nin yaptığı minyatürlerle vücut bulur. Levnî'nin paletindeki doğal renkler ve üçüncü boyut arayışı Osmanlı minyatüründe Doğu-Batı sentezini tekrar su yüzüne çıkarır.

Nakkaş Abdullah Buharî de bu yüzyılda yaptığı tek yaprak kadın ve erkek resimlerinin yanı sıra gerçekçi üslupla resmettiği çiçek resimleri ve lâke bir cilt kapağı üzerindeki şemselerin içine yerleştirilmiş üç boyutlu figürsüz manzara resimleriyle iz bırakan sanatçılarımızdandır.

Matbaanın Kabulü (1726)

18nci yüzyıl'ın ortasına kadar Osmanlı'da henüz seri üretim teknolojisi kullanılmıyordu. Avrupa'daki gibi bir lonca sistemine de sahip olunmadığından matbaa teknolojisinin serbest olmasından sonra bile 1830'a kadar sadece 97 kitap

²⁹ (s.1703-1730) (23ncü padişah)

basılabılmıştır. Okur yazar oranının da azlığı sebebiyle telif hakları konusu kimse için pek bir sorun teşkil etmemiştir. Kaldı ki en nihayetinde her Şey padişaha aittir.

Osmanlı'ya matbaa projesini taşımanın enteresan bir fikir olduğunu dūřünen İbrahim Bey (Müteferrika)³⁰ 1726 yılında Sultan III. Ahmed'e³¹ matbaanın faydalarını anlatan *Vesile-t üt-Tibâa (Matbaanın Gereklere)* isimli el yazması bir kitap arz ediyor. Padişahın fermanı ve Őeyhülİslâm Abdullah Efendi'nin icazetiyle Osmanlı'da ilk baskı 1727 yılında gerçekleşir.³²

Mahir, bu yüzyılda, erkek ve kadın güzelliklerini anlatan *Hubannâme* ve *Zenannâme* adlı eserleri de üsluba uydurulmuş suluboya resimler olarak değerlendirirken, saray çevresinde oluşan Batı merakının, 18. yüzyıl sonrasında minyatürün önemini yitirmesinin sinyalleri olduğunu Şöyle ifade ediyor;

"18. yüzyıl ikinci yarısında Batı sanatı etkilerinin yoğunlaşmasıyla, kitap resmi mahiyetindeki minyatür giderek önemini yitirmiştir. Dönemin şairlerinden Fazıl Enderuni'nin kadın ve erkek güzelliklerini anlattığı eseri olan *Hubannâme* ve *Zenannâme*'deki (İÜK, T.5502) kadın ve erkek figürlerini, pastel renklerle yapılmış suluboya resimler olarak değerlendirmek mümkündür. 18. yüzyıl sonlarında, Osmanlı Sarayı evresinde Batılı resim geleneğine duyulan ilginin giderek artması ve değişen beğeniler sonucunda, Avrupa resmine yabancı olmayan eğitimli Hıristiyan azınlık sanatçılara iş verildiği görölmektedir." (Mahir, Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür)

³⁰ Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin oğlu Said Efendi, Paris'te tanıştığı matbaayı İbrahim Bey'e anlatır.

³¹ Doğumu 1673, Padişahlığı 1703-1730 (Lâle Devri)

³² Osmanlı'da matbaacılık faaliyetleri aslen 1493 yılında Yahudiler, 1565 yılından beri Ermeniler ve 1627 yılından itibaren de Rumlar tarafından icra ediliyordu. Ancak Türkçe ve Arapça baskı yasak olduğundan bu dönemdeki baskılar sınırlı kalmıştır. 1588 yılında Sultan III. Murad tarafından Kitap Ticareti Fermanı yayınlanıncaya kadar yurtdişında basılan Türkçe ve Arapça kitapların da Osmanlı topraklarında satışları yasaktı.

4.1.4.1. NAKKAŞ LEVNÎ (1680-1732)

18. yüzyıl, nakkaşhane geleneği açısından Levnî Çağı olarak anılır. Hayatı hakkında çok az şey bilebildiğimiz Levnî mahlasını kullanan Abdülcelil Çelebi hakkındaki biricik bilgiye Hüseyin Ayvansarayı'nın metinleri arasında rastlıyoruz. Aynı zamanda şair olduğunu da yine bu metnin içindeki şiirlerinden öğreniyoruz. Sultan II. Mustafa zamanında önce tezhip çalışarak başlayan Abdülcelil Çelebi daha sonra nakkaş olur. Ehl-i Hiref defterinde tıpkı Nigâri gibi adının anılmamasına karşın yoğun ve açık imzalı çalışmaları zaman içerisinde Levnî'nin bir anlamda pozisyonlar üzerinde bir pozisyona yükselmiş olduğunun düşündürür. Nitekim Dimitri Kantemir'in *Osmanlı'nın Yükselişi ve Çöküşü* isimli kitabında Claude Bosc'un gravürlediği resimlerin orijinallerini kendisine padişahın baş musavviri tarafından verildiğini belirtmesi de Levnî'nin saraydaki üst düzey pozisyonunu doğrular niteliktedir.

Levnî'nin portrecilik alanında verdiği en önemli eser Sultan III. Ahmed'e kadar 23 padişahın tek sayfa portrelerinden oluşan *Kebir Musavver Silsilename* isimli kitabıdır. Bu eseri benzerlerinden ayıran en önemli özelliği eserdeki tüm tasvirlerin aslen hiçbir metne bağlı kalmadan hazırlanmış olmasıdır. Tasvirler metinden bağımsızdır. Levnî bu çalışmasında Nakkaş Osman'dan bu yana süregelen tüm bir ikonografyayı yeniden yorumlamış, kendisinden önce gelenlere kusur etmeyerek kendisinden sonra gelenlere esin kaynağı olmuştur. Eserlerinde getirdiği tüm yeniliklere rağmen Levnî minyatür geleneklerinden de ödün vermeyen bir ressamdır.

Padişahın taht üzerinde resmedilmesi 17. yüzyılda Hüseyin İstanbulî'nin çalışmasında görülmüş olmasına rağmen Levnî kendi kompozisyonunda perspektif olgusunu da bu yeni kalıbın içerisine eklemiş, oluşturmuş olduğu bu kalıp daha sonraki dönemde yapılacak olan III. Ahmed portreleri için de bir örneğe dönüşmüştür.



Görsel 38: Sultan II. Mustafa (1695-1703), Kebir Musavver Silsilenâme

Görsel 39: Sultan III. Ahmed (1703-1730), Kebir Musavver Silsilenâme

Nakkaş Osman ve Levnî'nin ikonografik padişah portreleri serilerinde; 3/4 portre kalıbının kullanılması, sahnenin kullanımı ve sırtlıklı tahtlarda bağdaş kuran oturuşlar gibi bir çok ortak özellik bulunsa da Levnî, *Musavver Kebir Silsilenâme*'sinde³³ ayrıca tekstil desenlerinde (kumaş, kostüm, perde³⁴, halı, makad örtüsü³⁵) ve fizyonomik özelliklerinde gösterdiği yaklaşım (Genç Osman gibi genç yaşta padişahlık süren kişilerin sakalsız, yaşlıların yaşlı ve kırışıklıklarla bilge gözükmeleri, Esmer olarak bilinen padişahları koyu ten rengi ile betimlenmeleri) Levnî'nin resme bireysellik anlamında kazandırdığı öncü değerlerdir.

Kebir Musavver Silsilenâme, adı silsilename olmasına rağmen bilinen silsilenameler gibi Hz. Adem'den değil, Sultan Osman'dan başlar. Bu özelliği ile sadece padişah portrelerini içeren bir padişahlık soy ağacıdır.

³³ Bu çalışma hem bir kitap olup hem de hiç metin içermemesiyle özel bir önem arz eder. Abdülcelil Çelebi (Levnî) tasvir hususunda kendine çok güvenmiş olmalı.

³⁴ Zar adı verilen bu perdenin varlığı ile mahrem umuma arz edilmiştir.

³⁵ Bu Terim ilk kez Metin And tarafından kullanılmıştır.

Kebir Musavver Silsilenâme'ye daha sonraları Refail Manas ve Kapıdağlı Konstantin dönemlerinde de eklemeler yapılarak eser güncellenir. Esere sonradan eklenen minyatürlerde padişahlar Levnî'ninkilerden farklı olarak düz fonda ve tahtta oturmuş olarak tasvir edilmiştir. Son eklenen padişah portrelerinde kök boya formülleri ve geleneksel minyatür boya ları yerine guaj, suluboya ve yağlıboyanın kullanılması da minyatür sanatının son zamanlarını yaşadığının bir habercisi olarak kabul görür.



Görsel 40: Levnî, *Uzanan Kadın Figürü*, Albüm Resmi, 18. yy.

Levnî, padişah portreleri ve kitap süslemelerinin dışında pek çok tek yaprak figür resmi de yapmıştır. Minyatür geleneğini sürdürerek saray ve çevresinden kişilerin çoğunlukla tam boy, ayakta, çömelmiş ya da uzanan portrelerini yaptığı çalışmaları bugün kıyafet resimleri bugün albümler içinde yer almaktadır.

Levnî'nin Uzanan Kadın portresi Avrupa'da örneklerini gördüğümüz Olympia ve odalık konulu resimleri andırır. Levnî'nin frenk kadını ve frenk erkeğini betimlediği minyatür portrelerinde ise figürler neredeyse Uygur frenkleridir. Suret açısından örneğin uzanan kadın figürü ile karşılaştırdığımızda değişen hiç bir şey yoktur. Aynı model sürekli kostüm değiştiriyor gibidir. Aksiyle ilgili bir bilgiyle

karşılaşmadığımızdan bu çalışmaların Levnî'nin erken çalışmaları olabileceği çıkarımını yapmakta bir mahsur görmüyoruz.



Görsel 41: Levnî, *Frenk Erkeği*, 18. yy.

Görsel 42: Levnî, *Frenk Kadını*, 18. yy.

Levnî'nin *Sürnâme-i Vehbi* minyatürlerinde ise tek portreler yer almamakla beraber hareket halinde ve coşkulu kalabalık gruplardaki anonim grup portrelerinde bireysel ifadeler görülmeye başlanır.

4.1.4.2. NAKKAŞ ABDULLAH BUHARÎ

Abdullah Buhârî'nin eserlerini 1735-1745 yılları arasında Sultan I. Mahmut zamanında verdiği, imzalı ve tarihli olanlarından anlaşılmaktadır. Çiçek ve manzara resimlerinin dışında yaptığı tek figür çalışmaları özellikle dikkate şayandır.

Batılı resim geleneğinin üç boyutluluk yanılması gerçekte gerçekleştirme çabalarını tek figürlü kadın ve erkek çizimleri üzerinde gösterdiği görülen Buhârî, Batılı resim anlayışına daha çok giyim kuşamdaki yeniliklerle yaklaşır. Resimde biri oturan biri ayakta iki kadın da renkli çiçekli, ipekli kumaşlardan yapılmış şalvar ve entarileri giymekte, kısa kolu yelekleri, başlarında ise serpuş ya da kalpak vardır.



Görsel 43: Abdullah Buhârî, *Biri ayakta diğeri oturan iki kadın figürü*



Görsel 44: Abdullah Buhârî, *Hamamda yıkanan kadın*

Yıkanan kadın minyatürünün benzerlerini bir önceki yüzyılda 17. yüzyıl çarşı ressamlarının albümlerinde de bulunması ilginçtir. And'ın aktardığına göre Buhârî'nin sevişen bir çifti resimlediği, açıkça erotik bir tek sayfa bir minyatür örneği de Topkapı Sarayı Arşivi'nde bulunmaktadır. And, "18. yüzyılda bir nakkaşımızın yaptığı bu resmi, bugün, 21nci yüzyıla girerken, kitabımıza almaya çekindik." (And, 2014) derken taassubun günümüz toplumundaki etkisini de üzümlere vurgular.

4.1.4.3. REFAİL MANAS (MENASE) (1710?-1780)

Gençliğinde İtalya'da resim öğretimi gördüğü düşünülen ve döneminin Rafaello'su olarak anılan Refail, oğlu ile birlikte Sultan I. Mahmud, III. Osman ve III. Mustafa dönemlerinde saray ressamı olarak çalışmıştır. Refail'in guaj boya ile renklendirdiği portreler dönemin minyatür anlayışından farklı, boyutlu ve gerçekçi özellikler taşırlar. Refail imzalı bu kadın ve erkek figürleri bugün Topkapı Sarayı Müzesi ve özel koleksiyonlarda bulunur.. (Mahir, 2012)



Görsel 45: Refail Manas, *Hamamda Anne Kız*

Görsel 46: Refail Manas, *Kemankeş Kadın figürü*. Albüm resmi

Levni'nin *Kebir Musavver Silsilenâme*'sine eklenen Sultan I. Mahmud, III. Osman, III. Mustafa ve I. Abdülhamid portrelerinin de Refail ya da Refail Ekolü ressamlar tarafından yapıldığı düşünülür.

Manas ailesinin izini süren Küçükhasköylü, ailenin sanatçı soy ağacına şu paragraf ile değiniyor.

"Rafael Manas'ın oğlu Manas Manas, torunu da Zenop Manas'tır. Zenop Manas'ın oğulları ise 19. yüzyılda etkin olan Rupen, Sebuh, Gaspar ve Aleksandr'dır. Ayrıca Zenop'un kardeşi Mıgırdiç'in oğlu olan Josef Manas da bu ailenin ressam üyeleri arasındadır. Manas ailesinden bu ressamların dışında, birçok değerli diplomat, tiyatrocu, yazar, gazeteci, müzisyen yetişmiştir." (Küçükhasköylü, s. 168)

4.1.4.4. KAPIDAĞLI KONSTANTİN



Görsel 47: Kapıdağlı Konstantin, *Sultan III.Selim Portresi*

Sultan III. Selim³⁶ Kapıdağlı'nın 1803 tarihli portresini çok beğenmiş ve Osman Gazi'den başlayarak kendisine kadar 28 padişahın portrelerinden oluşan bir Osmanlı soyağacı albümü hazırlamasını istemiştir. Guaj tekniğinde hazırlanan albümde, ayakta, yarım boy çalışılan padişah portreleri madalyonlar içinde resmedilmiştir.

Kapıdağlı'nın 16. ve 17 yüzyıllarda hazırlan sûrnâmelerde yansıyan coşkulu havayı gündeme taşıyan çalışmaları yıllar sonra "A Series of Portraits of the Emperors of

³⁶ (28. Padişah)(d.1761) (s. 1789-1807)

Turkey from the Foundation of the Monarchy to the Year 1808 With a Biographical Account of Each Emperors' adıyla 1815 yılında Londra'da yayınlamıştır. Eser, uzun isminden dolayı albüm sanat tarihinde yayıncısının adı ile, kısaca *Young Albümü* olarak anılır. Bu portre dizisi, aslen III. Selim zamanında, Osmanlı'nın dış politika tavrı olarak kullanılmak istenmiş, 1806 tarihinde bakır klişelerinin yapılması için İngiltere'ye gönderilmiş, sipariş edilen kitap padişahın tahttan indirilmesi ve arkasından IV. Mustafa'nın kısa süreli iktidarı sırasında proje duraklatılmış, II. Mahmud'un tahta çıkmasıyla tekrar Osmanlı hariciyesinin gündemine gelmiş, nihayet 1815 yılında yayınlanabilmiştir. (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, s. 286)

4.1.5. MİNYATÜRÜN SONU

Osmanlı saray sanatında minyatüre olan ilgi 18nci yüzyılın sonundan itibaren azalmaya başlar. Bu ilgi kaybı; ilginin Batılı olan her şeye yönelmesinin doğal sayılabilecek bir sonucudur. Minyatür, zamanla; kağıt yerine tuval, kök boyası yerine guaj ve yağlıboya, hayal gücü ve doğa gözlemi yerine fotografik referans kullanımına geçiş ile yavaş yavaş yerini tuval resmine bırakmıştır. Osmanlı'da tuval resmine geçildiği yıllarda Avrupa'da ise tuval, ahşap, tavan duvar dahil olmak üzere her türlü malzeme üzerine akademik resim ve dev boyutlu heykel çalışmaları üst düzey bir teknik ve ustalıkla akademik düzeyde icra edilmekteydi.

Özyiğit'in alıntıladığı üzere Şehabeddin Uzluk Bey, resim sanatımızdaki zamani değişimi şu şekilde özetlemektedir:

“Sedef çekmece önünde ufak fırçasıyla çalışan kavuklu ressamın kaybolmuşlardı. Suluboya ressamını revacını yağlı boyaya terk etmişti. Eski sanat görgüsü değişiyordu. Türk hayatında, sanat âleminde yenilikler rağbet buluyor; Frenk işçiliği sürüme başlamıştı. Lâle Devri ile Türk sanatına bulaşan yabancılaşma kokusu 1232 (1808-1809) tarihinden itibaren artıyordu” (Özyiğit, Güz 2017, s. 128)

4.2. SARAY DIŞINDA TASVİR

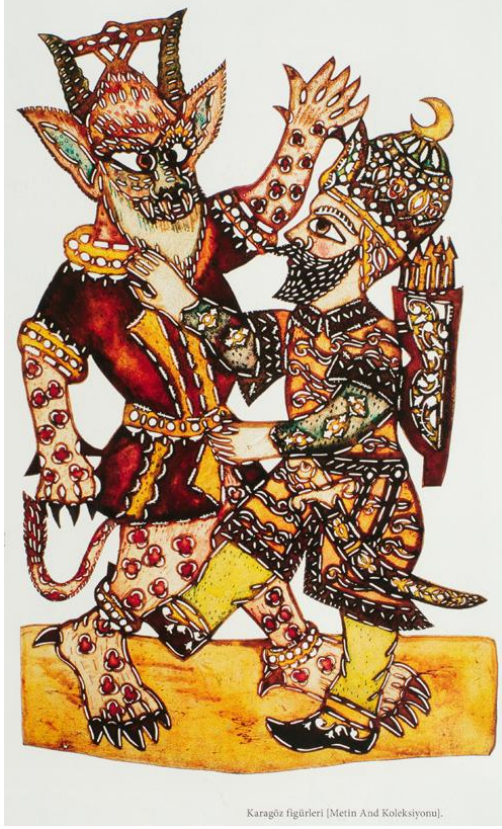
4.2.2. HALK SANATLARINDA TASVİR

Saray çevresinde *Young Albümü*, 17. ve 18. yy. sürnâmelerdeki emperyal havayı yansıtabursun, aynı tarihlerde Anadolu'da, halk sanatlarımızda, çok daha naif bir anlatı dile gelir. Bir çoğu genç kızların çeyizlerinden oluşan halı ve kilimlerimiz, kumaşlarımız ve işlemlerimiz, çini sanatımız, hat ile tasvir, kağıt oymacılığı, kutu ve sandık süslemeleri, tepsi üstleri, cam altları, duvar resimleri.. ve elbette kitap resimleri.

Saray çevresinde Makedonyalı Büyük İskender'in kahramanlıklarının anlatıldığı *İskendernâme*'nin oldukça popüler olduğu, kitap sanatlarında konu seçimi olarak şehnâmelerin, gazavatnâmelerin, sürnâmelerin ve silsilenâmelerin seçildiği dönemlerde; saray sanatlarından uzak yaşayan halk arasında, Köroğlu ve Şah İsmail maceraları dinlenmekte, halkın dertlerine padişahlar ya da büyük komutanlar değil, ancak Köroğlu ya da Şah İsmail gibi muhalif kahramanlar, Dadaloğlu gibi muhalif şairler çare olmaktadır. Halk, onların hikayelerinde kendi sesini durmakta; gönül dünyalarını ise kavuşamayan aşıkların amansız maceraları ile özgürleştirmekte; folklorik oyunları ile de toplumsal yasakları delmektedirler.

Burada ilginç olan; her türlü İslâmi sakıncadan muaf olan saray sanatı bütün özgür görünümüne rağmen emir-komuta altındayken, her türlü baskı ile ve kontrol altında tutulan Anadolu sanatlarında tüm naifliği ile özgürleşen ve özgürleştiren bir sanat anlayışı görülmesidir.

Efsanesi Sultan Orhan zamanına dayanan Karagöz de halk sanatlarımızda önemli yer tutar. Hikayeye göre makara yapmaktan inşaatı geciktiren biri duvarcı biri demirci iki ustanın kellesi Sultan Orhan'ın hışmına kurban gittikten sonra Sultan bu işe çok üzölür. Kendileri geri gelemezler ama suretleri bu sefer gölgelerde hayat bulmaya başlar. 14. yy.'da ortaya çıkan Karagözcülüğün, tıpkı orta oyunu gibi devlet kontrollü bir halk sanatı olarak kişiliğini bulması ise 17. yüzyılda gerçekleşmiştir.



Karagöz figürleri (Metin And Koleksiyonu).



Görsel 48: Karagöz Tasvirleri, *Karagöz ve Cazu*. 18. yy.

Görsel 49: Uzun Firdevsî *Davetnâmesinden*, *Bolluk Tilsımı*. 15. yy. sonu

And'a göre Karagöz tasvirleri "*Tek tek resimlerinde, Arnavut, Yahudi, İmam, Mahalle Bekçisi, Genç Çelebi, Rumelili, Frenk, Kayserili, Kastamonulu, Kürt, Ciğerci, Cambaz, Orman Korucusu, Subaşı, çeşitli kadınlar, çocuklar gibi çarşı ressamlarının albümlerinde bulduğumuz tiplerle büyük benzerlik gösterir.*" Çarşı ressamlarının konuları dışında kalan masalsı yaratıklardan oluşan bir düş dünyası da Karagöz oyunlarında yer bulur. Yedi başlı ejderhalar, cazular, İslâm mitolojisinden Burak, dallarındaki yemişleri insan şeklinde olan Vakvak ağacı içine insanları hapseden Kanlı Kavak, zebaniler, şeytanlar gibi figürler bu tasvirlerdendir. (And, 2014, s. 25)

İnli cinli hikayelerden bir yandan korkar, bir yandan da merak etmeyen duramayız. Fala inanmayanlar bile falsız kalmazlar. İnsanın hayalinde beliren hayal gücü ürünleri, tasvirlerde vücut bulurlar. Halk arasında büyücülük hoş görülmezken,

gelecekte ya da bir başka deyişle gaybdan (bilinmezden) haber getiren kişilere özel bir ihtimam gösterildiği görülür.

Osmanlı Sarayları ve çevrelerinde Türk, Arap, İranlı ve Batılı sanatçılar için Nakaşhanelerin akademik statüüne rağmen bir özgürlük alanı yaratılmış olduğunu görüyoruz. Ancak İmparatorluğun burnunun dibindeki Anadolu halkı ile ilişkisinin kopuk olduğunu da unutmamak lazım. Saray halkı ile Anadolu halkının zevkleri de birbirleriyle uyumsuz. Kısacası Osmanlı saray çevrelerinde yasak olmayan sanat üretimi halk için yasaklanmıştır.

Türkler Anadolu'ya geldiklerinde sadece Ege'de ve Konstantinapolis'de Roma medeniyetinin kalıntılarıyla karşılaşmadılar. Anadolu'nun her yerinde çoğu Bizans (Doğu-Roma) uygarlığından kalmış geçmiş medeniyetlerden zamana direnç göstermiş heykeller fişkıyordu. Halk bu heykellere puttur anlayışıyla zarar vermek bir yana, onları tılsımlı objeler, hatta bir günahlarından ötürü Tanrı tarafından taşlaştırılmış eski kişiler, bir nevi atalar olarak görüyorlardı.

Anadolu'da simgesel bir dilin yaratılmış olduğu ve bu dili bilenler için okumanın çok basit olduğundan bahseden Aksel, bir Zaza köyünde kişinin evli olup olmadığı, kaç çocuğu olduğu, askere gidip gitmediği gibi tüm bir şeceresinin çoraplarındaki motif ve işlemlerden okunabileceği örneğini veriyor. (Aksel, 2010, s. 70) Elbette bu tarz bir okumayı yapmak için mahalli sembolizmi tanımak gerekecektir.

İslâmiyet sonrasında tanrıyla rekabet ederek cehennemlik olmak istemeyen sanatçıların çiçeklerden hayali çiçeklere, hayali çiçeklerden de daha derin ve mistik bir soyutlama anlayışına gittiklerini görülür. Erken-Hıristiyanlık döneminde, pagan kültü sayarak tüm bir antik sanatı tahrip etmiş, Ortaçağ döneminde Hıristiyan sanatı, sadece incil propagandası yaparak var olabilmıştır. İslâmiyet etkisinde olsa da Anadolu halkı, Antik Yunan sanatı kalınlarını put olarak görmemiş, yöresel efsanelerin bir aracısı olarak bu heykellere hayatında yer vermiş, mistik bir saygı göstererek varlıklarını kabullenmişlerdir.

Halk sanatlarımızda resmin karşımıza çıktığı en önemli alanlardan biri de kitap sanatlarımızdır. El yazmalardan, taş baskılara ve sonrasında hurufat baskılara, kitapların işledikleri konular ve mekanlar da değişiklik göstermeye başlar. Barok sanatın bir yansıması olarak hikaye kahramanları eklektik dekorlara yerleştirilebildiği gibi zamanla kimi masal diyarları da şehirlere taşınır.



Görsel 50: *Gülşah derya kenarında Başçeşme karşısında, köşkte eğlenirken Derviş'in hayran olup bakışının resmidir.*

Saf-yürek bir halk sanatının ifadesi olan bu resimlerde tasvir edilen figürler resim eğitimi almamış bir çocuğun resimlerini andırırlar. Kişisel ifade ve bireysellik bu tasvirlerde görülmez. Kadın ve erkek bile sakal, bıyık, kirpik gibi cinsiyet alametleri ile farklılaştırılır.

Gülşah derya kenarında Başçeşme karşısında, köşkte eğlenirken Derviş'in hayran olup bakışının resmidir isimli resimde primitif çizgilerle beliren, gölgesiz, perspektifsiz bir resimdir. Burada görülen manzara halılar ve yağlıklardakilerin bir eşidir. Bu iki sevgili birbirleriyle dillerinden çok elleriyle konuşmaktadırlar. Bu eserde perspektif görülmemekle beraber sanat değeri azalmış değil, hatta artmıştır. Yüzlerde Şark'a mahsus olan birleşik kaşlar, iri gözler vardır. Uzun kâkülle yanaklardan aşağıya sarkmaktadır. İki yanda da serviler bu güzel dekoru tamamlıyor. Elinde keşkül ile uzaktan hayran hayran bakan çocuk yüzlü dervişin duruşu

manalıdır. Köşkün çevresinde tiyatro dekoru gibi perdeler kalkmıştır. Gülşah ise bu çocuk yüzlü, uzun saçlı dervişe eliyle karşılık vermektedir. Yine birçok halk resimlerinde görüldüğü gibi Gülşah'ın başı, biraz da yana meyletmiş bulunmaktadır. Sol elin başparmağı ile de Derviş'e işaret edilmektedir. (Aksel, 2010, s. 63)



Görsel 51: Ferhat ile Şirin'in köşkte oturup birbiriyle muhabbet ettiğinin resmi.

Bu kitaplardaki resim açıklamaları da dikkate şayandır. Resimler o kadar saf yürektir ki zaten metnin illüstrasyonu olan resmi açıklamak için yanına oldukça açıkklamalı bir metin eklemek gerekmiştir.



Görsel 52: Seyfelmülük hikayesinden aşıklar.



Görsel 53. *Köroğlu; dağlarda, kâh hayvan, kâh insan avlarken.*



Görsel 54. *Şah İsmail ile Arap Özengi*

Halk resimlerimizde kavuşamayan aşıkların hikayeleri sıkça konu edilir. Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Leylâ ile Mecnûn ve Yusuf ile Züheyla bu tarz hikayelerdendir. Bu hikayelerin bir çoğunda karşımıza sevgiliyi görmeden resmine aşık olunması olgusu çıkar. Kimi zaman rüyada görülen bir suret kimi zaman bir

ressam tarafından yapılmış resim kimi zaman ise sözel bir betimlemeye, bir hayale, bir tılsıma aşık olunur. Dere tepe aşılır, türlü canavarla cenk edilir. Bütün bu kahramanlıklar, aşığın henüz görmemiş olduğu bir sevgilinin gönlünü kazanmak için göze alındığı maceralarda yaşanır.

Halk hikayelerimizde zaman olgusu da masal dünyasının bir parçasıdır. Zaman, çoğu zaman karşımıza durmuş bir zaman olarak çıkar. Aynı güzele hem babalar, hem oğullar vurulur.

Hikayelerdeki güzellik olgusu da incelenmeye değerdir. Güzeller her zaman güzeldir. Güzellik aynı zamanda iyiliktir. Çirkin bir kimsenin iyi olmasına az rastlanır. Çirkinler, kötülerdir. Yine de istisnai durumlara da rastlanır. Bir defasında bir kocakarı Aslı'nın göğsünü açar, memesini çıkarır, baygın bir halde yerde yatan Kerem'i emzirir. Böylelikle Kerem'in gözleri açılır ve ayılır. (Aksel, 2010, s. 43)

Halk hikayelerinde tabiat olgusu da aşığın dostu ve sözcüsü olarak yer alır. Gökler gözyaşı döker, felekler aşık ah edip titreşirler. Öylece Kerem, selvi ile konuşur, Leyla bulutlara söz söyler. Uçan kuşlara yol vermeyen Kızılırmak aşıklara yol verir. (age. s.43)

Saray minyatürlerimizde eser sahipliği açısından bir yere kadar çizenler belli değil sadece yazarlar bellidir. *Süleymannâme* gibi büyük bir anlatının nakkaşları bile dört farklı el oldukları anlaşılma ile beraber bu sanatçıların kimlikleri halen belirsizdir. Anadolu sanatları, aynı talihin daha kötüsünü, yazarların da çizerler kadar anonim kalmasıyla öder. Bu bilinmezlikler içerisinde bir kısım eserlerin bugüne ulaşmış olmaları bile bir mucizedir. Halk sanatına ait çizimlerin isimsiz sanatçıların aslen hat sanatçıları oldukları düşünülür. Kadın hattatlarımızın varlığı da bilinmektedir.

4.3.3: DİNİ SANATLARDA TASVİR

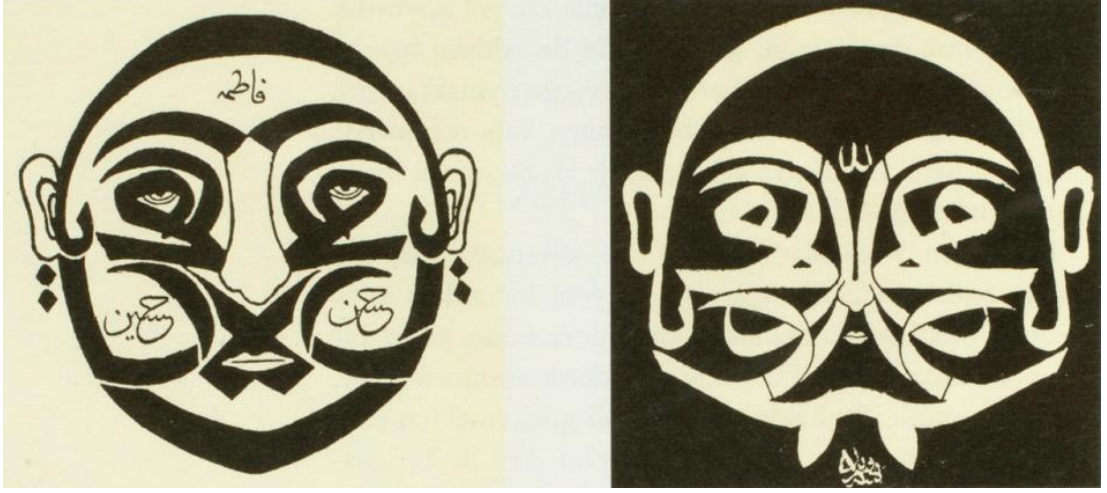
İslâmiyet'te yazı, resimden üstün görülmüş; biri yasaklanırken, diğeri göklere çıkartılmıştır. Çünkü İslâmiyet'in özü, Kurân'ın söz'ünde yaşanır. Yazı ise sözün sembolizmi olduğundan hat sanatı İslâmi ortamlara saygıda kusur edilmeyerek kabul görmüştür. Burada da bir yanda putperestlikten kaçınılırken diğertaraftan da enteresan bir Arap harfi fetişizmi içine düşüldüğü göze çarpmaktadır. Halkın, anlayamadığı Arapça ile yazılmış örneğin bir çorba tarifiyle, bir Kurân ayetini ayırt edememesi bu sorunu gündeme getirir. Uygulamada her ikisi de eşit derece kutsal görülmüş, saygı duyulmuştur.

İslâmi uygulamalarda şeriat ehli, yazının üzerinde büyültme ve yüceltme anlamları katmak dışında biçim değıştirmesine, resme dönüşmesine kesinlikle müsamaha göstermezken Mevlevilik, Bektaşilik, Hurafilik, gibi tarikatlarda yazı; yazı-resme ve resme dönüşmek için vesile kollar gibidir. Hattatların yazıdan resme geçiş süreci olarak düşünölebilecek yazı-resim geleneğinde pek çok tasvirler yaptıkları dikkat çeker. Bunların içinde camiler, çifte vavlar, kandiller, başlıklar (takke, fes, serpuş vs.), gemiler, kuşlar, aslan suretleri, ibrikler, gülabdanlar, meyve, yaprak ya da Hz. Ali'nin devesi şeklinde yazı ile üretilmiş tasvirler bulunur.

Tarikat sanatlarında yüzeye çıkan suretlerin önemli bir ortak özelliğı ise cinsiyet tasvirinin denklem dışında bırakılmış olmasıdır. Yazıdan vücut bulan tasvir çoğunlukla bir *İnsan-ı Kâmil* tasviridir. Özel kişilerin tasvirine pek rastlanmaz. Yine de aynalı yüzlerde çok zaman Zülfikar gibi alametlerinin de yardımıyla Hz. Ali ile ya da Âl-i Aba³⁷'nin tasvirleri karşımıza çıkar.

Yalnızca görünen değıl.. Okunan yüzler. Esterebadlı Fazl'a göre insan yüzü "kelâm" biçiminde tecelli etmiş, 28 harften meydana gelmiş, sade görünen değıl, okunan bir surettir. (Aksel, 101) İnsan yüzünü haritalaştırma konusunda aynı yıllarda İsviçreli bilim adamı Caspar Lavatar'ın yaptığı çalışmaları da hatırlamak gerekir. Lavatar da insan yüzünün okunabileceğine inananlardandı.

³⁷ Hz. Muhammed ve onunla birlikte Aba'nın altında toplananlar. (4 Halife)



Görsel 55: 'Âl-i Aba'nın Resmi

Görsel 56: 'Âl-i Aba'nın Resmi

Tarikat ehli ile şeriat ehlinin sanata yaklaşımları her şekilde farklıdır. Resimde olduğu gibi müzikte de bu böyledir. Birinde müzik ve dans Allah'a yalvarma anlamına gelirken diğerinde dinlemesi bile yasaktır. Denilebilir ki; sanatın özgürleştirici yanı tarikat ortamlarında tolerans görürken şeriat bu müsamahayı göstermemiştir.

Ehlisünnet yani Sünni Müslümanların ve ulemanın denetiminde olan medreselere resim sanatı girememiştir. Ancak yazı sanatı aynı kapıdan rahatlıkla geçmiş, kitaplardan çıkıp duvarlarda türlü şekilde yer almıştır. Malik Aksel, bu ironiyi "Duvarda olması gereken resim kitaba girerken, kitapta olması gereken yazının duvara taşınması" paradoksu ile dile getiriyor. Özetle, medrese kültüründe resim kapının dışında kalmış ama süsleme sanatları hoş görülmüş, yazı ise kutsal bir konuma yerleştirilmiş, o kadar kutsallaşmıştır ki kitaplardan ve sayfalardan çıkmış devasa boyutlara ulaşip duvarlara taşınmıştır. Harfler kitaplardan taşmış, insan boyunu da aşarak duvarlara, levhalara nakşolunmuştur. Görülemez denilen Allah, hat sanatı ile okunabilir olmuş bir başka deyişle gözle görünebilir hale gelmiştir. Harfler bizatihi ikonalara dönüşmüştür.



Görsel 57. Yazı ile meydana getirilmiş insan yüzü



Görsel 58: Kazasker Mustafa İzzet Efendi. Ayasofya hat levhası, *Allah Yazısı*, 1849

Görsel 59: Ara Güler, *Allah ve Kadın*, Kırkpınar, Edirne 16. yy. camii 'Eski Cami', Fotoğraf:

1956

İslâm hat levhalarının en büyükleri bugün Ayasofya müzesinde bulunur. İlk örnekleri 1644 yılında Teknecizâde İbrahim efendi tarafından yazılan, 1849'da Fossati restorasyonunda (Sultan Abdülmecid zamanında) Ayasofya Camii'nde yapılan onarımlar sırasında Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından tekrardan, aslen küçük ebatlı olarak yazılmış, Kazasker'in öğrencileri Şefik ve Ali Beyler tarafından kareleme yöntemi ile büyültülerek levhalara aktarılmıştır. Seri, 7.5 m. çapındaki sekiz adet levhadan oluşur ve yazı kalınlıkları 35 santimi bulur.

Allah, Hz. Muhammed, Dört Halife, Hz. Hasan ile Hz. Hüseyin'in isimlerini taşıyan levhalar, 1934 tarihinde Witimor'un mozaik araştırması ile başlayan Ayasofya'nın müzeleştirilmesi çalışmasında yerlerinden indirilmiş, ancak hiçbir kapıdan çıkamadığı için tekrar yerlerine konmak istenmiş ancak bu sefer de geri asılmaları 1949 yılını beklemek zorunda kalmıştır. (Kumbaracılar, s. 223)

Ara Güler'in belgelediği Edirne Eski Camii dış duvar yazısında, cami içinde sıva üzerine ya da çinilerde görmeye alışık olduğumuz anıtsal boyuttaki yazıların bu sefer caminin dışına da taşıdığı görülür. Fotoğrafta yazının önünde beliren iki çarşafly figür ise İslâm'da ya da şeriatta kadının yerini belgeler niteliktedir.

5. TÜRK RESMİNDE BİREYSELLEŞME SÜRECİMİZ

5.1. TANZİMATTAN 2NCİ MEŞRUTİYETE

Sultan III. Selim'in³⁸, 1793'te Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'un kurulmasının ardından askeri okulların müfredatlarına resim dersleri koydurmasıyla, yine sarayın himayesinde olmakla birlikte resim eğitimi ilk kez saray sınırlarının dışında bir ortamda var olmaya başlar. 1835 yılında eğitime başlayan Mekteb-i Bahriye, 1869 yılında açılacak olan Mektebi Sultani ve 1873 yılında eğitime başlayacak olan Darüşşafaka liseleri programlarında da resim dersleri yer alır.

19. yy. Osmanlı açısından Batılılaşma rüzgarları ile geçmiştir. Öyle ki; bir dönem her şeyin batılı olanı tercih edilir hale gelir. Sanat kadar moda, müzik zevki, batılı kumaşlar ve desenler ve batılı edebiyat da makbul olur. Osmanlı'da Şark modası ve doğuya yöneliş; ne zaman ki Batı'da oryantalizm rüzgarları esmeye başlar, o zaman tekrar gündeme gelecektir. En azından saray çevresi için bu böyledir. Anadolu'da ise henüz kimseye Batılı olmanın faydaları anlatılmamıştır. Osmanlı'da Batılılaşma aynı zamanda saray ve çevresinin Anadolu kültüründen batı kültürüne evrilirken omurgasını oluşturan Anadolu halkından bu defa farklı bir boyutta kopuşu anlamına gelmektedir. Doğrusu saray açısından Anadolu halkı da bir zamanlar "Halkım" dediği, ancak şimdi vazgeçtiği halkların durumundan farksızdır. Bir çok Anadolu beyliğinin Timur ile işbirliği içinde Yıldırım'ın ordularını yenmesinden beri Saray'ın Anadolu halkına biraz küs olduğunu düşünmek yanlış olmaz.

³⁸ (s. 1789-1807) (d.1761) (28. Padişah)

Fatih Sultan Mehmed'den bu yana ilk kez tuval resmi için poz veren Sultan II. Mahmud (Adli)³⁹ Tasvir-i Hümayun'ları ile Padişah portrelerinin devlet dairelerine asılması geleneğini başlatmıştır. Ölümünden sonra bu resimlerin önce üzerleri örtülmüş, sonra ise depolara kaldırılmışlardır. Kavuk yerine fesi, sakal yerine traşı getirmesinin yanı sıra yer sofrasında değil, masada yemek yemesi halk arasında "Gâvur Padişah" olarak adlandırılmasına sebep olmuştur.

Sultan II. Mahmud döneminde Türkçülük, Osmanlıcılık, İslâmcılık ve Batılılık gibi şimdiye kadar İmparatorluğa birliktelikle kuvvet veren kavramlar ayrışmaktayken Anadoluçuluk da bu denkleme sonradan eklenen bir kavramdır. (İrepoğlu, Feyhaman Duran, 1986)

Sultan Abdülmecid⁴⁰ 17 yaşında Osmanlı tahtına oturdu. Batılılaşma hareketlerine ara vermediği gibi hızlandırır. Tahta çıkışının üzerinden dört ay geçtiğinde Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nu ilan eder. "Tanzimat Dönemi Padişahı" olarak tarihe geçen Abdülmecid döneminde, Türkçenin sadeleştirilmesi çalışmalarına başlanır ve Ceride-i Havadis gazetesi yayın hayatına başlar.

Sultan Abdülaziz⁴¹ desen dersleri almış, kendi çizimleri de olan bir padişahtır. Kardeşi Abdülmecid'den sonra tahta çıkar. Abdülaziz'in Avrupa seyahati hanedanın sonraki mensupları için de Batılılaşmak konusunda apayrı bir deneyime dönüşür. Bu seyahat bir Osmanlı padişahının fetih dışında, dostça bir münasebetle başka bir ülkeye gidişinin ilk örneğidir. Öncesinde sadece elçiler bu tarz seyahatlere iştirak ederek yabancı geleneklerle ilk elden temâşa fırsatı bulurlardı. .

Kendisi de bir sanat hamisi olan Sultan II. Abdülhamid'in⁴² hem yerli, hem yabancı ressamları himaye ettiği bilinir. Ancak padişah olduktan sonra kendi fotoğrafını çektirmemiş ve hiç bir ressama poz vermemiştir. O, tasviri hümayun geleneğini devam ettirmek yerine tuğrasını kullanmayı tercih etmiştir. Padişahın resminin

³⁹ (s. 1808-1839) (d.1784) (30. Padişah)

⁴⁰ (s. 1839-1861) (d.1823) (31. Padişah)

⁴¹ (s. 1861-1876) (d.1830) (32. Padişah)

⁴² (s. 1876-1909) (d.1842) (34. Padişah)

yapılmaması, hatta teklif bile edilmemesi gerektiği konusunda uyarılan Zonaro hatıralarında bu uyarıya ver vermiştir. Resmini halife olmasından dolayı yaptırmaktan hoşlanmadığını, saray ressamı Fausto Zonaro (1854-1929) hatıralarında belirtiyor. Mamafih sultanın yeni çekilmiş fotoğrafı olmadığından henüz şehzadeligi sırasında Abdülaziz ile katıldığı Avrupa seyahatinde Londra'da çekilen fotoğrafı ve Abdullah biraderler tarafından çekilen yine bir şehzadelik dönemi fotoğrafı II. Abdülhamid'in tüm saltanatı boyunca batı medyasında derlenerek, montajlanarak, defalarca servis edilir. (Çelik & Eldem, 2015, s. 116)

Devleti Yıldız Sarayına taşıyarak buradan çıkmadan bütün imparatorluğu tek merkezden yönetmek isteyen II. Abdülhamid için fotoğraf bulunmaz bir nimettir. Fotoğraflar, imparatorluğun dört bir köşesinden türlü manzarayı ve tasviri bir arada sunan albümlerde bir araya gelirler. Bugün bu albümler *Yıldız Albümleri* adı ile anılmaktadır.

Bu dönemde çok sayıda fotoğraf üretilmiş ve kataloglanmıştır. Daha sonradan primitifler olarak adlandırılan, aslında Darüşşafakalı oldukları anlaşılan birçok ressamımız da bu fotoğraflardan figürsüz ya da figürden arındırılmış resimler yapmışlar ve bu resimlerini padişaha "Kulları" imzası ile sunmuşlardır. Fotoğraftan titizlikle çalışan bu ressam kuşağımız mensupları sonraki hayatlarına ressam olarak devam etmemişlerdir. Saray ressamı Zonaro, savaş ve kahramanlık konulu kalabalık figürlü resimlerini de Yıldız Sarayı'nın bahçesinde üretmiştir.

Şüphesiz, fotoğrafın Osmanlı'ya gelişi ve yayılışı başlı başına bir devrim niteliği taşır. 1836 yılında icadı duyurulan fotoğraf, çok kısa bir sürede hem gelişip hem yaygınlaşır. Türkiye'ye ve Türkiye üzerinden Doğu'ya yapılan ekspedisyon turlarının arkasından Galata'da ilk açılan yabancı, arkasından açılan gayrimüslim fotoğraf stüdyoları kısa sürede çoğalır. Fotoğrafın Osmanlı'da benimsenmesi matbaa gibi gecikmeli yaşanmaz.

Çok kısa bir sürede ulaşılabilir olan fotoğraf, sanatçılar için de hızla benimsenen bir hammaddeye dönüşür. Fotoğrafın resme dönüşmesinin ilk örneklerini Manas Ailesi

sanatçıları verirler. Sebuh ya da Ruben Manas'a atfedilen Abdülmeçid portresi, o sıralar Kargopulo Stüdyosunda çalışan Josef Manas tarafından çekilmiş bir fotoğraf üzerinden çalışılmış gibi gözükür. Resimlerinde Pascal'ın çektiği fotoğraflardan yararlanan Osman Hamdi'nin hocası Gerome'un da kendi kurgularını yaratmak için önce fotoğraftan yararlandığını, sonra fotoğrafçıyı denklemden çıkartmak için kendine bir fotoğraf makinesi aldığını biliyoruz. Hamdi'nin de bir müddet Pascal'ın fotoğraflarını kullandıktan sonra kendi makinesini aldığını düşünmek mümkün. Oğlunu model aldığı *Kitap Okuyan Genç Emir* tablosunun alt yapısı olduğu bilinen fotoğraf kendi stüdyosunda çekilmiş olmalıdır.

Sanat Tarihçisi Ahmet Kamil Gören, sarayın resim sanatına verdiği kontrollü desteği şu şekilde ifade ediyor:

"1829-1835 arasında resim öğrenimi için Avrupa'ya öğrenci yollanması, arkasından Batılı anlamda resim eğitimi alan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid'in 1870'den itibaren geri dönüp Osmanlı resim sanatına önemli katkılar yapmaları, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ve 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulması, 1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet ile daha fazla öğrencinin resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilmesi, bu öğrencilerin daha sonra 1914'te yurda dönerek yeni resim anlayışlarını başlatmaları, 1914'te kız öğrenciler için İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasını ve 1916'da Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın isteğiyle Şişli Atölyesi'nin oluşturulması Osmanlı sarayının resim sanatına verdiği devlet kontrollü desteğin somut göstergesidir. (Gören, 2002)

Sultan Abdülaziz Şeker Ahmed Paşa'yı Avrupa'ya gönderdursun, Kayseri Ermenilerinden bir aile sarayın resmi imge üreticisi olarak hem fotoğraf, hem yağlıboya eserler vermektedir.

5.1.1. MANAS AİLESİ

Rupen (1810-1875) ve Sebuhan Manas kardeşler ve kuzenleri Josef Manas 18. yüzyılda eserler veren Refail Manas'ın akrabalarıdır. Sultan Abdülaziz döneminden 20. yüzyıl başına kadar karton veya fildişi üzerine portreler yapan ve zaman zaman da fotoğrafları renklendiren Josef Manas, fotoğrafçı Abdullah Biraderler ve Sebah & Joaillier'in atölyelerinde de çalışmıştır. (Küçükhasköylü, s. 168)



Görsel 60: Rupen Manas, *Sultan II. Mahmud Portresi*

Görsel 61: Sebuhan ya da Rupen Manas, *Sultan Abdülmecid Portresi*

Görsel 62: Josef Manas?, *Sultan II. Mahmud Portresi*, Fotoğraf Kargopulo,

Bu görsellerde karşılaştığımız eserler benzetme sanatında gelinen üst noktayı göstermektedirler. Fotoğraftan çalışıldığı bilinen bu eserler padişah portreciliğinin ulaştığı noktayı göstermeleri açısından son derece önemlidir.

5.1.2. ŞEKER AHMED ALİ PAŞA (1841-1907)

Ahmed Ali, Mekteb-i Hayriye'den mezun olduktan sonra Sultan Abdülaziz tarafından 1864 yılında Fransa'ya gönderilir. Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda

Gustave Boulanger ve Jean Léon Gérôme'un öğrencisi olur. Eserleri 1869 ve 1870 Paris sergilerine kabul edilir. 1870'de kazandığı Roma Ödülü ile Roma'ya giderek üç ay burada kalarak Rönesans sanatı üzerine incelemelerde bulunur. 1871 yılında yurda döner.

1873'te gerçekleştirdiği Sultanahmet'te bir okulda açtığı sergi ilk halka açık sergidir. Eserlerin tamamı Ahmed Ali Paşa'ya aittir. Sergiyi Sadrazam himayesinde açmış olması da halktan gelecek muhtemel tepkiyi azaltmış olmalıdır. Arkasından 1 Temmuz 1875 tarihinde Çemberlitaş'ta Dar'ül-Fünûn Osmanî'de yirmi civarında sanatçı ile gerçekleştirilen ikinci sergiye Osman Hamdi Bey, Halil Paşa gibi ressamlarımız da eserler vermiştir. Osman Erden'in alıntılıdığına göre; Sezer Tansuğ bu iki sergiye çok daha farklı değer atfetmektedir. *"Tansuğ'a göre bu iki sergi, ilk olmanın yanı sıra, özellikle aydınlar ve hükümet çevresinde sanat eğitimi yapacak bir kurumun açılması gerekliliğini gündeme getirmesi açısından da büyük önem taşır."* (Erden, 2012, s. 12)

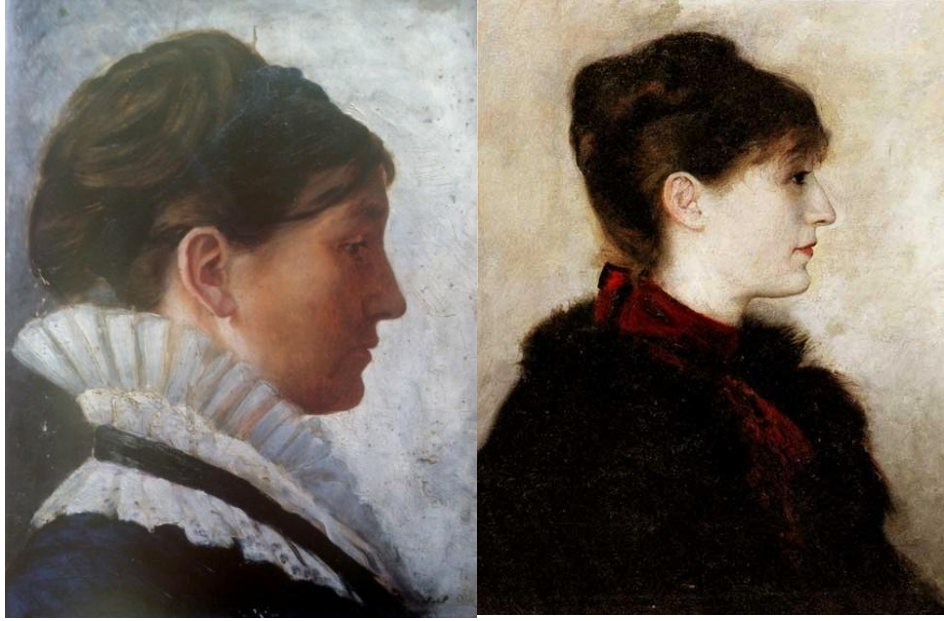


Görsel 63: Şeker Ahmed Ali Paşa, *Otoportre*, 1880'ler

1890 yılında Tümgeneralliğe yükseltilen Şeker Ahmed Ali Paşa, Paris'te aldığı akademik figür eğitimini güncel sanatında tatbik etmez. Eserleri arasında portre türünde çalışmalara rastlanmamakla beraber kendini tuvali başında resmettiği otoportresi, modern sanat tarihimizin bilinen ilk otoportresi olması niteliği taşır. Günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde bulunan, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile çalıştığı otoportresinde ressam kendisini yarım boy olarak tuvali ve paleti ile sivil giysiler içinde resmetmiştir. Fotoğraflarında çok zaman resmi üniforması ve madalyalarıyla gördüğümüz, sevecen kişiliği ile kendisine "Şeker" lakabı takılmış olan Ahmed Ali Paşa, resmî imgeleri resmine dahil etmemiş, kendisini sadece ressam kimliği ile ön plana çıkartmıştır.

5.1.3. OSMAN HAMDİ BEY (1842-1910)

Hukuk eğitimi için 18 yaşında Paris'e giden Osman Hamdi Bey aynı zamanda Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulunda da dersler almaya başlar. Boulanger, Gerome gibi sanatçılardan dersler alır ve on iki yıl Paris'te kalır. Yurda döner dönmez Bağdat'a atanan Osman Hamdi, arkasından Meclis-i Mebusan'a seçilir. Bu dönemde eski eserlerin kaçırılmasını engelleyecek yasayı hazırlar ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin kurulmasında önemli roller alır. 1883 yılında yirmi öğrenci ile ders vermeye başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına öncülük eder ve ölünceye kadar da bu görevini sürdürür. Kadınların da resim eğitimi alabilecekleri İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ölümünden ancak dört sene sonra, 1914 yılında, Mihri Müşfik'in çabalarıyla gerçekleşecektir.



Görsel 65: Osman Hamdi Bey, *Pariste'ki ilk eşi Agarithe'nin Portresi*, 1874

Görsel 66: Osman Hamdi Bey, *Naile Hanım (Marie) Portresi*



Görsel 64: Osman Hamdi Bey, *Yaratılış*, 1901

Ayaklarının altındaki kadim metinler ve rahle üzerinde yükselen, hamile olduğu da düşünülen bir genç kadının betimlendiği *Yaratılış* tablosu, Osman Hamdi'nin tüm Fransızlığına rağmen sınırlarını zorladığı, oryantizmin çok ötesinde, gerçeküstü denebilecek bir yapıya sahiptir. Osman Hamdi Bey'in bugün hangi koleksiyonda olduğu bilinmeyen, tartışmalı tablosunda kadına ve yaşama verdiği değer üst seviyede vücut bulur.

Osman Hamdi Bey, fotomontaj teknikleriyle kurguladığı ve sıkça içine kendini de kattığı oryantist kompozisyonların yanı sıra; karılarının, çocuklarının ve arkadaşlarının da yarım boy portrelerini sıkça yapmıştır. Duygusal tarafları ağır basan bu çalışmalar alışageldiğimiz Osman Hamdi üslubunun çok dışında örneklerdir. Ne yoğun imge kullanımı ne de mesaj kaygısı bu resimlerde görülmez. Mercek altındaki tek imge modelin kendisidir. Bu sayede biz de ressama daha yakından bakma fırsatı buluruz.

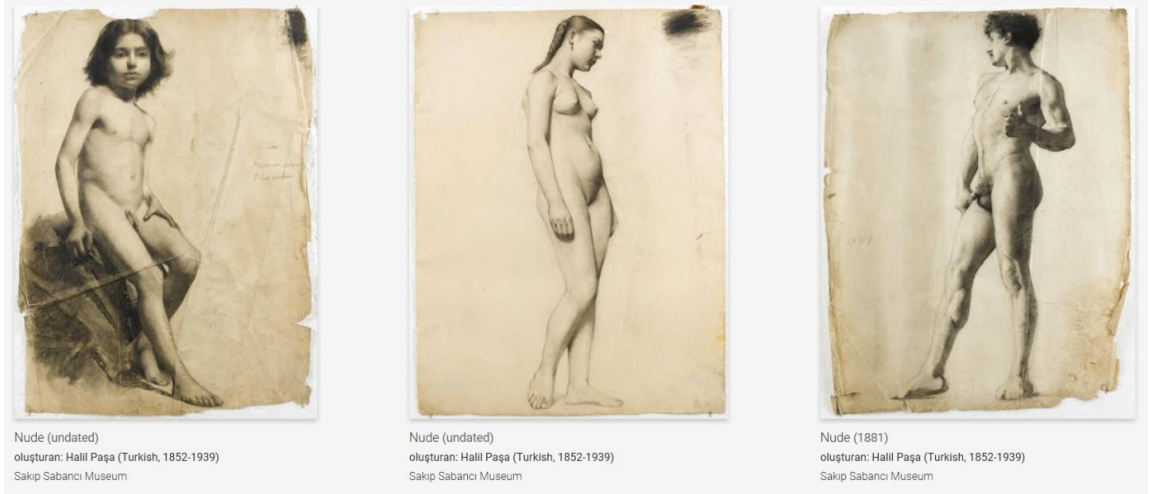


Görsel 67.: Osman Hamdi, *Orkhan Bey*
Görsel 68. Osman Hamdi Bey, *Kokona Despina Portresi*, 1906

5.1.4. HALİL PAŞA (1852-1939)

Halil Paşa, asker kuşağından izlenimciliğe geçiş arasında bir ara kuşağın temsilcisidir. Sanatçı figür çalışmalarında kullandığı önce desen sonra boyama tekniğini manzara resimlerinde sürdürmez. Sanatçı doğa tasvirlerinde izlenimci yaklaşımı benimser. Çizimlerinde, Rönesans'tan gelen doğa gözlemi, akademi gelen klasist üslup kendini gösterir. Çizmiş olduğu figürlerdeki anatomik doğruluk bir yana ışık ve gölge kullanımındaki ustalık, modelin karakter özelliklerindeki tasvir becerisi açıkça görülür.

Asker ressamlar kuşağından günümüze ulaşan sanat eserleri ya çok nadirdir, ya da hiç yoktur. Böyle bir ortamda kuşağın sonuna rastlasa da Halil Paşa'nın bıraktığı çok sayıda eser sanat tarihimizin karanlık bir köşesine de ışık tutması açısından son derece önemlidir.



Görsel 69: Halil Paşa, *Akademi dönemi nü etütleri*

Adnan Turani, Halil Paşa'nın kendinden önceki ressamalara olan eleştirisini "*..Kendinden önce gelen ressamların metin ve derinleştirilmiş bilgilere dayanan çalışmalarının geçersizliğini ilk anlayan kişilerden biridir*" diyerek özetliyor

Halil Paşa'nın Akademi yıllarında yaptığı nü etütleri böylesine üst düzey bir desen anlayışının karşımıza çıkan ilk örneklerini de verir. Ancak sanatçı yurda dönüşünden sonra bu tarz nü çalışmalarını sürdürmez.

1889 yılında Eiffel kulesinde açılışı yapılan Paris sergisinde *Madam X* isimli kadın portresiyle katılarak bronz madalya kazanır. Portenin kime ait olduğunu anlamak için tablonun ismine baktığımızda gördüğümüz 'X' bizi bir bilinmeyene yönlendiriyor. Halil Paşa böylelikle tüm açıklığı ile suretini tasvir ettiği modelinin kimliğini saklamakta da muvaffak olur.



Görsel 70: Halil Paşa, *Madame X*, 1889

5.2. İKİNCİ MEŞRUTİYETTEN CUMHURİYETE

5.2.1. OSMALI RESSAMLAR CEMİYETİ 1908

Ressamları bu sanatçı örgütlenmesine götüren tarihi ve toplumsal koşullara bakacak olursak Osmanlı topraklarında Batı anlamında gelişen resmin, Osmanlı'nın

modernleşme politikaları ile paralel olarak çeşitli okul, cemiyet, sergi ve atölyelerle birçok koldan ilerlemiş olduğunu görürüz. 1908’de, II. Meşrutiyet’in ilan edildiği yıl, İstanbul’da sanat ve kültür yaşamı da canlanır. Resim sanatı özelindeki canlanma da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kurulmasıyla elle tutulur hale gelir. Bir cemiyet kurmayı ilk öneren Sanayi-i Nefise mezunu ressam Ruhi olur. Cemiyet, başta Mehmet Ruhi, İbrahim Çallı ve Sami Yetik olmak üzere, Şevket Dağ, Hikmet Onat, Osman Asaf, Hüseyin Haşim, Ahmet Ziya, Ahmet İzzet, Hoca Ali Rıza beylerden oluşan kurucu üyelerle Şehzadebaşı’nda bir binada açılır. Etkinliğinin genişlemesi ve üyelerini çoğaltmasıyla, merkez Cağaloğlu’nda Sait Bey Konağı’na taşınır. Sonradan katılan üyeler, Halil Paşa, Zekai Paşa, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Murtaza, Mithat Rebi, Rıfat, Diran, Tomas ve Müfide Kadri gibi ünlü ressamlardır.

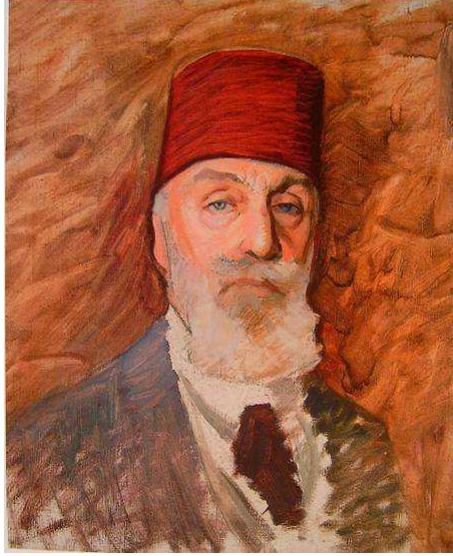
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin yayını olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi sadece güzel sanatlar haberlerine yer vererek dönemin kültür ve sanat hayatında önemli bir yer tutarken 20 Ocak 1911 tarihli ilk sayısında cemiyetin kuruluş amacını, “Osmanlı İmparatorluğu’nda ressamlığın ilerlemesi ve ressamların geleceğini güvenceye almak ” şeklinde açıklıyordu.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Gazetesi, ülkenin çok çeşitli güçlüklerle karşı karşıya olduğu bir dönemde, güzel sanatlara koşullar ne olursa olsun ihtiyaç bulunacağı görüşünü savunarak varlığını sürdürmeye çalışmış, 18. sayısını yayımladığı 1914’e kadar bu konuda başarılı olmuştur.

Osmanlı’nın ilk sanatçı birliği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926 yılında Türk Sanayi-i Nefise Derneği, 1927 yılında Türk Sanayi-i Nefise Birliği adını almıştır. Cemiyet, 1916 yılında Galatasaray Yurdu’nda açtığı ilk sergisini 1951 yılına kadar aksatmadan sürdürmüştür.

5.2.2. ABDÜLMECİD EFENDİ (1868-1944)

Saltanat devam ediyorsa bugün Abdülmecid Efendi'den "veliaht", "şehzade" ya da "son halife" olarak değil ancak "37. Osmanlı Padişahı, Sultan II. Abdülmecid" olarak bahsediyor olacaktık.



Görsel 71: Abdülmecid Efendi, *Otoportre*

Ömrünün büyük kısmını şehzade, 1918-1922 yılları arasında dört yıl veliaht, on beş ay kadar İslâm Halifesi ve son yıllarını da sürgün geçirerek 1944 de Paris'te vefat eden Abdülmecid Efendi babası Sultan Abdülaziz gibi bir sanat hamisi, ayrıca kendisi de sanatçıdır. Saraylarda sefa içinde büyüdüğü düşünülse de ömrü hep acılarla geçmiştir. 1876'da, henüz sekiz yaşındayken, babasının darbe ile tahttan indirilmesi ve Çırağan Sarayı Feriye dairesine kapatıldığı sırada bileklerini keserek intihar etmesi hadisesine şahit olmuştur. Olayın iç yüzünü V. Murad'ın ardından tahta çıkan II. Abdülhamid aydınlatır ve bu olayın bir cinayet olduğu ortaya çıkar. (Gören, 2004, s. 35)

Abdülmecid Efendi, 1916 yılında kendisini bir anda Veliaht pozisyonuna getirecek bir başka üzüntülü olaya, ağabeyi Veliaht Yusuf İzzettin'in intiharına şahitlik eder.

II. Abdülhamid gözetiminde sıkı bir eğitim alan Abdülmecid Efendi, saray ressamı Zonaro'nun yanı sıra Salvatore Valeri'den de resim dersleri alır.⁴³

Sanat tarihçisi Ahmet Kamil Gören, Abdülmecid Efendi'nin dönemin sanat ortamındaki etkin rolünü şu sözlerle özetliyor:

"Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin gazete çıkarma girişimleri, Galatasaray Sergileri, basılan sergi katalogları, Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi, Avni Lifij'in Paris'te burslu okutulması ilk akla gelmek üzere sanat dünyasında adıyla karşılaşmadığımızı hiçbir etkinlik yok gibidir." (Gören, Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Velihaht, Halife Abdülmecid Efendinin Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek, 2004)

Abdülmecid Efendi'nin portre çalışmaları arasında Fatih Sultan Mehmet'in, halifeliği Mısır'dan Osmanlılara getiren Yavuz Sultan Selim'in, ilericiliği ve müzisyenliği ile tanınan III. Selim'in, yenilikçi kimliği ile bilinen II. Mahmud'un, ilginç kişiliği ile tarihe mal olmuş IV. Murad'ın, babası Sultan Abdülaziz'in portrelerini kendine konu olarak seçmesi son derece doğaldır. Müzisyen kimliğini ise ilgi alanına getiren batılı ustaları gerçekleştirdiği Mozart, Chopin, Liszt, Wagner, Beethoven, Brahms portrelerinde görebiliriz. Abdülmecid Efendi'nin edebiyata olan ilgisini ise yakın dostluklar kurduğu Recaizade Ekrem, Abdülhak Hamid portrelerinde izleyebiliriz. Diğer portrelerini ise kızı Dürrüşehvar Sultan, oğlu Ömer Faruk Efendi ve diğer yakınlarının portreleri ve otoportreleri oluşturmaktadır.

⁴³ Şehzadenin yerli hocaları arasında Şeker Ahmed Paşa, Osman Hamdi bey, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail Nazmi Ziya, Şevket Dağ'ın adı da geçmektedir



Görsel 72: Abdülmecid Efendi, *Haremde Beethoven*, 1915

Haremde Beethoven isimli, 1915 imzalı resminde Abdülmecid Efendi, belki de sonradan düşünüldüğü gibi, kimi simbolizmi özellikle seçerek Alman kültürünün sarayda içselleştirilmekte olduğunu vurgulamışsa da son derece samimi bir resim yapmıştır. Bir grup portresi niteliğindeki bu resimde Abdülmecid Efendi, köşkünün şimdi var olmayan harem dairesinde maiyeti ile birlikte Beethoven dinletisi yaşamaktadır. Beethoven da yerlere saçılmış notalar ve masa üzerindeki tanıdık büstü ile sahneye dahil olarak müziği biraz daha duyulabilir kılan bir elemana dönüşmüştür. Zeynep Yasa Yaman, *Türk Resminde Değişen Kadın İmgesi* isimli kitabında resim ilgili şu değerlendirmeyi yapıyor:

" Harem'de Beethoven / Ahenk resmi Abdülmecid Efendi Bağlarbaşı semtindeki köşkünde bir müzik toplantısını temsil etmektedir. Resimde, Şehzade maiyeti ile birlikte piyano, keman, viyolonsel ile Beethoven'ın bir bestesini seslendiren müzisyenleri dinlemektedir. Abdülmecid Efendi'nin haremdeki kadınları resimleri için model olarak kullandığı bilinmekle birlikte bu resimdeki müzisyenler de ressamın haremdeki kadınlardır. Resimde ressamın ilk eşi Başkadınefendi Şehsuvar keman çalmaktadır; piyano çalan kişi Ofelya Kalfa isimli Hatça Kadın, viyolonsel çalan Bihruze Kalfa'dır. Resimde solda ayakta duran iki genç kadından sağdakinin ressamın ikinci eşi Mehisti Kadınefendi olduğun düşünülmektedir. Abdülmecid Efendi ise en önde, sağda oturmaktadır, üzerinde askeri üniforma vardır. Avrupai mobilyalar ile döşenmiş salonda Alman besteci Beethoven'ın büstü, yerde dağınık duran kitapların üzerinde Beethoven'a ait olduğu anlaşılan bir bestenin notaları, en arkada Abdülmecid Efendi'nin babası Abdülaziz'in at üstünde heykeli görülmektedir. Avrupai mobilyalarla döşenmiş mekan, Batı müziğine ait

enstrümanlar ve müzik toplantısındaki figürlerin Batılı saç ve giyim tarzları, "Harem'de Beethoven / Ahenk" resminde; Osmanlı Sarayı'nın ve mensuplarının benimsediği yeni ve modern kimliklerinin özellikleri olarak gösterilmeleri bakımından önemlidir. Resimde, modernleşen Osmanlı Sarayı'nda kadınların sosyal hayattaki konularının da Batılı hemcinslerinin düzeyine geldiği görülmektedir. Zeynep Yasa Yaman resimde kadına verilen bu değeri şöyle ifade etmiştir; "Çağın özelliğini anlatan bu resimde kadına verilen özel değer de dikkat çeker. Zira erkeklerle aynı mekanda, eşit biçimde gösterilen, düşünen, iyi eğitilmiş, Avrupalı görünümlü, müzik aletlerini çalabilen, aristokrat kadınlar ele alınmıştır." (Yaman Z. Y., 2006)

Haremde Beethoven resminin yapıldığı yıllarda Osmanlı Devleti I.Dünya Savaşı'nda savaşımaktadır. I.Dünya Savaşı hem İstanbul'da dönemin önemli resim hareketlerinden biri olan Şişli Atölyesi'ni dolaylı olarak teşvik etmiş hem de bazı eleştirmenlere göre Abdülmecid Efendi'nin *Haremde Beethoven* resminin içeriğini ve kaderini şekillendirmiştir. Osmanlı Devleti'nin I.Dünya Savaşı'nda müttefik arayışlarına birçok devletin olumsuz yanıt vermesinin ardından Almanya olumlu yanıt vermiş, iki ülke 1914 Ağustos'unda imzaladıkları gizli antlaşmaya göre resmen müttefik konumuna gelmişlerdir.

Resim Abdülmecid Efendi'nin Doğu ve Batı kültürünü birlikte iyi özümseyen yaşantısının bir yansıması olduğu gibi dönemin Osmanlı Saray yaşantısının bir belgesi olma niteliğini de taşımaktadır. Abdülmecid Efendi'nin Batılı düşünce yapısı, aydın kimliği, özgürlükçü fikirleri, sanata ve edebiyata düşkünlüğü ve şehzade kimliği otoportresinde özetlenmektedir.

5.2.3. 1914 KUŞAĞI

Daha önceleri asker kökenli ressamardan oluşan Ressamlar Cemiyeti, Çallı Grubu olarak da bilinen 1914 Grubunun izlenimci ressamı ile birlikte sivil kimlik kazanır. Osman Hamdi kuşağından sonra gelen bu dönem aynı zamanda modernleşme sürecinin de başlangıcı kabul edilir.

1914 Kuşağı sanatçılarının çağdaş Türk resim sanatı tarihine damga vurmalarının sebeplerinden biri; Viyana ve Berlin sergilerinde sergilenmek üzere konusu savaş ve

kahramanlık olan tablolar yapmaları için Şişli'de, Bulgar çarşısı denilen yerde bir resim atölyesi açıklamasıdır. Pek çok kaynakta Harbiye Nazırı Enver Paşa olarak geçse de yeni araştırmalar atölyenin kurucusunun ressam Celal Esad Arseven olduğu ve Arseven'in de istihbarat dairesi reisi Albay Seyfi Bey tarafından görevlendirildiği şeklindedir. (Gören, Şişli Atölyesi, 2004)

Şişli atölyesinin Çallı kuşağının oluşmasında büyük etkisi vardır. Nitekim 3 ila 8 ay gibi kısa bir sürede hazırlanan eserlere atölye dışında çalışılmış eserler de eklenerek İstanbul'daki *Savaş Resimleri ve Diğerleri* isimli hazırlık sergisinin (1917) ardından Viyana'ya götürülür. 1918 Yılında Viyana Üniversitesi'nin salonlarında Türk ve yabancı protokolün katılımıyla gerçekleşen sergi dönemin gazete ve dergilerinde geniş yer alır. Sergi için figürlü kompozisyon ve portre alanında izlenimci tarzda eserler yaratmış, Şişli atölyesi mensubu olmayan dönem sanatçıları arasında dikkat çeken isimler; Feyhman Duran, Avni Lifij, Mehmet Ali Laga gibi sanatçılardır. Velihaht Şehzade Abdülmecid Efendi gibi Müfide Kadri ve Zamir Hanım gibi sanatçılar da atölyede faaliyet göstermemişlerdir.

1919 Kuşağı grubu, daha sonra çeşitli ortak temalar ve izlenimci sanat anlayışıyla çalışmaya devam eder. Kuruluşu 1914 kabul edilen topluluk savaş yıllarında da, Kurtuluş Savaşı sonrasında da kuşak özelliğini sürdürür.

Cumhuriyet döneminde de etkinlikleri süren bu sanatçılar, toplumsal konulu eserler yanında Atatürk ve devrimlere bağlılığı konu alan resimler de yaparlar. Aralarında eğitimci yönleri bulunanlar ise Cumhuriyet dönemi resim sanatçılarının yetişmesinde önemli rol oynamışlardır. İlk Atatürk portreleri de bu kuşağın üyelerince yapılmıştır. "*Beni tanımak demek, mutlaka yüzümü görmek demek değildir.*" diyen Atatürk, fotoğraf ya da resim ile tasvirin de gerçek Atatürk'ü anlatmakta yetersiz kalacağını düşünüyordur. Yine de bizatihi bir siyasi imge olarak, modern Türk vizyonunun yaşayan örneği olarak görülür olmak zorunda olduğunu da biliyordu. Sağlığında resamlardan sadece İbrahim Çallı karşısında canlı modellik yapmış, Çallı'ya da "*Kısa tut İbrahim.*" diyerek poz verme sırasındaki sabırsızlığını ifade etmiştir. Bilinen bütün diğer Atatürk resimleri belirli fotoğraflar üzerinden kurgulanmış ve

çalışılmıştır. Atatürk'ün çok sayıda fotoğrafı çekildiği halde resimleri sadece belirli pozlar üzerinden çalışılmış gibidir.

Çallı kuşağı döneminde yaşanan yaygın portreciliğin, yeni ve büyüyen bir burjuvazi çevresinden gelen portre siparişleri olduğu da söylenebilir.

5.2.4. MİHRİ MÜŞFİK (1886-1954)

İlk kadın sanatçılarımızdan ve ilk kadın sanat eğitimcimizden olan Mihri Müşfik Hanım aristokrat bir aileye mensuptur. Babası Dr. Mehmed Rasim Paşa dönemin Tıbbiye Nazırı'dır. Sultan Abdülmecid'in annesi, Mihri Hanım'ın büyük halası olur. Saray ile böyle bir yakınlığı olan Mihri Hanım yaptığı amatör bir resmi Sultan II. Abdülhamid'e sunar. Resmi beğenen Sultan, Mihri Hanım'ın saray ressamı Fausto Zonaro'dan eğitim almasını sağlar. İki yıl devam eden bu eğitimi sırasında Batı'nın çekim alanına giren Müşfik, 1903 yılında henüz 17 yaşındayken Roma'ya, oradan da Paris geçer ve Montparnasse'a yerleşir. Burada Müşfik Selami Bey ile evlenir ve eğitimine burada devam eder. 1913 Yılında Kız Resim Okulu Öğretmenliğine atanarak yurda döner. Dönemin Maarif Nazırı Ahmet Şükrü Bey ile görüşerek kız öğrenciler için de bir güzel sanatlar okulu kurulmasını isteyen Mihri Müşfik'in böylelikle İnas Nefise Mektebi'nin kurulmasında (1914) büyük rolü olmuştur. Kurumun ilk müdürelğini de yapan Müşfik, verilen eğitimin üst seviyede olması için de uğraş vermiştir.



Görsel 73: Mihri Müşfik, *Otoportre*

Görsel 74: Mihri Müşfik, *Ümit Cahit Yalçın Portresi*

Mihri Hanım'ın söz konusu başarıları yanında okula yarışma ve sergileme gibi organizasyonları getirmesi de öğrencilere çalışma motivasyonu sağlar. Mihri Hanım öğrencilerini, açık havada resim yapmaya, modelden çalışmaya ve ilk kez toplu bir sergi açmaya teşvik eder. Mihri Hanım, öğrencilere poz verecek model bulunamayınca, antik heykelleri, hamamlardan topladığı yaşlı kadınları, 1917 sonrasında İstanbul'a gelen Beyaz Rusları, okulun hademesi Ali Efendi'yi ve yüz küsur yaşındaki Zaro Ağa'yı model olarak okula getirir. Nazlı Ecevit, Aliye Berger, Fahrelnisa Zeid gibi pek çok kadın ressamın yetişmesinde katkısı olur. (Dolmacı, 2008)

Roma'da bulunduğu sırada Mihri Hanım, Papa XV. Benedict'in de bir portresini⁴⁴ yapar. Atatürk'ün bilinen ilk tablosu olan *Mareşal Üniformalı Atatürk* portresi de yine Mihri Hanım'a aittir.

Mihri Hanım, 1928 yılına kadar kaldığı Roma'da, Mussolini taraftarı olan, onunla birlikte ünlü Roma yürüyüşüne katılan ve onun yakın çevresinde bulunan Gabriele

⁴⁴ Şu anda akibeti bilinmeyen bu resim ile Feyhaman ve Güzide Duran çifti Vatikan ziyaretlerinde görürler. Resmin altında Mihri imzası vardır. Ancak sonrasında bu resim ile bir daha karşılaşmaz.

d'Annunzio ile arkadaşı ressam Renato Brozzi aracılığı ile mektuplaşarak ilişkisini sürdürür. Mihri Hanım Hale Asaf'ın hem teyzesi, hem de ilk hocası olmakla birlikte, sonradan ona resimden vazgeçmesini öğütlediği ve sonraki dönemlerde dargın oldukları bilinmektedir. Yeğeni Hale Asaf'a yazdığı mektuplar da onu karın doyurmayan sanatçılık sevdasından vazgeçirmeye çalıştığı görülür.



Görsel 75: Mihri Müşfik, *Çingene Portresi*

Görsel 76: Mihri Müşfik, *Yaşlı Kadın Portresi*

Kız kardeşi Enise Salih Hanım'ın eşinden ayrılarak İsviçre'de Bale Sanatoryumu'nda veremden ölmesi, ardından yeğeni Hale Asaf'ın 1938'de Paris'te kanserden genç yaşta hayata gözlerini kapaması onu derinden etkiler. Yakın tarih uzmanı Taha Toros, sanatçının Amerika'ya gidiş tarihinin 1934 ya da 36 olması gerektiğini vurgular. 1938, 1939 ve 1943 yıllarında uluslararası sergilere katıldığı bilinen sanatçının ölüm tarihi belli değildir. Kimsesizler mezarlığında gömülüdür. (Toros, 1988)

Müşfik'in bilhassa kadın modelleri ele aldığı portrelerinde yoğun bir duygusallık sezilir. Siyah Çarşafılı Otoportresinde ritmik bir anlatım göze çarpar. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan *İhtiyar Kadın Başı* ve *Ayakta bir Kadın* portresi ile Paris'te bir sergiye katıldığı resimlerin fotoğraflarından görünen *Sarıklı İhtiyar*

Portresinde sağlam desen, karakter yakalamada ustalık yanında duyarlı bir algılama da gözlenir. (Yeğin, 2003, s. 14)



Görsel 77: Mihri Müşfik, *Leyla Turgut Portresi*, 1912

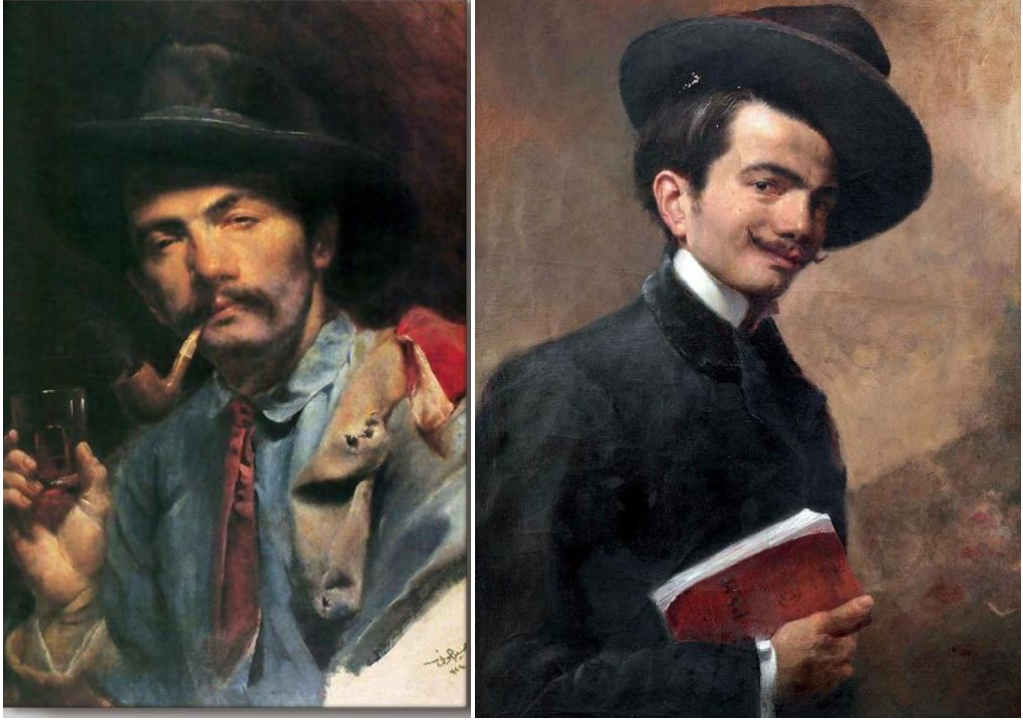
Görsel 78: Mihri Müşfik, *Demir Turgut Portresi*, 1912

Henüz ilk Paris yıllarında, sarı fon üzerinde pastel ile çalıştığı *Turgut Ailesi Çocukları* ve *Leyla Turgut* portrelerinde de ileri derecede duyarlılık sezilir.

Kocasından ayrıldıktan sonra Mihri Hanım, Mihri Müşfik yerine babası Mehmed Rasim'in adına dönerek Mihri Rasim ismini kullanmaya başlasa da literatürde Mihri Müşfik olarak anılmaya devam etmiştir.

5.2.5. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ (1886-1927)

1914 Kuşağı'nın en yetenekli sanatçılarından biri olan Hüseyin Avni Lifij, 1886'da Samsun'un Ladik ilçesine bağlı Kara Abdal Sultan köyünde, Kafkas göçmeni bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir.



Görsel 79: Hüseyin Avni Lifij, *Kadehli, Pipolu Otoportre*

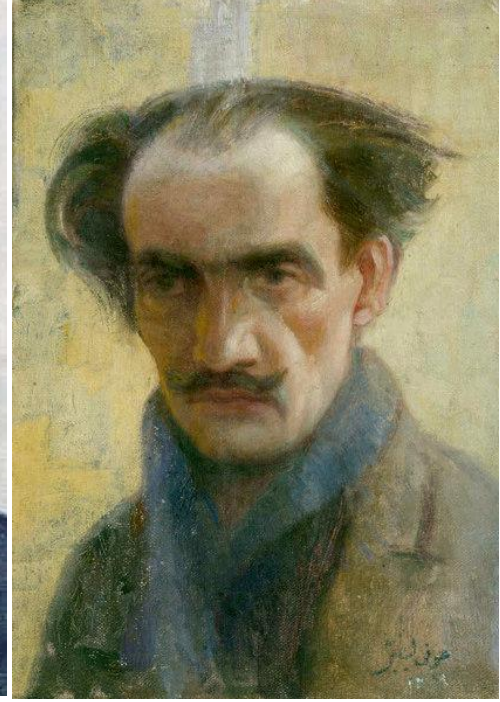
Görsel 80: Hüseyin Avni Lifij, *Kitaplı Otoportre*

Lifij, beyaz tenli anlamına gelir. Hüseyin Avni'nin ait olduğu Çerkez soyunun bir kolunun adıdır. Sanatçı, daha sonra öğretmenlik yaptığı okulda Hüseyin Avni adında başka bir öğretmen ile karıştırılmamak için Lifij soyadını kullanmaya başlar.

Lifij'in kendi kuşağı içinde desen ve yapı bilgisi en sağlam ressamıdır. Başından beri otoportrelerinde gergin, bazen kederli ve dalgın, çoğu zaman da kaygılı bir simayla karşılaşırız. Ama onun kişiselliğini kuran, resminin 1914 Kuşağı'na mensup diğer sanatçılardan hemen ayırt edilmesini sağlayan biraz da bu melankolik mizaçtır. Sadece ışıkla, renkle, doğanın gözlere sunduğu verilerle yetinen izlenimcilerden farklı olarak, görünen şeyin içinde gizlenen ve sadece duyularla algılanacak bir anlamı da araştırır Lifij. (Hüseyin Avni Lifij'in 22 Eseri ve Hayatı, 2016)



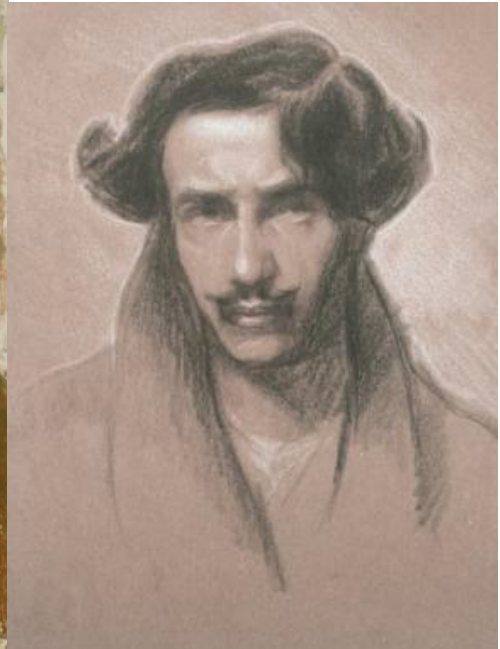
Görsel 81: Hüseyin Avni Lifij, *Purolu Otoportre*



Görsel 82: Hüseyin Avni Lifij, *Yaşlılık Otoportre*



Görsel 83: Hüseyin Avni Lifij, *Harika Lifij Portresi*



Görsel 84: Hüseyin Avni Lifij, *Otoportre*

Bu kadar otoportresini yapmış olmasına rağmen Lifij'in aslında kim olduğu sorusuna cevap vermekte güçlük çekiyoruz. Aynı aktörle karşılaştığımızı seziyoruz ama her

seferinde karşımıza farklı bir persona ile çıktığından rol ile aktörü ayırt etmekte zorlanıyoruz. Otoportrelerinden hareketle sanatçının aslen kim olduğu sorguladığımızda aldığımız cevap onun bir aktör olduğudur. Yaşlılık otoportresinde artık rol yapmaktan yorulmuş, vazgeçmiş bir aktör mü görmeliyiz? Alışık olduğumuz üzere bizimle göz teması kurmuyor. Gençliğinde türlü şekle giren bakımlı saçları seyrelmiş ve dağınık olduğu halde herhangi bir ihtiyar adamdan daha çok bir dahi portresi çıkıyor.

"..1914 Kuşağı Sanatçıları arasında desene verdiği ağırlıkla ön plana çıkan Avni Lifij'in boya resimlerinde de desen sağlamlığı ön plandadır. Manzara karşısında yaptığı poşadlar dışında; portre, otoportre ve figürlü kompozisyon türlerinde resimler üretmiştir. Yağlıboya portrelerinin haricinde serbest bir çalışma olarak yapmış olduğu annesi, babası ve eşi gibi yakınlarının çok sayıda karakalem portrelerini çizen Lifij'in bu çizimlerinde kuvvetli açık koyular ön plana çıkmaktadır. Aynadan bakarak çalıştığı kendi desen portrelerinde ise yine açık koyuların hakim olduğu görülmekte ve bu çizimler onun ruh halini açık bir şekilde yansıtmaktadır.." (Pehlivan, 2013, s. 110)

Lifij, 1923'te Sanayi-i Nefise Mektebi Tezyini Sanatlar Bölümü'nde başladığı hocalığına ölümüne dek devam eder. 2 Haziran 1927'de kalbinde meydana gelen bir rahatsızlıktan dolayı henüz 41 yaşında yaşama veda eder. Sanatçının gerçek mezarı kayıptır, ancak makam mezarı bugün Piyerloti Kahvesi'nin yakınındadır. Orada kendisini bir ömür boyu sevgi ile yad eden 1991'de bu dünyadan ayrılan eşi ressam Harika Sirel Lifij yatmaktadır.

5.2.6. FEYHAMAN DURAN (1886-1970)

1911'den 1914'e kadar Paris'te üç ayrı okulda resim eğitimi alır. Kendi sanat görüşüne en uygun sanat akımına, empresyonizme yönelen sanatçı, resimlerinde empresyonizm akımından yola çıkarak gerçekçi, anlatımcı bir üslubu benimser. Paris'te bulunduğu süre içerisinde empresyonizmin yanında ekspresyonizm, fovizm ve diğer sanat dallarını da inceler, sanat anlayışı ve tecrübelerini oldukça geliştirerek yurda döner. Paris yılları sağlam bir anatomi bilgisi kazanmasını ve tekniğini ilerletmesine olanak sağlar. (İrepoğlu, Feyhaman Duran, 1986)

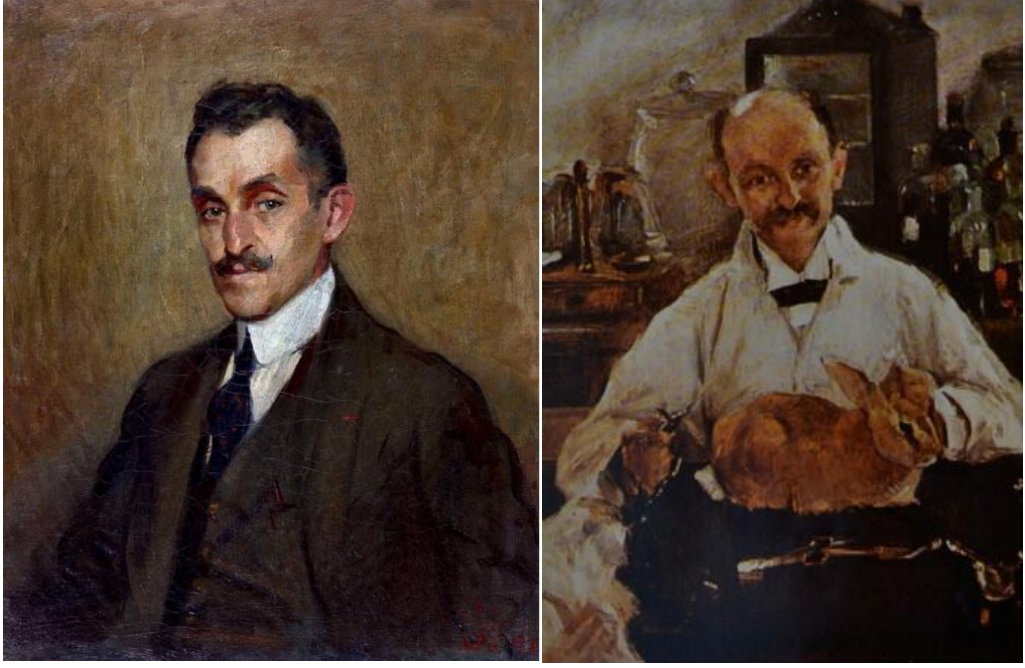
1914'te Avrupa'dan dönen Feyhaman Duran ile hekim ve farmakoloji uzmanı Akil Muhtar, Abbas Halim Paşa'nın evinde tanışırlar. Sanatçı bu tarihten sonra Akil Muhtar'ın evini sık sık ziyaret eder. Kendisi de resim yapan Muhtar, muayenehanesine ve kliniğine ilginç vakalar gelince onların resimlerini yapar. Akil Muhtar Portresi, deseninin sağlamlığı, empresyonizmi andıran ışık ve gölge uyumu, fotografik benzeyiş ve valör doğruluğu (açık ve koyu tonlar arasındaki ilişki, aynı zamanda ton derecelerini de ifade eder) ile sanatçının teknik bakımdan manifestosu sayılabilecek düzeyde bir eserdir.



Görsel 85: Feyhaman Duran, Otoportre, 1911

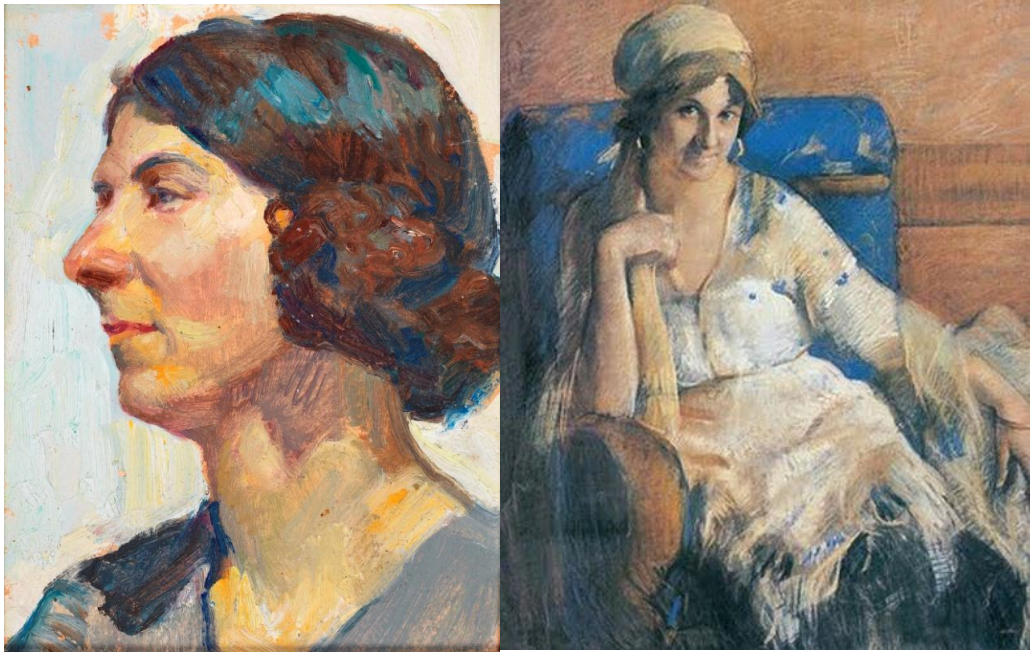
Görsel 86: Feyhaman Duran, Otoportre, 1959

Feyhaman Duran, İstanbul'a döndükten sonra, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ve kızlar için açılmış olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretmen olarak görev yapmaya başlar. 1951 yılında emekli olana dek bu görevine devam eder.



Görsel 87: Feyhaman Duran, Ressam Ömer Adil Portresi

Görsel 88: Feyhaman Duran, Dr. Akil Muhtar Portresi, 1916

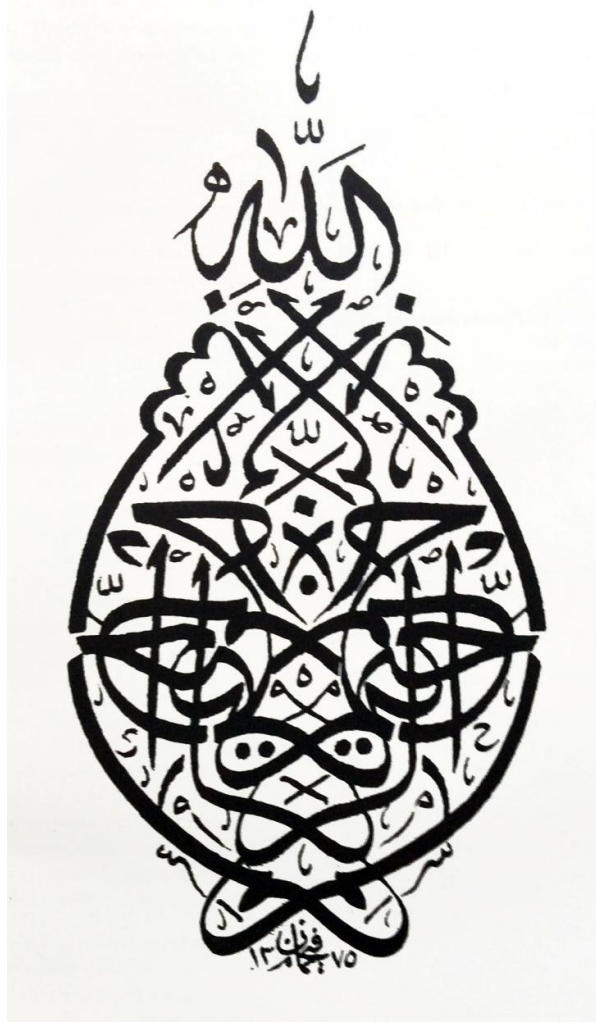


Görsel 89: Feyhaman Duran, Güzin Duran Portresi, 1935

Görsel 90: Feyhaman Duran, Güzide Duran Portresi, 1921

2017 yılında Sakıp Sabancı Müzesi'nde açılan *İki Dünya Arasında* isimli retrospektif sergi, sanatçının, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçiş sürecinin izlerini

yansıtan sanat pratiğinin izinde söz konusu dönemin tüm çatışma ve gelişmelerini gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Çöküş yıllarını yaşayan bir imparatorluktan, sanat dünyasının beşiği Paris'e giden, sonrasında yurda gelişinde ise kendini keskin bir dönüşümün ortasında bulan Duran'ın, bu yolculuklarının, sanatını nasıl şekillendirdiğini sergide takip etmek mümkün oldu.



Görsel 91: Feyhaman Duran, Müsenna (Aynalı) Hat ile Besmele

Feyhaman Duran, Batı resim eğitimi almış olsa da, çağına uyum sağlarken geleneklerini unutmamış bir sanatçıdır. Resmin yanısıra hat sanatıyla da uğraşmış olduğu, bu tarzda ilginç yapıtlar verdiği bilinmektedir. Hat sanatının haricinde Deniz Müzesi için yaptığı minyatür çalışmaları geleneği yaşatma arayışı olarak nitelendirilebilir. (İrepoğlu, 1986, s. 75)

Türk resminde usta bir portre sanatçısı olan Feyhaman Duran'ın *Sanatkâr Dostlar* isimli resmi Türk resim sanatı tarihinde mesleki dayanışmayı merkeze alan, benzerlerine az rastlanan önemli bir eserdir.



Görsel 92: Feyhaman Duran, *Sanatkâr Dostlar*, 1921

Soldan sağa: Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ ve Hikmet Onat

Duran'ın *Sanatkâr Dostlar* isimli resmi aynı zamanda Türk resminde ilk grup otoportresi olma özelliğini de taşır. Elbette bu sözümüzü Seyyid Lokman ve Hattat İlyas'ın nakkaş Osman ve nakkaş Ali'nin grup halinde çalışmalarını gösteren *Selim Han Şehnamesi*'nde bulunan resmi (Görsel 33) hariç tutarak söylemeliyiz. Yine de bu resim Hollanda grup portreciliğinde de görülen, ortak bir amaç ile bir araya gelmiş bu grup, zor zamanlarda sanat yapma misyonunu yüklenmiş bir ekiptir. Bu yanı sıra resim, idealist bir sanatçı örgütlenmesine gönderme yapmaktadır.

Sanatkâr Dostlar 1921'deki Galatasaray Sergisi'nde sergilenmiştir. Feyhaman'ın grup portresindeki ressamlar; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin üyeleri olmanın yanında 1914 Kuşağı veya Türk Empresyonistleri olarak anılan genç ressamlar grubu içindedirler. Fransa'daki eğitimlerini savaş nedeniyle yarıda bırakıp 1914'te yurda

dönen bu ressam kuşağının üyeleri İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ruhi Arel, Avni Lifij, Sami Yetik'tir.

5.3. CUMHURİYET'İN İLK DÖNEMİ

5.3.1. MÜSTAKİL RESSAMLAR CEMİYETİ (1929)

1914'den sonra Sanayi-i Nefise'ye giden Mahmut Cüda, Muhittin Sebati, Şeref Akdik, Zeki Kocamemi ,Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Elif Naci, Refik Epikman, Saim Özeren gibi sanatçılar "*Yeni Resim Cemiyeti*" isimli bir grup oluştururlar. Söz konusu grup öğrencilerinin büyük kısmı 1924 yılında devlet bursu ile yurt dışına gidince cemiyet faaliyet gösteremez. (Erden, 2012, s. 82)

Üslupları üzerinde belirleyici etkileri olan Avrupa eğitimlerine Ali Avni Celebi, Zeki Kocamemi, Münih Hans Hoffman atölyesinde devam ederken; Muhittin Sebati, Refik Epikman, Mahmut Cuda ve Hale Asaf gibi sanatçılar ise Paris'te Albert Laurens atölyesinde çalışırlar. 1928 yılında yurda dönen sanatçılar nihayet 15 nisan 1929 tarihinde "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği"ni kurarlar. (age, 82)

Müstakiller, Türk resim sanatına, batı resminin gelişen tekniğinden, yeni akımlardan yararlanan, fakat Türk sanatçısı olma duyarlılığını kaybetmeyen, özgün sanat anlayışlarıyla, yeni ve çağdaş bir boyut katmayı gerçekleştirirler. Avrupa sanatının bir akımını taşımaktan, bir sanatçının eserlerinin benzerlerini üretmekten biçimsel taklitçilikten uzak, özgün yapıtlar vermeyi başarırlar. (Giray, 1993, s. 48)

Müstakil Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşunda yer alan genç ressamlar kendilerinden önce gelen İzlenimci kuşağın Paris'te buldukları yıllarda zamanın ruhunu yakalayamamış sadece izlenimciliğe bağlı kalmış olmasından şikayetçi olmuşlardır.

Müstakil Ressamlar, resim sanatını İstanbul dışında da yaymak amacıyla Zonguldak, Ankara, Bursa, Samsun, Balıkesir İzmit gibi şehirlerde sergiler düzenlerler.

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Batı araçlarıyla bir ulusal sanat yaratma ilkesi, 1930 sonrası dönemde değişik ve alternatif yaklaşımlarla yeni bir sorgulama ve irdeleme sürecine girer. 1928’lerde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği üyelerinden Cevat Dereli ve Turgut Zaim gibi sanatçılarda görülmeye başlayan halkın yaşamına ilişkin yerel ilgi ve görüntüler, daha sonra Yeniler Grubu (1941) sanatçılarından Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Ferruh Başağa ve Adin Dino gibi sanatçılarda, toplumsal gerçekçi bir duyarlılıkla halkın günlük yaşamı, çalışma hayatı ve sıkıntılarının konu edinildiği bir yönde gelişir.

5.3.2. D GRUBU (1933-1951)

İlk çağdaş sanat hareketimiz olarak adlandırılan D Grubu ressam Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve helkeltraş Zühtü Müridoğlu tarafından 1933 yılında kuruldu. Dördüncü ressam örgütlenmesi olmaları sebebiyle alfabenin 'Ç' harfini atlayarak kendilerini D Grubu olarak adlandırırlar.

Grubun kurucuları Türkiye’de resim ve heykel anlayışının yarım yüzyıl geride olduğunu düşünüyorlardı. İzlenimcilik anlayışına karşı duruyorlar, kendilerini geometrik kompozisyonu ön plana çıkartan konstrüktivizm anlayışına yakın buluyorlardı.

D Grubu, izlenimcilerin uyguladığı; renk oyunlarını, güneş ışınlarının doğadaki pırıltılarını yakalamak üslubu yerine daha ziyade eşyanın geometrik yapısına önem veren kübist anlayışın temsilcisidir. İlk kez 1933 Ekiminde, Beyoğlu Narmanlı Hanı’nın altındaki Mimoza Şapka Mağazasında açtıkları sergide Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı varken 1941’de dokuzuncu sergide Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrelnissa Zeid ve Heykeltraş Nurset Suman ile birlikte sanatçı sayısı 16’ya yükselir.

D Grubu 1947 yılındaki 15. sergisine kadar sanatçılarının birbiriyle dayanışmasıyla süregider. Ne var ki; çağdaş Türk resim sanatına kimlik ve yön vermek konusunda

ortak yaklaşımı sergileyen grup bunun dışında müşterek bir resim üslubu geliştiremez ve dağılır. Dağılmalarından sonra üyelerinin benimsemiş olduğu birbirinden farklı tarzlar, örneğin; Nurullan Berk'in minyatür ve hat sanatlarını temel alan dekoratif anlayışı ve Zeki Faik İzer'in soyut dışavurumculuğu grubun dağılma nedenine doğrudan bir örnek oluşturur.

1933'ten 1951'e kadar faaliyetlerine devam eden grubun dağılma sebebinin; ortak bir görüşü benimsemekten çok, kişisel ve çağdaş yöndeki arayışlara da açık olmasından kaynaklandığını belirten Kaya Özsezgin şu şekilde açıklıyor:

"1933-1947 Yılları arasında onbeş grup sergisi açan D gurubu karşısında çoğunluğunu akademiye yeni bitirmiş sanatçıların oluşturduğu yeni bir grup hareketi kendini göstermeye başlamıştır. "Yaşayan Sanat" sloganı çerçevesinde toplanan ve ortak bir görüşü benimsemekten çok, kişisel ve çağdaş yöndeki özgün arayışların tümüne açık olan D Grubu, bir kısım genç sanatçının toplumsal çıkışına gerekçe olacak eleştiriler karşısında varlığını sürdürebilmekle beraber, bu eleştiriden kaynaklanan yeni seçenekler içinde de uygun bir karşı ekip olma özelliğini korumaktaydı (Özsezgin, 1994, s. 9)

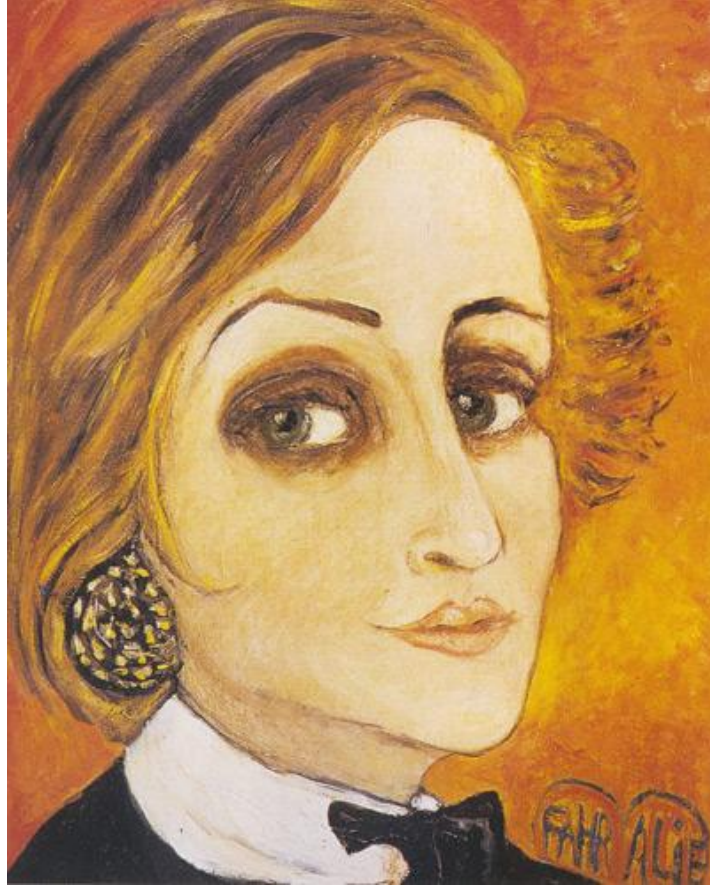
5.3.3. FAHRELNİSSA ZEİD (1901-1991)

Fahrelnissa Zeid sanata değer veren bir ailenin rafine hayat görgüsünde sanatı izleyerek, hissederek ve parçası olarak yetişir. Kendi sanat anlayışını ve yorumunu Cumhuriyet Türkiye'sinin dışına taşıyıp kabul ettirir.

Amcası Sadrazam Cevat Paşa'nın Büyükkada evi ve hayatı sadece Fahrelnissa Zeid için değil, kardeşleri; Halikarnas Balıkcısı olarak tanınan yazar Cevat Şakir Kabaağaç ve ressam Aliye Berger için de bir sanat mabedidir. Fahrelnissa Zeid'in ailesinin genlerindeki sanat farkındalığı ve fark edilecek sanatı yaratmak yeteneği nadir rastlanan bir örnektir.

Fahrelnissa Zeid'in yazar İzzet Melih Devrim'den doğan iki çocuğu ile de soyut resim dünyası Nejad Devrim'i, tiyatro dünyası ise Şirin Devrim'i kazanır. Yeğeni seramikçi Füreyya Koral da bu aileyi ve Türk sanatını taçlandıran sanatçılar arasında yer alır.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunlarından olan Zeid, devrinin sadece Türkiye'de değil, mezuniyetinin ardından Paris'te Academie Ranson'da Stalbach Atölyesine devamlı, yurt dışında da öncü sanatçı kadınlarımızdandır. Yurda dönüşünde İstanbul'da Namık İsmail atölyesine devam ettiği süreçte Irak'ın Ankara temsilcisi Emin Zeid ile evlenir. Artık prensesdir ama ünvanının sanatına gölge düşürmesine fırsat vermez. 1942'de D Grubu'na dahil olur ve grubun sergilerine katılır. İlk kişisel sergisini 1944'de Maçka'da kendi evinde, sanatseverlere sunar. İkinci Dünya Savaşı sonrası eşinin görevi dolayısıyla buldukları Paris, Londra, Newyork, Brüksel gibi birçok önemli şehirde sanatını sanatsever ve koleksiyonerlerle buluşturur.



Görsel 93: Fahrelnissa Zeid, *Aliye Berger Portresi*

1976 yılında Amman'a sürekli yerleşiminden sonra kendi ismini verdiği bir sanat enstitüsü kurar. Ürdün'e modern sanatı getiren kişi olarak bilinen Zeid, hayatını sanatını üretmeye ve bu kurumu yaşatmaya adar. 1991'de yine Amman'da aramızdan ayrılır.

Fahrelnissa Zeid'in kompozisyonlarının izleyenlerinde bıraktığı etki kendi iç yansımalarıdır. Eserlerinde onun yaşamının resmi geçidini izleyebiliriz. Sanatçı geleneksel minyatür kuramını yansıtan naif, figüratif resimleri, geometrik öğelerin hakimiyetiyle zenginleşen soyut yapıtları ve son dönemlerinde ağırlık kazanan ve her biri bir hikaye anlatan portreleriyle coşkulu, çocuksu iç dünyasından olgunluğa geçiş sürecini tuvallerine yansıtır.



Görsel 94: Fahrelnissa Zeid , *Billur Gözli*

Görsel 95: Fahrelnissa Zeid , *Zeinab, 1980*

5.3.4. EREN EYÜBOĞLI (1913-1988)

Birinci Dünya Savaşı Romanya'sında büyüyen Eren Eyüboğlu henüz ortaokul yaşlarında özel ders alacak kadar resim dünyasının parçasıdır. Sanat eğitimine Romanya Yaş Güzel Sanatlar Akademisi'nde devam eder. 1929 yılında gittiği Paris'te dört yıl boyunca Julian Akademisi'nde, André Lhote'un talebesi olur. Matisse, Picasso ve Braque'ın eserlerini reproduksiyon çalışmaları için değerlendirir. Resim ve seramik ile yoğurduğu sanat hayatı Paris'te tanışıp 1936'da evlendiği sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ile zenginleşir.

Sanatçı çift İstanbul'a döndüğünde Eren Eyüboğlu André Lhote ekolünün konstrüktif anlayışından farklı olarak Bedri Rahmi'nin Anadolu ezgisi estiren folklorik, yöresel motifleri ve renkleri kompozisyonlarına baz alır. Eren Eyüboğlu, Anadolu'nun ve özellikle etkilendiği Bursa yöresinin yaşamını desenlerine yansıtırken tablosunun konusunun ardındaki yapısal anlamı, desenin yanı sıra ruhunu rengin yanı sıra kimliğini göz ardı etmez.

Eren Eyüboğlu'nun tabloları büyük bir sadelik, arınmışlık içinde kuvvetli ve sağlamdır. Zorlama bir masalsılıktan uzaktır. Kendi ruh halinden daha ziyade ortaya koymak istediği sanatı yansıyan eserlerinde renklerin gücüyle yarattığı gölge ışık oyunları, sıcak-soğuk renk uyarlamaları Eren Eyüboğlu'nun sanatını kendine has kılan özellikleridir.



Görsel 96: Eren Eyüboğlu, *Otoportre*



Görsel 97: Eren Eyüboğlu, *Otoportre*

5.3.5. YENİLER GRUBU (1940-1952)

İçlerinde Nuri İyem, Ferruh Başağa, Selim Turan, Turgut Atalay, Agop Arad, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş ve Haşmet Akal gibi ressamların bulunduğu D Grubu'nun Kübizm kaynaklı biçime ağırlık veren ve içeriğini zayıf buldukları sanat anlayışına tepki olarak Yeniler ya da bilinen diğer adıyla Liman Ressamları adıyla yeni bir grup hareketi başlatmışlardır. . Gurubun gayesi toplumsal gerçekçi anlayışla sanat üretmektir. (Erden, 2012, s. 106) 1940 yılında ilk sergilerini gerçekleştirdiler.. Bu ressamlar belirledikleri konu kapsamında resimler üretiyor, ülkenin gerçeklerine değinen toplumsal gerçekçi bir tavır sergiliyorlardı. İlk sergilerinde liman ve liman çalışanlarını konu almışlardı. Bağımsız bir tavır gibi görünse de üslup olarak Müstakiller ve D Grubu ressamlarının biçim bozucu etkisinden uzak kalamamışlardır.

1959'da kurulan Yeni Dal grubu Yeniler grubunun bir devamıdır. Gruptan ayrılanlar daha sonra Türkiye Ressamları Cemiyeti'ne katılmıştır.

5.3.6. NURİ İYEM (1915-2005)

1915 yılında İstanbul'da dünyaya gelen sanatçı ilkokulu Cizre, İstanbul ve İşkodra'da (Arnavutluk) okumuştur. Vefa ve Pertevniyal Liselerinde eğitim hayatına devam eden İyem, bu okullarda arzu ettiği sanat eğitimi bulamadığını düşünür. Resim merakının lise eğitimin önüne geçtiği yıllarda Nazmi Ziya Güran resim yeteneğini keşfeder. Böylelikle sanatçı 1933 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Bu dönemde Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışır ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan da estetik üzerine teorik dersler alır. 1937, Akademi'yi birincilikle bitirmesinin sevinci ve babasını kaybetmesinin üzüntüsünün birlikte yaşandığı bir yıldır. Bir müddet Giresun'da resim öğretmenliği yapan ressam 1940 yılında tekrar akademiye dönmüştür



Görsel 98: Nuri İyem, *Otoportre*, 1999



Görsel 99: Nuri İyem, *Portre*

Görsel 100: Nuri İyem, *Ağıt*

Nuri İyem, Güzel Sanatlar Akademisi yüksek resim bölüm başkanı Fransız Leopold Levy önderliğinde kurulan, toplumsal sanat anlayışını benimsemiş Yeniler grubu üyelerindendir. İlk dönem portrelerinde akademik disiplinin getirdiği Fovist etki ile kontür, lekeleşme ve renk düzenlemesi üzerinden, doku ile birlikte yüzeyleştigi görülür.

Nuri İyem 100 Yaşında /Portre- Yüz Resmi başlıklı yazısında Feyyaz Yaman, İyem'in portre anlayışını şu şekilde özetliyor:

Asıl portre dilini, çizginin sert, geometrik bir disiplinle kontrastlaştığı, Bizans ikonografisine doğru yolculuğa çıktığı, Meryemleşmiş kadın figürlerinde olgunlaştığını söyleyebiliriz. Siyah yüz hatlarının Botiçellivari pürist bir kütle üzerine yerleşmiş ifadeci çizgiselliği, portrenin altın varak yerine, beyaz kontürlü ışıkla harelenmesi, kutsallığın ifadesinden başka bir şey değildir.

Ablasına olan sevgisinin her kadın portresinde dışa vurumu, padişah portrelerindeki ortak söylem gibi hem üslupçu bir yorum kazandırır hem de bakışın umarsız

tekinsizliği ile sorgulayıcı bir kimlik kazanır. Onu halkçı-toplumcu kılan, Turgut Zaim popülizminden, folklorikliğinden, hümanizminden, Bedri Rahmi yaklaşımının yerelliğinden ayıran bu ifadeciliktir. İzleyiciyi Ömer Kaleşi, Odd Nerdrum'da gördüğümüz ürkütücü bir varlıksallığa gönderir.

Böyle bir güçlü gelenek dili içerisinde “*madalyon portreciliği*”ne doğrudan gönderme yaparak “*büst*” ölçeğinde portre geleneğini ısrarla sürdüren bir tavır bu özbilincin birinci adımıdır. (Yaman F. , 2016)

Nuri İyem'in çalışmalarında bir kadın olgusu sanki işleniyor gibidir ancak o kadınlar bir türlü orada değildirler. Denilebilir ki İyem, zaman içerisinde imzasına dönüşen şablonun, sonraları bir takipçisine dönüşmüştür. Mağrur, çekingen, güzel, utangaç, melankolik ve dehşete kapılmış bu yüzler, Anadolu kadınının yüzleri olmaktan çıkmış, İyem'in yüzleri haline gelmiştir. Halbuki otoportrelerinde iyem bu şablonu hiç kullanmamış, ayna ile barışık kalmıştır.

5.4. 20. YY'ın İKİNCİ YARISINDAN 68 KUŞAĞINA

II. Dünya savaşının 1939'da başlaması, savaşa girmeyen yeni kurulmuş Cumhuriyet'i sıkıntılı bir döneme sürüklemişti. Ekonomik sıkıntılar, ekmeğin karneye bağlanması dönemin ressamalarını güç koşullar içerisinde üretim yapmaya zorluyordu. Sıkıntılı ortama karşı alınan en temel önlem, Cumhuriyetin devletçi politikaya ağırlık vermesi şeklinde olmuştur. Dönemin ressamaları yoksullukla mücadele etmek durumunda kalmıştır. Gazete ve radyo haberlerinde de sürekli savaşın olumsuzluklarından bahsediyor, herkesi olduğu gibi sanatçılarımızı da karamsarlığa sürüklüyordu. Modern Türk sanat tarihinde ilk defa savaşın bu dışsal koşulları nedeniyle Avrupa'ya öğrenci gönderme geleneği sekteye uğramıştır. Bir anlamda ressamların kısmen batı etkisinden ve taklit eğiliminden uzak kaldıkları bir dönemin de başlangıcı olması tek olumlu yanıdır.

1950'li yıllar, Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçiş ve liberalleşme döneminin başlangıcı olmuştur. Ekonomide, siyasette, kültür ve sanatta dış dünyaya

açılım'ın başladığı yıllardır. Özellikle 1960'lı, 1970'li ve 1980'li yıllarda ve sonrasında, Türk sanatındaki ilgilerle çağdaş dünya sanatındaki ilgiler, artık hem bir özgünleşme sürecine girme hem de sanatsal yaklaşımlar yönünden belli paralellikler ve eşzamanlılık göstermeye başlamıştır.

Ümit Özkanlı tezinde, geniş perspektifli yeni yaklaşımların denendiği bu dönemi modern Türk sanatının kendi dinamiklerini yarattığı bir süreç olarak şöyle değerlendiriyor;

"Özellikle 1980 sonrası dönemde figüratif, yeni figürasyon, soyut, yeni-dışavurumcu, kavramsal ve post-modernist gibi geniş perspektifli yaklaşımlar, Türk Sanatında sanatsal üretimin, sanatsal düşüncenin kavramlar ve sanatsal pratikleri açısından çağdaş noktada yakalanmış çalışma örnekleridir. Ve artık bugün Türk Sanatının da kendi sanatsal deneyimlerini yarattığı bir sürece girdiği gözlemlenmektedir." (Özkanlı, 2011, s. 19)

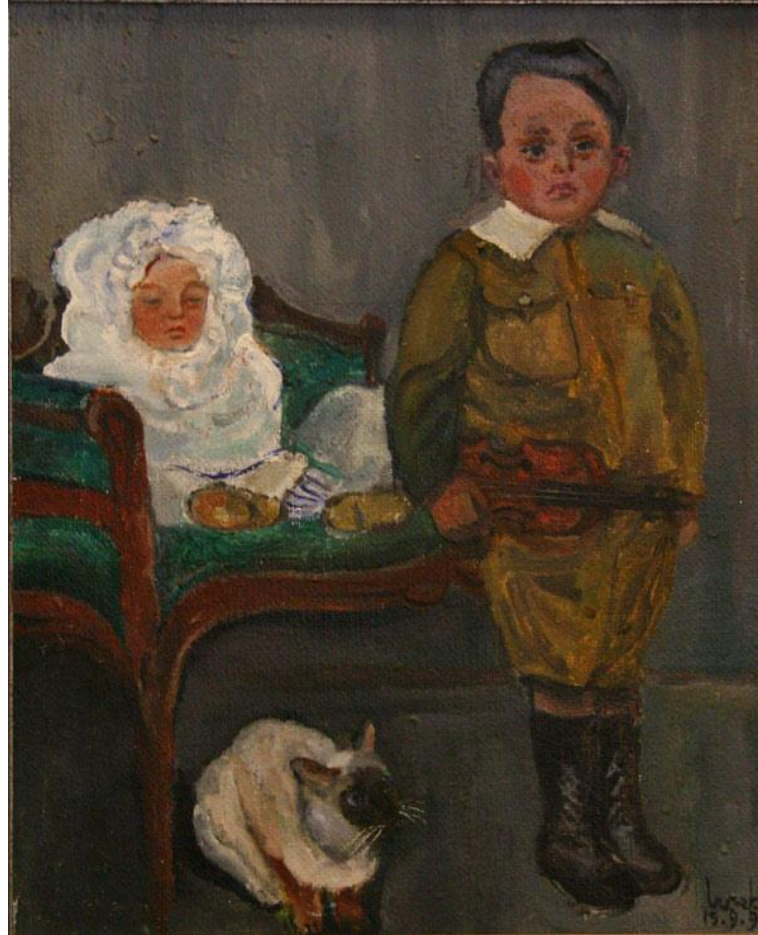
5.4.1. CİHAT BURAK (1915 -1994)

Mimarlık eğitimini tamamladıktan sonra kamu kuruluşlarında mimarlık yaptığı yıllardan beri resim yapma tutkusu bilinen Cihat Burak, toplum psikolojisi ve toplumsal eleştiri anlayışlarında eserlerini fantastik bir mizah ile üretir. Sanatını bir eleştiri mekanizmasına çeviren ilk ressamlarımızdandır. 60'lı yıllardan itibaren gelişen yeni fikir oluşumlarını çözümleyen sanatçı toplumsal durumları yorumlarken fantastik bir evren kurar.

Cihat Burak'ın eserleri; onun mimarlığını, hikayeciliğini ve toplumsal duyarlılığını anlatmak istediği gündem, olaydan tuvale kanıt bırakmak arzu ve titizliği ile işlenmiş yapıtlardır. Hiç dolambaçlı yollar, benzetmeler kullanmaz. Hikayesi de hikayesinin fertleri de açık seçik izleyene sunar.

Cihat Burak iç dünyasını, kırgınlıklarını, kızgınlıklarını tuvalde bütün çıplaklığı ile resmederken hem Anadolu Halk Sanatı, hem de Osmanlı Saray Sanatı harmanlaması desen, renk ve kompozisyonlarıyla da devrinin çok farklı ve sıra dışı bir yorumcusudur. Toplumsal yaralar Cihat Burak'ın tablolarında rengârenk kara mizaha, halk efsaneleri nakış gibi işlenmiş, fantastik öykülerden sahnelere dönüşür.

Politik, sosyal, siyasi kokuşmaları ve çöküntüleri; müdanasız, tavizsiz bir sanatçı kimliği ile işlerken bir taraftan da çok sevdiği kedileri, çiçekleri sevgi renkleri ile canlandırır. Konuları farklı da olsa hepsi onun duyarlılığının estetik ile birleşip tuvale yansımalarıdır.



Görsel 101: Cihat Burak, *Nadir Nadi ve Kardeşi*

Cihat Burak, tablolarında mesaj verecek hikayeleri için toplumun dikkatini çekecek tanınmış karakterleri seçerken sadece kendisi için anısı ve hikayesi olan kişileri

gündemine alır. Arkadaşı Nadir Nadi ve kardeşini resimlediği tablosunda bu tarz bir duygusallık göze çarpar. Resmin yapıldığı yıllarda olgun çağlarını yaşayan, sorumlu bir gazeteci örneği olan Nadir Nadi'ye çocukluğunu ve naif dünyasını hatırlatmak istemiş ya da kendisini halen çok yakın hissettiği çocukluk yıllarını şimdiye taşımak istemiş olabilir.



Görsel 102: Cihat Burak, *Şairin Ölümü*, Triptik, 1968

Cihat Burak 1968'de resmettiği *Şairin Ölümü* triptiğinde; Nazım'ı sanatı, acıları yalnızlığı, uğradığı haksızlıklar ile bir bütün olarak tasvir ederken aynı zamanda, onun varlığında kendi içinde olduğu zaman diliminin hala değişmemiş sosyal-politik yaraları ve bireysel yalnızlığını da ölümsüzleştirmekte.

Aynı tuvalde geçmiş ve an, zaman geçse de terbiye olamayan politik çöküntü, aydınların fikren ve ruhen duyduğu yalnızlığın ağırlığı Nazım'ın tasviri ve Cihat Burak'ın imzası ile ikisinin birden hikayesine dönüşür. *Şairin ölümü*, sanatçının düşleri ve düşüncelerinin acı ve çaresiz yalnızlığı karşısında ironik bir hicivle tuvale işlenmiş bir manifestodur.

Cihat Burak'ın hicvedici özellikleri barındıran resimleri, durumu ya da olayı çok karmaşık hale getirmeden mesajı açık bir şekilde sunar. Biçimlerin serpiştirildiği, karmaşık gibi gözükse tuval yüzeyleri, aslında çok samimi bakan göze her şeyini

sunar. Düşsel bir mekân ya da gerçeğin hayalle harmanlaştırıldığı düzlem örgüsü içindeki biçimler, kimi zaman içeriği destekleyen yazı ve şiirlerle kimi zamanda biçimsel nüktelerle izleyiciyi yönlendirir. Boyanın klasik iktidarından uzaklaşan Burak, kendi emeğini ortaya çıkaran yoğun harç karışımlarını tuvale sürerken, onu bir bakıma resmin sihirbazlığından kaçırır. Bu durum Burak'ı hacimselliği ışık gölgede değil içerikte arayan bir sanatçı-filozof grubuna sokar.



Görsel 103: Cihat Burak, Başkumandan, 1969

Görsel 104: Cihat Burak, "First Lady'miz", 1985

Cihat Burak'ın 1969 yılında yapmış olduğu *Başkumandan* isimli resmindeki iktidar eleştirisini görmek için eleştirmen olmaya gerek yoktur. Seçimlerden tek parti olarak çıkarak devlet yönetimini ele geçirmiş Demirel seyirciye kibirli bir ifade ve küçümseyen gözlerle bakmaktadır. Bol madalyalı kostümüyle Demirel, sanki bir tatbikat izliyormuşçasına elinde bir de dürbün tutmaktadır.

"Cihat Burak, modern silahlarla sözde erdem kazanma yarışına giren batılı devletlerin, doğu bilgeliğini reddeden anlayışlarını çok iyi sezen bir güce sahipti. Bu nedenle onun sanatsal duyarlılığı, çürüyen, eskiyen ruhu boyaya döküp, çürümez eskimez yapıyor." (Tansuğ, 1999, s. 273)

1980 sonrası yaşanan Özal dönemi de Cihat Burak'ın hicvinden kaçamaz. Semra Özal'ın Vizon dergisinde gardırobunu sergilemesinin arkasından *First Lady'miz* isimli çalışmasında sanatçı Batı tarzı moda kültürünün bizde nasıl yorumlandığına dikkat çekerken resminde bir çok imgeye de yer vermiştir. Ters dönmüş bir Bertrand Russell portresi, saray şamdanları, iki tane taytlı kız, Victor Hugo'nun Osmanlıcaya tercüme edilmiş bir şiiri, Özal figürü ile tezat oluşturan çarliston giysili zarif kadını gibi imgeler Osmanlı, arabesk, modern ve güncel arasında göndermeler yapar.

5.4.2. ŞÜKRİYE DİKMEN (1918-2000)

1940 yılında henüz 12 yaşındayken Güzel Sanatlar Akademisi orta bölümüne giren sanatçı Zeki Kocamemi, Nurullah Berk ve Cemal Tollu gibi hocalardan atölye dersleri alarak mezun olmuş, arkasından Paris'e giderek Ferdinand Leger ve Gustave Singier gibi hocalardan beş yıl boyunca dersler aldıktan sonra ilk sergisini açmıştır. Yabancı eleştirmenler eserlerini son derece sade ve anıtsal bulmuşlardır. İkinci dünya savaşı sırasında ve sonrasında bir sanat merkezi olma özelliğini koruyan Paris'te Dikmen, dönemin güncel havasını da soluma fırsatı bulmuştur.



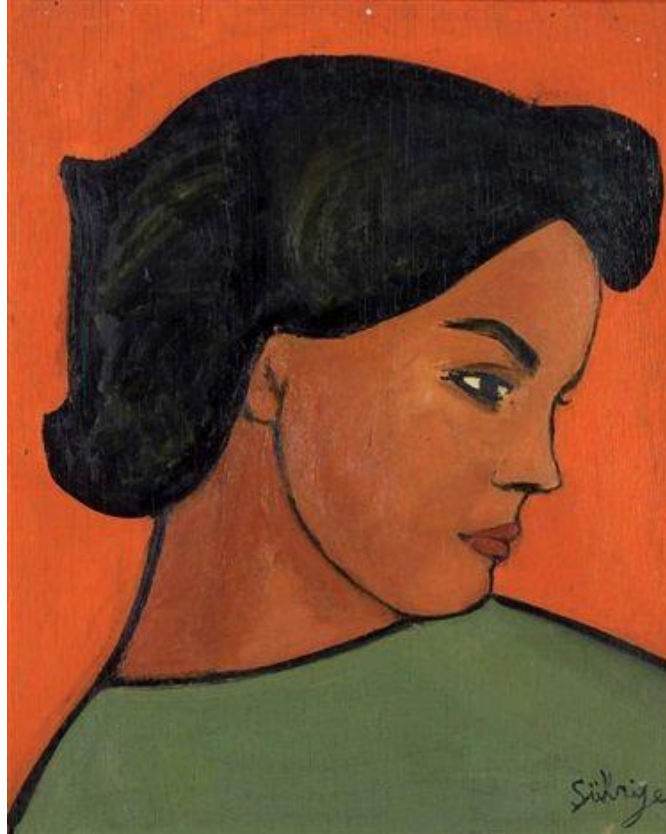
Görsel 105: Şükriye Dikmen, *Kadın Portresi*

Görsel 106: Şükriye Dikmen, *Kadın Portresi*

Hocası Cemal Tollu'nun da bir zamanlar talebesi olduğu Ferdinand Leger'in öğrencisiyken akademide kazandığı kübist kompozisyon yöntemlerini geliştiren Şükriye Dikmen, doğayı parçalayıp yeniden bütünlemeye yönelik bu anlayışla gerçekleştirdiği eserleri ile Naif Kübist'ler arasına girer.

Dikmen, kendi ifadesiyle, içinden geldiği gibi resim yapar ve bakanlara da mutluluk vermek ister. Gereksiz gösteri ve süslemelerden uzak durur. Sade, özde resimler, alçakgönüllü, kanaatkar karakterinin tuvale yansımasıdır.

Dünya savaşı ve sonrası Paris atmosferinden sonra yurda dönen sanatçı için Türkiye'de bir kadın sanatçı olmanın zorlu yolculuğuna son güne kadar devam etmiştir. Portre çalışmalarında kadın temasını işleyen sanatçı portrenin yanı sıra peysaj, natürmort ve soyut tarzlarda eserler de üretmiştir.



Görsel 107: Şükriye Dikmen, *Kadın Portresi*, 1959

Dikmen, resim eğitiminde pek çok büyük ustadan eğitim almışsa da hiç birinin gölgesinde kalmadan kendi üslubunu yaratmış modern Türk resmi içerisinde hakkettiği yeri kazanmıştır. Ancak eğitiminden gelen desene dayalı, füzün kalemle çizme, bozma ve yeniden inşa anlayışını boya resimlerine taşıdığı görülür. Naif ve sade bir üslupla ele aldığı kadın portrelerinde bir kadın olarak kadın meselesini ele almış olması önemlidir.

5.4.3. ON'LAR GURUBU (1947)

Nedim Günsür, Mehmet Pesen, Orhan Peker, Turan Erol, Fikret Otyam, İhsan İncesu, Ivy Stangali, Leyla Gamsız (Sarptürk), Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Fahrünissa Sönmez tarafından 1947 yılında kuruldu. Hocaları Bedri Rahmi'den etkilenen grubun amacı Anadolu'nun folklorik öğeleriyle Batı resim anlayışı arasında bir birliktelik oluşturmaktı. İlk sergilerini Güzel Sanatlar Akademisinde açtılar.

Grubun Güzel Sanatlar Akademisi'nde açtıkları ilk serginin iki afişinden biri El Greco diğeri ise bir Anadolu motifi içermesi, Batı sanatı ile Anadolu sanatlarının bu grup üyelerince harmanlanarak yorumlanacağını amaçlandığını da gösterir.

5.4.4. NEŞET GÜNAL (1923-2002)



Görsel 108: Neşet Günal, *Duvarı III*, 1972-73

Akademideki öğrenimine Nevşehir Belediyesi'nin sağladığı ayda 13 liralık burs ile devam eden Neşet Günal, iki yıl boyunca Ses Tiyatrosu'nun afiş ve dekorasyon işlerini yaparak harçlığını kazanır. 1946 yılında Akademi'yi birincilikle bitiren sanatçı bir de İtalya bursu kazanmasına rağmen bürokratik sebeplerle gerçekleşmeyen Avrupa tecrübesi iki yıl sonra bu sefer Paris'e gönderildiğinde gerçekleşir. Burada bir yandan Ferdinand Leger atölyesine katılan sanatçı bir yandan da Güzel Sanatlar Akademisi'nde duvar resmi ve freskolar üzerine deneyim kazanmıştır. 1954 yılında yurda dönerek asistan olan Günal 1963'te yeni bir burs ile bir kez daha Paris'e gider bu sefer de vitray ve goblen eğitimi alır. 1970 yılında profesör olur.

Kuvvetli bir desen anlayışı ile ürettiği figürlerini anıtsal boyutlarda resmeden Günal'ın çalışmalarında, gölgeyi renkle veren ve el ve ayaklarda büyütme giden hocası Leger'den ve aldığı duvar resmi derslerinden etkilendiğini söylemek mümkündür. Resminin aynı zamanda konusu olan çoğu zaman kalabalık figür gruplarında sanatçıya özgün bir deformasyon ve transformasyon söz konusudur.

Batı'nın tekniğini alırken konularını doğduğu memleketten seçen Günal'ın çalışmaları içinde yer aldığı On'lar gurubunun gayeleriyle de örtüşmektedir.

Herkesin soyut soluduğu bir dönemin gerçekçi ressamı olarak bilinen Günal hocalık yaptığı dönemde pek çok öğrencisinde de ilham kaynağı olmuştur. Öğretisinden teknik anlamda çok şeyler kazanan bu öğrencilerin Neşe Erdok, Nur Koçak gibi bir kısmı daha sonra 68 kuşağı ressamları olarak anılacak ve toplum meselesine bakışlarını Günal'ın zincirlerinden arınmak suretiyle gerçekleştirebileceklerdir.

5.4.5. YÜKSEL ARSLAN (1933-2017)

Yüksel Arslan alaylı bir sanatçı, bir filozoftur. Çalışmaları bilim adamı titizliği ile yürüten ve bir minyatür sanatçısının hassalığında nakşeden bu değerli eleştiri ustamız, tezimizin yazılmaya başladığı günlerde 84 yaşında hayata gözlerini kapadı.

1933'de Fatih'te işçi bir ailenin çocuğu olarak doğan Arslan iki sene İstanbul Üniversitesi'nde sanat tarihi okur. Anadolu'yu gezerek folklorumuz hakkında bilgi toplar. Sanatsal üretimine odaklanabilmek için okulu bırakır ve Maya Galerisi'ndeki ilk sergisini 1955 yılında açar. Arslan, 1950'lerden itibaren kendi boyalarını formüle etme peşine düşmüştür. Pek çok deneme yapar. İçine mineraller, sebze atıkları, yumurta beyazı, bal karıştırdığı formülüne daha sonradan kan ve üre de ekler.



Görsel 109: Artur 286, Influences (B), 1982

22 yaşında ilk sergisini Adalet Cimcoz'un galerisinde açan Arslan o tarihte halen hazır boya kullanmaktadır. Sergide Adalet Cimcoz elinde çingirakla tüm eserleri tanesini 50 liradan sattığında eline 800 lira geçen Yüksel Arslan, hemen Haşet Kitapevi'ne gidip *Modern Sanatın 40.000 Yılı* kitabını alır. Tarih öncesi çağlara büyük ilgisi olan Arslan orada malzemesini keşfeder: Toprak, bal/ yumurta akı, yağ, kemik iliği, sidik, kömür... O güne kadar bildiğimiz boylarla yaptığı resimlerin hepsini yok eden sanatçı bir daha yapay boya kullanmaz.



Görsel 110: Yüksel Arslan, *Arture 588*, 2004

Görsel 111: Yüksel Arslan, *Arture 212*, Etkiler, 5b, (İslâm Sanatları)

Yüksel Arslan; 1967'de İstanbul ve Ankara'da iki sergi açar *Phallisme* sergisi Ankara'da müstehcen bulunarak kapatılır. Bu olaydan sonra sanatçı tekrar Paris'e gider ve bu sefer 40 yıl kalır. Doğup büyüdüğü Eyüp semtine, tam 40 yıl sonra 'santralistanbul' sergisi için döndüğünde gazetecilerin "Neden 40 yıldır gelmiyorsunuz?" sorusuna "Çalışıyordum." şeklinde yanıt verir. İlk kez 1961 yılında Paris'e giden sanatçı çoktan kendine bir isim yapmaya başlamıştır. Kendini ressam olarak değil okur olarak tarif eden Arslan gerçekten de sürekli okur ve araştırır. Etkilendiği besteciler, romanlar, anılar, incelemeler, felsefe kitaplarını kendi süzgecinden geçirip resmeder.

Phallisme sergisi Ankara'da kapatılarsun gerçeküstücülüğün babası Andre Breton ve sanat simsarı Raymond Cordier 1961 yılında Arslan'ı Paris'e davet ettiklerinde Arslan tereddüt etmeden bavulunu toplar. Birkaç yıl boyunca o da artık bir Parisli olacaktır. Aynı yıllarda Paris'te yaşayan Türk sanatçıları galerilerde soyut resimlerini pazarlamaya çalışırken Yüksel Arslan'ın çalışmaları, dönemin kanlı canlı bir meselesini gündeme getirmekte, sanat meşalesini taşıyan gerçeküstüleri dahi heyecanlandıran uluslararası bir dil ile, sanatın dili ile konuşmaktadır.

Paris yıllarında sanatçı eserlerini numaralandırarak Arture üst başlığı altında arşivlemeye başlar. Arture kelimesi Selahattin Hilav'a göre *art(sanat)* ve *rature (karalama)* kelimelerinin birleşiminden oluşuyor. (Hilav, 2010, s. 82) Aynı kitap içinde Yüksel Arslan'ın *Arture nedir?* adlı makalesinden anladığımıza göre ise *art* ve *uré (sidik)* kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. (Arslan, 2010, s. 178)



Görsel 112: Yüksel Arslan, *Arture 203*, 1979

Görsel 113: Yüksek Arslan, *Arture 195*, *Demokrasii*, 1979

Yüksel Arslan için 1960 yılında Nietzsche, 1967 yılında ise Marx dönemi başlar. Altı yıl boyunca Marx ve Marx hakkında yazılmış neredeyse bütün kitapları okur ve konu üzerine elliye yakın Artür yapar. *Kapital* serisi büyük başarı kazanır.

1980'den sonra Arslan'ın; sanatçılar, şairler, düşünürler, yazarlar ve müzisyenler dönemi başlar. 1984'ten sonra çocukluğuna döner ve kendine ve kendisiyle özdeşleştirdiği sanatçı ve düşün insanlarına dair Artürler yapar.

Sanatçı 1986-2000 yılları arasında *İnsan* dizisine başlar. İnsana dair en çok sinir hastalıkları ilgisini çeker. Şizofren resimleri gündeme gelir. Bu resimlere başlamadan yaptığı okumalar içinde Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Anti-Ödipüs* isimli eseri de olmalı. 2000 yılından sonra tekrar okumalarına dönen Arslan için bu sefer şizofreni konusunu ele aldığı *Yeni Etkiler* dönemi çalışmaları başlar.

Sanatçının 2004 tarihli ve 588 numaralı artürünün hikayesi de üzüntülüdür. Arslan 2003 senesinde kızı Seli ile birlikte, çok sevdiği karısının Lidy'nin kalbinin duruşuna şahitlik eder. Lidy'nin emekli maaşının bir kısmını alabilme hakkı olduğunu öğrenir. Bu amaçla, yetmiş yaşına girdiği günlerde kendisine ilk kez bir sosyal güvenlik numarası verilir. (Yılmaz L. , 2010, s. 512)

Arslan'ın çalışmaları gerek düşünsel altyapıları, gerekse ince işçilikleri dolayısıyla aylar süren çalışmanın ürünüdürler. Hepsi Arture üst başlığı altında yer alan "*Capital*" ve *Updating Capital*" isimli çalışmalarından sonra "Influences" ve "*New Influences*," isimli serilere geçer. Bu yeni çalışmalar filozof René Descartes, Friedrich Nietzsche, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau ve şairler Walt Whitman, Charles Baudelaire, Samuel Beckett ve daha birçoklarının eserlerinden etkilenmeleri içerir.

5.5. 1968 KUŞAĞI ve SONRASI

Semra Germaner '1968 Kuşağı Sanatçıları' başlıklı bildirisinde, söz konusu kuşağın resim anlayışlarındaki ortak yanlar ve figüratif resme kazandırdıkları yeni boyut ile ilgili şu paragraflara yer vermiştir;

"1968 Kuşağı sanatçıları 'd' Grubu'na mensup hocalarının bir etüd aracı olarak gördüğü figürü farklı bir biçimde yorumlamışlar ve ona yeni anlamlar yükleyerek plastik ifadenin başlıca ögesi yapmışlardır. İç dünyalarını ve düşüncelerini evrensel bir bakış açısıyla ve çeşitli boyutlarıyla tuvallerine yansıtan genç sanatçılar, insani değerleri, bazen komik, bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düşlem ve gerçeğin bir arada verildiği yapıtlarında figür nesneliliğinden arınarak tümüyle öznel bir nitelik

kazanmıştır. Sanatçıların kendi figürlerine yapıtlarında sık sık yer vermeleri yaşamlarıyla sanatı iç içe görmelerinin bir göstergesi gibidir. (...) Anlatım amacıyla figürün ön plana çıkışı yine bu sanatçıların tipik özelliği sayılmalıdır. Figür burada kimliği olan bir varlıktır, bir insandır. Daima insanı konu alan resimlerin ortak yanı, zaman ve mekanın belirleyici olmaması ve gerçekte düşsel olanın birbiriyle kaynaşmasıdır. (...) Bu sanatçıların resimlerinde güncel olan, yaşanan ama açıklanamaz olan duygular bir arada anlatılır. Sanatçıların yapıtlarında yer alan, tanımadığımız ama bir geçmişleri olduğunu sezdiğimiz kişiler, aşkları, hüznüleri, keder ve korkularıyla seyirciye sunulur. (...)Toplumsal görüşleri kadar, iç sorunlarını da yapıta katan bu sanatçılarda ilk kez, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, öz eleştiri, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir ki tüm bunlar 1960'lı yılların sonlarına kadar biçimsel bir çizgide gelişen Türk resmi için çok önemli yeniliklerdir. (Germaner, 2000)

1968 Kuşağı'nın en çok otoportre yapan ve figürlü kompozisyonlarında kendi portresine yer veren ressamı Neş'e Erdok'tur. Neş'e Erdok'un otoportrelerinin seyri incelendiğinde, kariyerinin ilk yıllarındaki otoportrelerinde ressamın forma hakim olma çabası ve benzetme kaygısı görülebilir. Erdok, hocalarının yönlendirmesi üzerine, karanlık bir odada sadece mum ışığı kullanarak ve aynaya bakarak yaptığı otoportrelerinin olduğunu da belirtmiştir. Kariyerinin ilerleyen yıllarında otoportre, ressamın kişisel hayatından yola çıkarak oluşturduğu resimlerde Erdok'un iç dünyasını dışa vurur şekilde karşımıza çıkmaktadır. (Enuysal, 2017, s. 90)

Genellikle 1968 Kuşağı olarak anılan grup; kendilerini bir grup olarak tanımlamamalarına ve farklı eğilimlere yönelmelerine karşın yaşadıkları dönem, aldıkları eğitim, buldukları çevre - Paris ve İstanbul'da - gibi pek çok ortak nokta bu sanatçılar için belirleyici olmuştur. Yapıtlarında izlenen ifadeye yönelik tavır, insan figürünün özel anlamlarıyla ele alınışı, kişisel kimlik arayışları bu sanatçıların ortak yönlerini oluşturmaktadır.

68-70 yıllarında Akademi'den mezun olduktan sonra Fransa'ya gönderilen son ressamlar olan; Mehmet Gülerüz, Alaettin Aksoy, Gürkan Çoşkun, Utku Varlık ve Neş'e Erdok; figürü, resimlerinde kendi iç dünyalarının ve kişisel anlatımlarının

öznesi yaparak figüratif resmi toplumsal gerçekçi anlayıştan daha öznel bir boyuta taşımışlardır.

5.5.1. NEŞ'E ERDOK (1940)

İstanbul'da doğan Neşe Erdok, Üsküdar Fıstıkağacı Kız Lisesi'nden sonra Devlet Güzel sanatlar Akademisi sınavlarına girerek bu okulda yüksek öğretime ve resim derslerine başladı. 1959 - 1963 yılları arasında resim bölümünden, Neşet Günal Atölyesi'nden mezun olur.

1965-1967 yılları arasında önce İspanyol Hükümeti bursuyla Madrid'de resim çalışmaları yaptı, Madrid'de İspanyol dili, edebiyatı, uygarlığı ve sanat tarihi üzerine çalışmalar yapan Erdok, Milli Eğitim Bakanlığı hesabına Devlet Güzel Sanatlar Akademisine Öğretim Üyesi yetiştirilmek üzere Fransa'ya gönderildi. Paris'te Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts'da Prof. Chaplain Midy ve Prof. Pierre Matthey de Etang yanında resim çalışmaları yaptı. Bu okuldayken resim, fresk, vitray üzerinde çalışmalar yaptı. İlk kişisel sergisini 1972 yılında Paris'te Maison Des Beaux-Arts'de açtı. 1972'de yurda döndü. Yurda dönüşünde Erdok, asistan adaylığına atandı ve Neşet Günal Atölyesi'nde görevlendirildi. Bu görevinde yükselerek doktorasını yaptı ve Yardımcı Doçent oldu. Aynı yıl *Figüratif resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas ilişkisi* isimli sanatta yeterlilik tezini hazırlamaya başladı ve 1977 yılında tezi oy birliği ile kabul edildi.

1981 yılında Profesör unvanını aldı. 1990 yılında atanarak Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Resim Atölyesi öğretim üyesi olarak çalışmaya başladı. 1990-2008 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalıştı.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi, İstanbul Modern, Norton Simon Müzesi'nin de aralarında bulunduğu, yurtiçi ve yurtdışında çeşitli müze ve koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Neşe Erdok

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nde birçok önemli sanatçı yetiştirmiştir. Sanatçı halen İstanbul'da yaşamakta ve çalışmalarına devam etmektedir.



Görse 114: Neş'e Erdok, Baykuşlu Otoportre, 2013

Görsel 115: Neş'e Erdok, Otoportre, 2011

Enuysal ile yaptığı söyleşide otoportre anlayışını Rembrandt ile kıyaslayan Erdok, resim hayatının her döneminde otoportre yapmayı günce yazmak gibi düşündüğünü belirtmiştir. Rembrandt'ta da otoportre yoğun biçimde ressamın iç dünyasının ve ruh halinin taşıyıcısı iken aynı zamanda ressamın yaşlanmasıyla birlikte değişen fiziksel özelliklerinin de belgesidir. Erdok'un otoportreleri bu amacı taşımaz. Onun otoportreleri iç dünyasının ve ruh halinin taşıyıcılarıdır. Rembrandt'ta görülen zamanla yaşlanmanın izlerini yansıtmazlar. Erdok'un otoportreleri aynaya bakılarak yapılmamıştır. Fotoğrafa bakarak da yapılmamışlardır. Sanatçının içgörüsünün bir yansımasıdır. Geçirdiği ameliyatın izleri, saç modelinin değişimleri, gözlük takması veya ruh halinin yansıması olarak göz çevresindeki ya da yüzündeki renk değişimleri gibi doğrudan yaşlanmayla ilgisi olmayan daha çok yaşanmışlıktan kaynaklanan değişimlerdir. (Enuysal, 2017, s. 91)

Bu durum örneğin Erdok'un 2013 yılında yaptığı 'Baykuşlu Otoportre' ve 'Otoportre' isimli iki resmi karşılaştırıldığında açıkça görülmektedir. Erdok'un otoportresi hem genç yaşındaki hem de ilerleyen yaşlarının fiziksel özelliklerini içeren ancak, genç halinin baskın olduğu, hüznü teslim olmadığına çocuksu haliyle ve zayıf denebilecek bir kilodadır. Bir başka deyişle ressam aslında otoportreleriyle kendisini belli bir yaş aralığındaki haliyle göstermeyi tercih eder ya da kendisini yaşsız görür gibidir.

Ressamın portreyi ele alışıyla ilgili söyledikleri kendi otoportrelerinin zamansızlığına da ışık tutmaktadır;

“Bir figür yaptığımda, illa muhakkak bir kişinin fotoğrafını çeker gibi şu anı saptamıyorum, resim de öyle değildir zaten, bir insanı tanırırsın görürsün ..birkaç kere görürsün, çeşitli haliyle görürsün ondan sonra resmedersin; portre, kişinin birçok durumun toplamıdır aslında..biraz fotoğraftan ayrıldığı taraf da odur bence, resimde bir anı saptamıyorsun. ” (Enuysal'ın Neş'e Erdok ile 4.3.2017 tarihli söyleşisinden) (Enuysal, 2017)

Mehmet Ergüven'in de belirttiği gibi, ilk günden beri portreye özel bir ilgi duyan Erdok, resimle olan hesaplaşmasını aslında her şeyi kendi portresine çevirerek gerçekleştirir. Bu noktada belli bir sınırdan ya da ayakkabı boyacısından hareketle kendi benzerlerini yaratmak Erdok için ilk adımdır. Esas hedef canlı/cansız hemen her şeyin, özdeşliğini tamamen yaratıcı özneye borçlu olduğu bir dünya yaratmaktır. (Ergüven, 2000, s. 150)

Ergüven'e göre Erdok için portreye öznel müdahale hakkı, aslı ile suret arasındaki benzerliğin sorun olmaktan çıktığı anda başlamaktadır. Çünkü yüzü aynen temsil etmekte zorlanan ressamın, onu bozma, deforme etme yetkisi de yoktur. Soyutlamanın dayanağı forma mutlak hakimiyet olup, biçimi ele geçiremeyen kişi için soyutlamaya esas teşkil eden eksiltme işlemi kendiliğinden iptal olmuştur. (age. s.152)

Sanatçının erken dönem otoportrelerinde benzerlik kovalanmakla birlikte kendi yüzüne tıpkı öteki'nin yüzüne bakar gibi baktığı görülür. Kadraja kendini almasına rağmen kendi çehresini de hesaplaşma konusu yapmaktan kaçınarak, izlenimlerini topladığı yere, insanlığa çevirir; ben, başkasıdır; kendine yabancılaşıp, ona dışarıdan bakabilmek, başkasını ben'e çevirmenin ön koşuludur. (age, s.156)

5.5.2. MEHMET GÜLERYÜZ (1938)

1958'de girdiği DGSA Resim Bölümü'nü 1966'da birincilikle tamamlar. Akademiye paralel olarak oyunculuk eğitimi alan Güteryüz 1963 yılında devlet bursuyla Paris'e giderek eğitimini devam ettirir. Yurda dönüşünde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde dersler veren sanatçı 1980-84 arasında New York'a yerleşir. 1985-2000 yılları arasında BİLSAK'da kendi adını taşıyan atölyesinde dersler verir. Bu dönemden sonra pek çok sergilere ve bienallere katıldığı ve ödüller aldığı bir dönem başlar. Sanatçı bir yandan tiyatro ve sinema çalışmalarını da sürdürür.

En son 2017 yılında 'Empire Project'te *Rağmen* isimli sergisini gerçekleştiren sanatçı yaşamına Paris ve İstanbul'da devam etmektedir.

Sanatçının eserleri arasında figür barındırmayan eseri neredeyse yoktur. Güteryüz için insan sürekli merceğe altındadır. O'nun insanları farklı yaşamlar süren bir toplumun her ya da herhangi bir kesiminden olabilir. Bir hayalin yansıması da olabilir, bir gazete manşetinin alegorisi de.

Mehmet Güteryüz'ün deformasyona uğramış, dışavurumcu portreleri bireyin sıkıntısına işaret etmektedir. Mutlu figürlere pek rastlanmaz. Ayrıca yola çıkışları belirli kişiler olsa da uğradıkları deformasyon yüzünden biz kim olduklarını hiç bir zaman bilemeyiz. Bu dediğimizin ender istisnalarından olan *Genç Sakıp Sabancı'nın Portresi* de yoğun bir alegori içerir. Bu resimde Sakıp Ağa, bir ergen olarak betimlenmiştir. Üzerinde hiç bir sosyal statü alameti bulunmaz. Ancak elindeki mavi

uçağı o an için bütün dikkatinin odağındadır. Derdi sanki uçağı uçurmaktan çok onunla uçuşunun hayalini kurmaktan ibarettir.



Görsel 116: Mehmet Gülerüz, *Genç Sakıp Sabancı*, 1997

Görsel 117: Mehmet Gülerüz, *İnan bana*, 2012

Sanatçının *İnan bana* isimli resmi de imzası yerine karakteristik çizgileri barındırır. Resimdeki anlatım dili o kadar sadedir ki eleştiri boyutu vakit kaybetmeden su üzerine çıkar. Papa'nın genellikle beyaz giyindiği hatırlanırsa kırmızı elbiseli adam bir kardinal olmalıdır. Kalçasından tutarak kendisine çektiği baldırı çıplak ise inancı sömürülen bireyi işaret etmelidir. Kardinal sadece bir hayal satmamakla, aynı zamanda alıcıya da malını alması üzerine baskı uygulamaktadır.

5.5.3. NUR KOÇAK (1941)

Pop Sanat sonrasında; Minimalizm, Kavramsal Sanat, Body Art, Fluxus, Performans Sanatı, Video Sanatı ve bir çok Neo ön ekli akımlarının neredeyse eşzamanlı gelişimiyle birlikte resmin sonunun gelip gelmediği tartışmaları da doruk

noktasına ulaşmıştı. Tam bu sıralarda, bu savı yalanlayarak ortaya çıkan foto-gerçekçi sanat, gerçekçi figür anlayışını resme yeniden kazandırmış, tuval resmi ve sanatçı yeteneğini, sanatın biricikliğini geri getirmiştir. Figür, foto-gerçekçilik açısından olmazsa olmaz bir eleman değilse bu tarzda eserler veren de pek çok için portre yeri doldurulamayacak bir gösteregedir.

İlk kez Paris'te görerek etkilendiği foto-gerçekçiliğe henüz çıkışında ilgi duyarak çalışmalarını bu yönde geliştiren Nur Koçak, ülkemizde bu akımın ilk ve en önemli temsilcisidir.

1941'de İstanbul'da doğdu. 1960'da katıldığı Akademi'de Cemal Tollu ve Adnan Çoker atölyelerinde çalışan sanatçı, 1968 yılında da Neşet Günel atölyesinde eğitim görmüştür. Yine 1968 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi-Resim Bölümü'nü bitiren sanatçı önce Amerika'ya ve tekrar yurda, sonra tekrar Paris'e dönmüştür.. 1970-1974 yılları arasında Paris'de Ecole Nationale Superieure des Beaux-arts'da resim dalında uzmanlık eğitimi gördü. 14 kişisel sergisi bulunan sanatçı yurt içinde ve dışında pek çok karma sergiye katılmış, 1 devlet bursu ve 5 ödül kazanmıştır. <http://44a.com.tr/sanaticilar/nur-kocak/> 1974 yılında katıldığı Paris Bienali'nde hiperrealist sanatçılardan etkilenecek "Fetiş Nesnelere" serisine başlar.

Sanatçı Paris yıllarında püskürtme boya ile çalışmaya başlar. Yağlıboya medyumlarına alerjisi olan sanatçı akrilik boyanın da fazla hızlı kuruyarak yumuşak renk geçişlerine izin vermemesinden boyayı püskürtmeyi bir çare olarak düşünür.

1973'den bu yana pos-sanat'ın bir uzantısı olarak gördüğü foto gerçekçi tarzda eserler üreten Koçak, ülkemizde foto realist akımın en önemli temsilcilerindendir. Sanatçı, gerçekçi ve eleştirel bir tavrı resimsel dil olarak kullanmaktadır. Toplumsal temalardan hareket edip, özellikle kadın teması üzerinden giderek, figüratif dil üzerinden sorgulamalara ve eleştirel yaklaşımlara ilgi duyan Nur Koçak, kadın ve kadının kullandığı nesnelere fetiş hale getirilmesine göndermeleri olan yorumlar resimlemektedir. Objeleri (ruj ve oje şişeleri v.b) simetrik çoğaltmalarla fetiş nesnelere dönüştürmekte, bir bakıma fetişleştirmenin eleştirisini yapmaktadır.

Sanatçı, çalışmalarında toplumsal eleştiri yaparken, toplumu, toplum içinde oluşmuş düşsellikten kurtarmak ve asıl gerçeği göstermek amacındadır. Koçak, “kullandığı figürleri resim yüzeyine taşıırken simgesel hale dönüştürür ve resimlediği figür (insan) görüntülerin gerçek yasadaki yerlerine göndermelerde bulunur”.



Görsel 118: Nur Koçak, Fetiş Nesnelar Dızısındn

Koçak, Fetiş Nesnelar dizisinin altyapısını oluştururken aslında bir tüketim toplumu eleştirisi yapmak olduğunu, o dönemlerde feminizm'den haberdar olmadığını söylese de kimseyi inandıramadığını şu sözleriyle ifade ediyor;

"Geriye dönüp baktığımda hep şunu görüyorum: Bakmayı sevdiğim şeylerden konularımı çıkartmışım. Kadın dergilerini karıştırmayı çok seviyorum. Ve ilk parfüm şişesi resmim böylece ortaya çıktı, bir dergide yayımlanan reklam fotoğrafıydı. Kadın bedeninin neredeyse alınıp satılabilir bir meta haline gelmesi, tüm o reklam sloganları, beni çok düşündürdü. İnsanların, özellikle kadınların erkeklerin tüketimine sunulması olgusu yani kapitalist düzende her şeyin tüketilebilir olması başlıca sorunumdu. Feminizmin f'sini bilmiyordum diyorum, bana inanmıyorlar ama bu doğru. Bilmeden oraya yönelmiştim. Aslında bütün derdim tüketim toplumuydu, makineleşmiş, mekanikleşmiş ilişkilerdi." (Yalçınkaya, 2017)



Görsel 119: Nur Koçak, “Pınar ve Ben”, 1979

Nur Koçak “*Aile Albümünden*” isimli ilk dönem çalışmalarını kapsayan serisine 1979'da başlamıştır. Yakın çevresini konu edinen sanatçı, dönemin sosyo-kültürel ortamını işaret ederek şunları söyler:

“Tüm işlerimde belgesel bir yön vardır. “Aile Albümü” isimli işimde bu yön daha belirgindir. Çocukluğumun bu fotoğrafları o dönemin tipik orta sınıf Türk ailesini çok iyi yansıtır. Giysiler, karakterler, duruşlar hepsi o döneme, bize özgüdür, hemen herkesin albümünde yer alan türden fotoğraflardır, bunlar.” (Yılmaz, 2008: 208)

Paris'ten Türkiye'ye dönüşünde Aile Albümleri dizisine başlamasına sebep olan ortamı sanatçı şöyle anlatıyor:

"Paris'ten Türkiye'ye döndüğümde çok politize olmuş bir ortamda buldum kendimi. Resim yapmayı da bu çerçevede düşünüyordu herkes. Bana da sürekli ‘Bu parfüm şişeleri, rujlar, ojeler, iç çamaşırlarının yaşadığımız gerçeklikle ne ilgisi var, bunlar Batı hikâyeleri, diyor, sen küçük burjuva sanatı yapıyorsun diye sataşıyorlardı. Ben de pekâlâ öyleyse dedim, bakışımı Türkiye'ye çevireyim. Aile albümlerini, eski fotoğrafları karıştırmayı çok seviyordum. Böylece kendi ailemin fotoğraflarını

resmetmeye başladım. O dönemden bir de asker- sivil kartpostallarım var. Kelebek gazetesinin 'Mutluluk Resimleriniz' köşesinde yayımlanan fotoğraflardan yola çıkarak bir dizi kartpostal ürettim. Bunlar 1980'li yıllardaki süreçti. Derken hep başkalarının çektiği fotoğraflarla ilerliyorum kendi fotoğraflarımı çekeyim, dedim. 1989'da başladığım 'Vitrinler' dizisinde kendi çektiğim fotoğrafları kullandım."

Aile albümü ve Vitrinler dizileri sanatçının henüz tamamlanmamış serilerdir. Sanatçı bu başlıkların altında yeni eser üretimine halen devam etmektedir.



Görsel 120: Cahide'nin Öyküsü dizisi, 1996

Cahide'nin Öyküsü, bir yıldızının hikayesidir. Ne var ki bu hikâye pek trajik sonlanır. Koçak, ilk Cahide resmini 1996 yılında yapar. Sonradan *Cahide'nin Öyküsü* adıyla seriye dönüşür. *Cahidenin Öyküsü*, Cahide'nin hayatının mutluluk içeren kesitlere pek yer vermez. Kırmızılı portre serinin tek gerçekten mutlu resmidir. Sonraki resimlerde ise kırmızı yavaş yavaş maviye, mutluluk hüzne dönüşür. Sepya ve Mor

Cahideler kısmen bir geçiş dönemini yansıtarken mavileşen resimlerin işlediği trajedi de üst boyuta ulaşır.

Serinin ortak bir özelliği olarak resimlerdeki grafikselliktir. Sanki daha iyi olması gerekirken resimlerin düşük çözünürlükte bir fotoğraf gibi resmedilmişlerdir..Varlık yerine yokluğun incelendiği resimler için bu yaklaşım etkili bir sonuç doğurmuştur

5.5.4. ERGİN İNAN (1943)

1943 yılında Malatya'da doğan, İlk ve orta eğitimini Malatya'da tamamlayan sanatçı 1963 yılında kaydını yaptırdığı Hukuk Fakültesi eğitiminden vazgeçerek Marmara Üniversitesi Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na başlar. Kral Schlamminger ve Helmut Hungerberg'in öğrencisi olur. 68 yılında mezun olduğu okulda bu sefer asistan olarak işe başlar. 69 yılında Salzburg Yaz Akademisinde Emilio Vedova ile çalışır. 1978 ve 1979 yıllarında Alman Hükümeti bursuyla Münih ve Berlin'de, arkasından 1983 yılında Berlinli sanatçılar bursuyla Berlin'de araştırmalarını sürdürür. 1985 - 1986 yıllarında ise bu sefer Berlin Güzel Sanatlar Fakültesi'nde konuk profesör olarak yer alan İnan yurda döndükten sonra Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde görev alır. 2000-2005 arasında tekrar Berlin'de çalışır.

Ergin İnan'ın resim sanatını, Mevlâna'nın öğretileri ve Uzakdoğu'dan aldığı esin besler. Figürleri; *olmak* ile *olmamak* arasındaki metafiziksel bir düaliteyi yansıtırlar. Sanatçı bu arayıştaki insanı kendi aklında ve kalbinde şekillendirerek sürreel ve fantastik bir yolla tuvale aktarır. Eserlerinde insan figürlerinin yanı sıra sıkça yer verdiği imgeler arasında kelebekler, türlü böcekler, sürüngenler, göz yaşları, yapraklar ve sürüngenlerinden yazı ile bütünleşir.



Görsel 121. Ergin İnan, İkili Beden, 2017

Görsel 122. Ergin İnan, İkili Beden, 2016

İnan'ın beden-dönüşüm-kaligrafinin etkin değerlerinin kesiştiği resimsel tasarımları onun düşünsel yapısının derinliklerinde örülür. Kıymet Giray, İnan'ın sanat anlayışındaki mistisizmi şöyle açıklıyor:

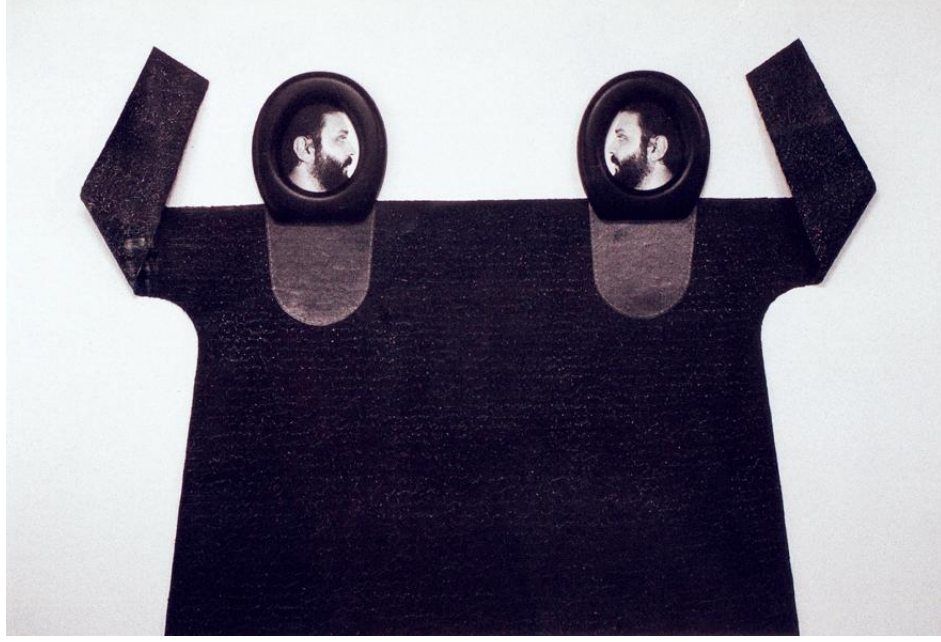
"İnan'ın evrenin gizini yapısallaştıran resimsel düşüncesi bu noktaya dokunarak Mevlana'nın mistik düşünce alanıyla bütünleşir. Derinlikleri bedenün içsellliğini yansıtan tinsel değerlerle buluşan ve insan olmanın, insanca erdemler taşımanın anlamıyla bütünleşen nitelikleri hedefler. İnan resimleriyle sanat tarihine Mevlana'dan Kafka'ya uzanan okuma programlarının bellek katmanlarını kazandırır.

Evriminin gizini çözümlene, İnan resimlerinin temel analizi olarak bu varsıl kazanımların bireysel yetisi ve gücünün bileşkesinde ortaya çıkar. Ergin İnan'ı geleceğe taşıyan bu değerler onun özgün sanat anlayışının yaratım evrelerinin gizeminde saklıdır. İnan'ın, derin düşünce yapısı ve hümanist değerlerle yüceltilmiş felsefesiyle ürettiği resimler onun resim sanatımızın ulusal sınırlarını aşan sayılı sanatçıları arasında yer almasını gerçekleştirir. " (Giray, Ergin İnan Resimleri Üzerine Bir Analiz "Evrenin Gizi")

Sanatınız nereden beslenir?" sorusuna "*Bunlar görünen yüzü, deşifre edilmiş, ortaya çıkmış yüzü.*" diye cevap verirken yapılan resimlerin hepsinin zaten içimizde varolan zaman zaman hayallerimiz, zaman zaman düşlerimiz, zaman zaman içimizde titreşen duygularımız olduğunu söylüyor. İnan'a göre: onları deşifre edip resme aktarırken ortaya çıkan resim ile aynı zamanda yaşadığını fark ediyor." *Zamanın hem gerisine bakıp, hem ilerisini düşünebiliyorsunuz.*" diyor."Ben neyle besleniyorum?", "*Niçin Varoldum?*" gibi varoluşsal sorunlara cevap arayışı İnan'ın tüm eserlerinde ortak bir öge olarak karşımıza çıkıyor. (Kazanç, 2016)

5.5.5. BALKAN NACİ İSLİMYELİ (1947)

Balkan Naci İslimyeli 1947 yılında Adapazarı'nda dünyaya gelmiştir. Çağdaş Türk Sanatının önemli isimlerinden biridir. Sanat eğitimine Marmara Üniversitesi Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda başlar. Okulu birincilikle bitirdikten sonra 1973 yılında aynı okulda asistan olur. Bu dönemde kazandığı Avusturya Hükümeti'nin bursu ile litografi eğitimi almak üzere Salzburg'a gitti. 1977 yılında yüksek lisansını tamamlayan Balkan Naci İslimyeli, İtalyan Hükümeti'nin bursuyla 1980-81 yıllarında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'ne giderek Resim Bölümü'nde çalışmalar yaptı. 1983 yılında Sanatta Yeterlilik diplomasını aldıktan 3 yıl sonra da Doçent oldu. Bir çok kez yurtdışında üniversitelerden davet edilerek kısa süreli çalışmalarda bulundu.1989, 1990 (New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) ve 1995 yıllarında Amerika'da bulundu. Konuk sanatçı olarak Amerika'da Hartford Trinity Koleji'nde çalışmalar yaptı. 1996 yılında Profesör unvanı alan Balkan Naci İslimyeli pek çok ülkede çalışmalarını sürdürdü.



Görsel 123: Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği Serisinden, 1991

Nedret Öztokat, 1990 yılını "Sanatçının deli dömleğini giydiği yıl." olarak tanımlıyor. Gerçekten de sanatçı delilik konusunu ele alırken ürettiği sanat eserlerinin yanısıra enstalasyon işini de ele almış, ayrıca kendisini de sanatının bir parçası haline getirerek performans sanatlarımızın da ilk örneklerinden birini vermiştir.

"1990 ressamın deli göleği giydiği" tarihtir. Bu sergi resim serüveninde bir kilometre taşı olarak nitelendirilebilir. Deli Gömleği adlı enstalasyonunda sanatçı, akıl ve düşgücü arasındaki hassa dengenin yaratım sürecindeki işlevini ironik ve çarpıcı bir biçimde ele almaktadır. Tuvallerden kesilmiş on iki gömleğin içinde ressamın yüzü, gömleklerin üzerinde de ressamın el yazısı yer almaktadır. Tüm sergi otoportre geleneğine ironik bir gönderme içerir. Ressamın başında klozetten bir aura vardır. Kutsal olanla gündeliğin delilik bağlamında bulunduğu bu sergi, yaratıcılığın çılgınlıkla bulunduğu anları vurgularken, ressamın kendi görüntüsünün yer almasıyla, sanatçı sorumluluğunu da tartışır." (Öztokat, 2007, s. 15)

Balkan Naci, çocukluğundan beri ilgi gösterdiği giysilerin aslında bizleri kısıtlayıcı birer deli gömleğine nasıl dönüştüklerini şöyle sorguluyor:

".. Kundak ve kefenin hakikiliği arasındaki tüm evrelerin giysileri yaşam içindeki konum ve duruşlarımızın görüntüleri, sembolleridir. Akıl, yaratıcılık ve delilik sınırları arasındaki kıl payı ayırımın üniformalarıysa kuşkusuz deli gömlekleridir. Kolları o denli uzun olmasa da bir giysinin bizi bağlayan sahteliklerinden kurtulduğumuz ölçüde "insan" olmaya soyunuruz." (İslimyeli & Öztokat, 2009, s. 44)



Görsel 124:.. Balkan Naci İslimyeli, *Sanatın, Sanatçının Gerçek Yüzü Olduğunun Resmidir*, 1997-98

Balkan Naci, 1997-98 yılları arasında yapmış olduğu “Suret” çalışmalarında bir söylem objesi olarak karşımıza çıkmayı sürdürür. Çalışmaları ressamın gelenekle hesaplaşması ve o gelenekteki anonim ressam kimliğini sorgulanması düşüncesine dayandığını vurgulayan Öztokat, şöyle devam eder;

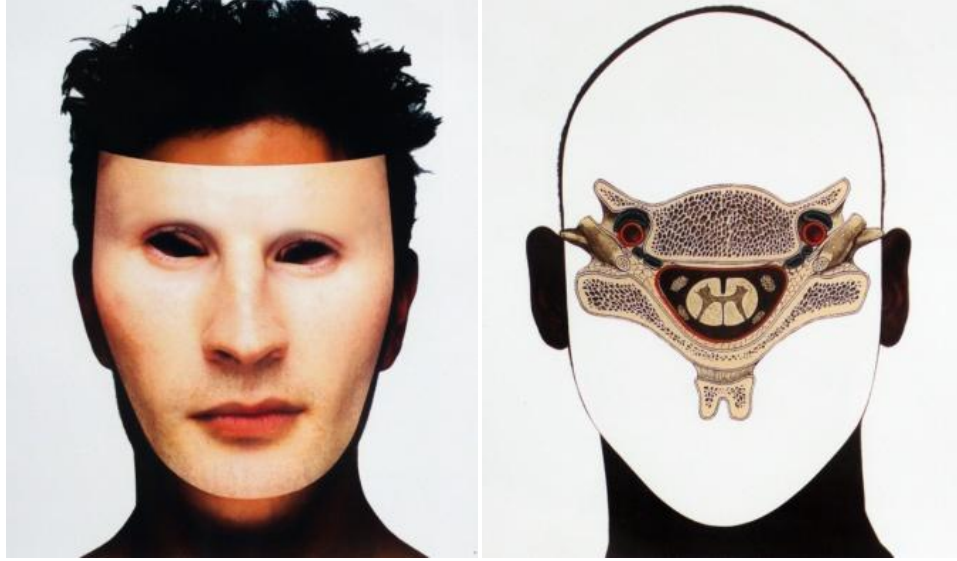
"..Öte yandan geçmişin halk resmi ve halk hikayelerine özgü kanon yapıları modern versyonlar biçiminde izleyiciye sunulmaktadır. Her tablonun açıklayıcı birer tümcesi vardır. Bu tümceler ressamın sanatla ilişkisini özetleyen bireysel önermelerdir. Yaratım sırasında ressamın çektiği yalnızlık, çile, arınma, vizyona ulaşma gibi sanatçının varlığına egemen tüm süreçler bu tek tümcelik "anlatı"larla izleyiciye

aktarılır. Tuvallerde ressamın bedeni vardır. Yüzyıllarca yüzünü ve bedenini görmediğimiz resim ustalarına göndermedir bu bedenler. Çizgisel zamanın kırılarak yeni bir anlam üretmek üzere geniş bir şimdiki zamanda kurgulandığı bu anıtsallık post-modern bir yapıtın temel ipuçlarını barındırır." (Öztokat, BNİ, 17)

Sanatın, Sanatçının Gerçek Yüzü Olduğunun Resmidir isimli eser, *Suret* serisinin önemli önermelerinden bir tanesidir. Sanatçı bu çalışması için sahneye Azize Veronica ve Kutsal Mendil Efsanesi'ni çağırır. Efsaneye göre Hz. İsa, başında çivili taç ve sırtında çarpımını taşıyarak Roma'lı muhafızlar eşliğinde halkın arasından geçerek yaptığı zorlu yolculukta genç bir kız elindeki mendil ile İsa'nın yüzünü siler ve o anda İsa'nın sureti mendil üzerinde belirir. Halk bunu bir mucize olarak algılar ve "vero icona" "gerçek ikona" diye bağırırlar. Mendili uzatan genç kız da sonradan Azize Veronica olarak adlandırılır. Bir başka kutsal mendil efsanesi de yine İsa'nın mendile çıkan suretinin iyileştirici gücü hakkındadır. Efsaneler bir kenara dursun bu resimde ressam tamamen çıplaktır. Ona bir kimlik yükümlülüğü ve yükü veren son ağırlığından, "yüzünden" de kurtulmuştur. Yüzünü mendile hapsederek kendisini özgürleştirmiştir. O artık sanatında yaşamaktadır. Kendisi ise artık yeni bir role girmeye hazırdır.

Müberra Bülbül, *Sanat akımlarında portrenin yeri* isimli tezinde, sanatçının kimlik ve kimliksizlik tartışmasını kendisi üzerinden sürdürmesini şöyle özetliyor;

"İslimyeli, sanatçı kimliğini sorgularken "benlik" arayışını sürdürür. Eserlerinde kendi portresini kullanan sanatçı bedenselliğini, varlığını, var olma nedenlerini açıklar. Onun için "sanat", sanatçının öz-portresidir ve bir kişiliğe sahiptir. Sanatı kendi suretiyle açıklayan sanatçı varlığını devam ettirebilmek için yine ona sığmır. "Ben kimim" sorusuna verdiği yanıtları farklı üslubu sayesinde öz-portreleriyle görünür kılar." (Bülbül, 2014, s. 137)



Görsel 125: Balkan Naci İslimyeli, Maskeler serisinden, *Maske VII*, 2009

Görsel 126: Balkan Naci İslimyeli, İç Yüzler Serisinden, *İç Yüz X*, 2009

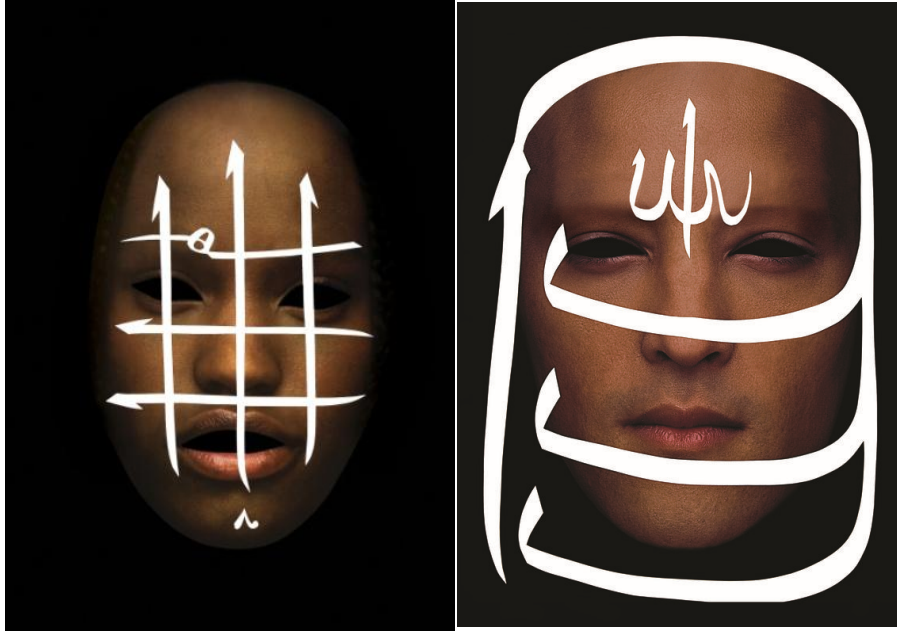
Balkan Naci, maske ve yüz kavramlarına bakışını açıklarken özgürleşme yolculuğumuzda utançlarımızla yüzleşmenin formülünü de veriyor. Portreyi bir kimlik mührü olarak ele aldığı yazısında her yüz'ün de soyulmaya hazır bir maske olmasına şu sözlerle yer veriyor;

“.. Portre resim sanatında ayrıcalıklı konumunu hep sürdürecektir. Çünkü o yüzlerin aynasında yalnız bir kişiliğin mührünü değil, bir cinsin, bir sınıfın, bir toplumun izlerini görürüz. Yüz sanki yaşlandıkça gizli bir bilgiyle donanır. Yüzün okunabilirliği kadar okunaksız olduğunu, bir yüzün içinde başka yüzlerin olduğunu, tek bir yüzün onlarca yüzün katmanlarından oluşan son bir katman olduğunu unuturuz. Yüzün büyüğü her yüzün hem gerçek hem yanılsama olmasındandır. Her yüz gerçekte başka yüzleri ve onların iyi kötü hatıralarını taşıyan bir maskedir. Bu nedenle iyi bir oyuncu sinemada yüzü aracılığıyla kendinden soyunur. Yüzün katmanlarını üzerinden attıkça kendi utançlarınızla yüzleşirsiniz.” (İslimyeli & Öztokat, 2009, s. 146)

“..”Yüzleşmek” gerçek ve sahteyle aynı anda ve alanda göz göze gelmektir. Toplumsal yaşam, alan ve güç kazanma tutkularımız ya da zavallı aidiyetlerimiz bizi hep bir maskeyle dolaşmaya mahkum eder. Bir ötekinin maskesiyle...Bu maskeler oyunun labirentlerine uygun biçimde öyle çoğalır ki gerçek yüzümüzü unuturuz. En

yakınlarımız bile bizi tanıyamaz olurlar. Bu saf bir değişim değildir. Yılların verdiği huzurlu bir yorgunluk değildir. Bir yok olma halidir. Biz ölmeden, gerçek yüzümüz ölür...” (İslimyeli & Öztokat, 2009, s. 148)

Balkan Naci İslimyeli, Hava Su Toprak Ateş, Makas-Psikolaj, Zaman-sız, Deli Gömleği, Sır, Söz, Suç, Suret ve Déjà vu gibi ülke içinde ve dışında sayısız sergiler açmış, 40 yılı aşkın sanat yaşamında arayışının aksine hiçbir zaman sıyrılmayacağı kimlikler edinmiştir. Eğitimciliğinin yanısıra, şair, edebiyatçı, fotoğrafçı, video ve enstalasyon sanatçısı kimlikleri ile sınırları zorlayarak söylemi için yeni ifade biçimleri arayışını sürdürmektedir.



Görsel 127: Balkan Naci İslimyeli, Kara Yazı serisinden, 2009

Görsel 128: Balkan Naci İslimyeli, Kara Yazı serisinden, 2016

Balkan Naci için vazgeçilmez bir öge olan kaligrafî Kara Yazı dizisinde bu sefer maske-suretlerde; yer yer alın yazısı, yer yer bir peçe, yer yer ise bir kafese dönüşerek çıkıyor karşımıza. Kutsal bildiğimiz yazı, bir kısıtlayıcıya, bir baskı aracına dönüşmüş gibidir. Aslında kafeslenen suretler de birer maskeden başka bir şey değildir. Seçmedikleri bir ortama doğmuş, doğdukları ortamla kimliklendirilmiş, sizin, bizim gibi kişilerdir.

Sanatçı, *Hatırla* (2017) isimli sergisinde isimli sergisinde bir kez daha toplumsal hafızayı geri çağırma görevini üstlenmektedir. Burada önemli olan sadece şu veya bu hadiseyi hatırlatmak değil, ancak seyirciye bir davet, bir çağrıdır. Hatırlama ve unutma pratiklerimizi ele almaya davet ediliyoruzdur.



Görsel 129: Balkan Naci İslimyeli, *Kayıp İlanı*, 2018

Balkan Naci, son dönem işlerinde de kayıp kahramanların peşine düşmüştür. Kişinin kaybolduğunu belirten kayıp ilanı da tıpkı kişi gibi kaybolmuştur. Sanatçı; dışlanmış, ötekileştirilmiş, sürülmüş ya da çeşitli biçimlerde yok edilmiş kimliklerin hatırasına adanmış bu serilerinde ayrımcılığın acı sonuçlarını da yüzler aracılığı ile günümüze taşır.

5.5.6. SELMA GÜRBÜZ (1960)

1960 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, sanat eğitimine 1980-82 yılları arasında İngiltere'de Exeter Collage of Art Design'da başlar ve arkasından yurda dönerek Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünden mezun olur. (1982-1984) Halen yurt içinde ve dışında sergiler açmaya devam eden sanatçının eserleri The British Museum-Londra, Galerie Maeght Koleksiyonu-Paris, Santral İstanbul-İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul Modern, Proje 4L, İstanbul, Ankara Resim Heykel Müzesi koleksiyonlarda bulunmaktadır.



Görsel 130: Selma Gürbüz: *Baharları Aştım Geliyorum*, 2016

Görsel 131: Selma Gürbüz, *Dixi*, 2016

Çalışmalarında ender olarak tuval kullanan sanatçı daha çok sipariş üzerine arzu ettiği kalınlık ve ebatta döktürdüğü özel kağıtları Nepal'den getirtmekte ve mürekkep ile minyatür tekniği uygulayarak çalışmaktadır.

2013 yılında sergilenen *Uzun gece, uzak yolculuklar* isimli sergisi, sanatçının seyirciyi masalsi içsel yolculuğuna davetidir. Sergi ile ilgili yazısında sanatçıdan "Görünmeyenden görülene dönüştürme ustası" olarak bahseden Ferit Edgü, Gürbüz'ü "Geçmişin ve Geleceğin Çağdaşı" ilan eder.

Selma Gürbüz'ün sanatında her zaman metinsiz bir masal anlatımı söz konusuysen sanatçı teknik ilhamını Eski Mısır'dan, Japon, Çin ve İslâm minyatürlerinden alarak gerçek ve düşsel yolculuklarından topladığı imgeleri bizlerle paylaşmaktadır.

Gürbüz'ün sanatı; görünenler dünyasının bir yansıması değildir. Daha çok, eğer aracılığı olmasa idi, hiç bir zaman şahidi olamayacağımız kişisel iç dünyasına açılan bir kapıdır. Bu kapının arkasında, sakin ve meditatif bir yolculuk bizi bekler.

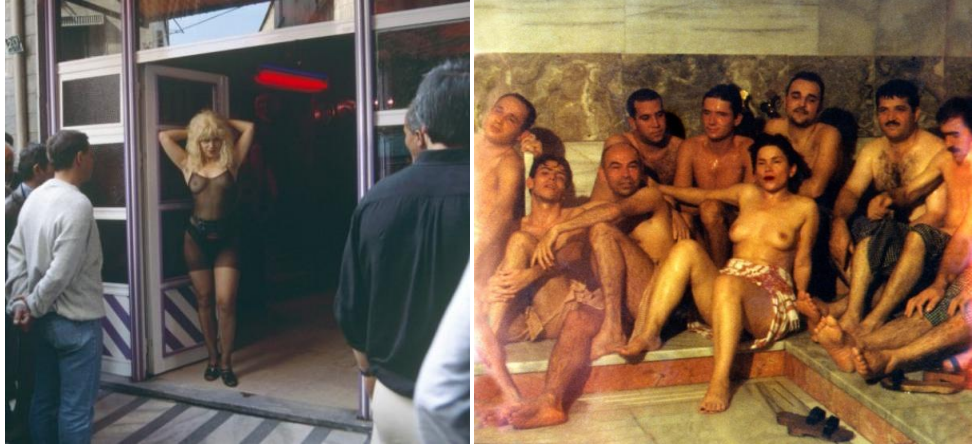
Gürbüz'ün resimlerinde kendi masalını anlattığını bildiğimizden, başrolde de kendisini görmeye alışmış olsak da *Karnavalesk* (2017) isimli son sergisinde kadın ve özgürlük meselelerine, doğu ve batı karşıtlıklarına, mercek altına aldığı farklı kadın duruşları ile dokunur.

5.5.7. ŞÜKRAN MORAL (1962)

Samsun'un bir ilçesi olan Terme'de 1962 yılında dünyaya gelen sanatçı, üç çocuklu mutasassıp bir aileye doğar. 18 yaşında evini ve Terme'yi terk ederek İstanbul'a gelir, 1989 yılında ise Roma'ya taşınır. Roma Güzel Sanatlar Akademisi, Resim bölümünden mezun olur. 400 Sayfalık *Dünya sanat tarihi* ders kitabında Osmanlı'dan bahsedilmediği için sinirlenir. Tez savunmasında ise "Marcel Duchamp kim?" diye soran Jüri üyesine de "Efendim eğer siz Duchamp'ı tanımıyorsanız, bu

heyette jüri olmaya ehil değilsiniz" diyerek cevap verdiği halde yine de 110 üzerinden 108 puanla tezini verir.

Kafamızı çevirerek görmezden geldiğimiz toplumsal meselelerimizi korkmadan irdeleyen Şükran Moral performanslarıyla ve öyle bir gürültü koparır ki, dönüp bakmaktan ve amaçlandığı üzere rahatsız olmaktan kendimizi alı koyamayız.



Görsel 132: Şükran Moral, Genelev Performansı, 1997

Görsel 133: Şükran Moral, Hamam Performansı, 1997

Moral, uluslararası ilgi gören ilk çalışmasını 1997'de Yüksek Kaldırım'da gerçekleştirir ve performansının sahnesi olarak İstanbul'un meşhur devlet kontrollü fuhuş caddesinde bir genelev'i mesken edinir. Kendisi de bir fahişe rolüne bürünerek eline bazen "For Sale" bazen "Güncel Sanat Merkezi" yazılı bir kağıt tutar. Küçüklüğünde "Eğer çok çalışmazsa sonunun genelevde biteceği" tehdidini çokça duyduğunu anımsayan Moral, başarısızlığının sonucunda değil ama cesaretiyle kendini geneleve sokar ve bu proje sayesinde geneleve düşme korkusu ile de yüzleşir.⁴⁵

Aynı yıl bu kez yine kadın fotoğrafçısı ile beraber bu kez erkekler hamamını basan Moral'a göre bu performansta asıl skandal sayılabilecek şeyin çıplaklık değil, ancak

⁴⁵ <http://www.spiegel.de/fotostrecke/photo-gallery-the-art-of-suekran-moral-fotostrecke-49005.html>

entelektüel bir kadın olan kendisinin bulunduğu skandal yaratma önermesidir. (Josh Ward, Spiegel)

2010 yılında gerçekleştirdiği *Amemus (Sevişme)* isimli performansı da ilk kez cüret edilen türdendir. Kırmızı bir yatakta partneriyle birlikte 20 dakika süren sevişme performansı seyircinin bir yarısının salonu terk etmesinin yanı sıra ölüm tehditleri almasında da sebep olur. Ölüm tehdidi, ürettiği anti-konformist sanatın doğal bir sonucu sayılabilir mi? Hakkındaki eleştirileri Moral şu şekilde değerlendiriyor;

" Baskı altına alınmayan, cesur olan, cinsel ilişkiyi düşünce halinde sunan bir kadına karşıydı onlar. O işi başka bir yerde yapsam çok hoşlarına giderdi. Sunduğum kültürel düzey hoşlarına gitmedi. Bir pavyonda olsa, yosma olsan bayılırlar. Olay olan çıplaklığı, eylemi sunuş biçimim. (Akgün, 2013)

"Bugüne kadarki tüm performanslarımda hep "tabularla" bir derdim oldu. Düşünceleri saf aklın yerine, eylemdeki bedenim özgürleştireceğine inanıyorum. Bu noktada önemli tabulardan birisi "cinsellik". Cinsellik, iktidarların "yasakladığı" alanların başında yer alıyor. Örtük olarak masa altına süpürülen "heteroseksüel" ilişkilerin varlığının yanında, yüz çevrilen "gay/lezbiyen" ilişkilerin normal dışı olarak kodlanması da dikkat çekmek istediğim önemli bir konu. "

Bu performanstaki "sevişme", sanatsal bir eylemdir. İzleyiciler (bakanlar) ise bu sanat etkinliğinin pasif konumundaki okuyucularıdır; ve bu bağlamda etkinlik bir "cinsel gösteri" değil, bir "ahlak" sorununun ele alınmasıdır. Yoksa, seks asli olarak yaşamsal bir gerçeklik. Belki de çalışmada sorgulanabilecek olan, galerideki "sanatın" yeryüzüne inmesi ya da bir gündelik olgu olarak cinselliğin "sanatın fildişi kulesine" çıkması çizgisindeki "sınır ihlalinin olup olmadığıdır". " (Kural)



Görsel 134: Şükran Moral, *Üç Erkekli Performans*, 2010

Sanatçının 2010 yılında Mardin'in Keraşi köyünde gerçekleştirdiği alegorik performans bu kez bir başka yaramıza basarak çok eşlilik konusu eleştiri masasına yatırır. Bu kez bir kadın olarak kendisini iştahı bol bir feodal erkeğin rolüne soyunur ve kendinden yaşça küçük üç oğlan ile dernekli bir düğün yapar. Eğlenceler gerdeğe girmek üzere odaya çekilene dek devam eder. Yerel köy ahalisi bu sahte düğünde figüran oyuncu olarak yer alırlar. Bu yerel figürasyonun düğün dernek havasında bu tarz bir sapkınlığa safça, güle eğlene yol vermeleri de dikkate değerdir. Ancak işin sonunda onlar da ortadaki acayıplığı fark eder ve üzerlerine düşen özeleştiriyi sahiplenirler.



Görsel 135: Şükran Moral, Welcome To Turkey sergisi, *Çocuk Gelin Enstalasyonu*, 2014, Galerie Zilberman

2009'daki *Aşk ve Şiddet* performansının arkasından "Biz kadınlar da suçluyuz." diyen sanatçı 2014 yılındaki *Welcome to Turkey* sergisinde yine aile kılıfı altında yaşanan kadın zulmüne dikkati çekmeyi hedefler. Yukarıda gördüğümüz enstalasyonda birbirinden kopuk duran iki öge bulunur. Biri henüz eğitim çağında bir kız çocuğunun gelinlik içerisinde duruşudur. Diğeri ise yerde duran Türkiye haritası şeklinde ve üzeri kan gölüne dönmüş minderdir. Namusu, saflığı ve temizliği simgeleyen beyaz, yer yer çiçeklerle, yer yer kanla kırmızıya bulanmıştır. Sergide aynı zamanda sadece diz çökerek bir delikten gözleyebildiğimiz bir çocuk tacizi videosu da bir erkeğin şevke gelmiş nefes sesi eşliğinde dinletilir.

Aile, kadın, erkek, fahişelik, namus cinayetleri, çocuk gelin, göç gibi konuları ele alarak marjinal kesimlerin marjinal sözcülüğünü üstlenen sanatçı Gezi eylemleri sırasında da karnına jilet ile anarşinin "A"sını kazıma performansında da çuvaldızı kendine batırma cesaretini göstermiştir.

5.5.8. TANER CEYLAN (1967)

1967 yılında Almanya'da doğan Taner Ceylan 1991 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü, Özdemir Altan atölyesinden mezun olur. Çalışmaları marjinal ve pornografik olarak değerlendirilen sanatçı Yeditepe Üniversitesinde öğretim üyesiyken istifaya zorlanır ve ayrılır. Çalışmalarını ve yaşamını İstanbul'da sürdüren sanatçı, 1990'dan itibaren Türkiye, İsviçre, Amerika ve İngiltere'de kişisel sergiler açmanın yanı sıra bienallere ve fuarlara da katılmaktadır.

Foto-gerçekçi başladığı resimleri zamanla hiper-gerçekçi resimlere evirilen Ceylan'ın sürekli üzerinde durduğu esas mesele ise duygusal-gerçekliktir. Sanatçının kendi resminden tek beklentisi budur. Eseri üzerinden duygusal iletişime geçmemin önemini vurgulayan sanatçı "Aksi halde mobilyacıdan ne farkımız kalır?" diyerek sanatın biricikliğine verdiği değeri şu sözleri ile de tekrar vurguluyor. "*Güncel sanatın aksine, güncel sanatın teması ile birlikte klasik sanatın zanaatkar kısmının iç içe geçmiş olması aslında çok da olmayan, rastlanmadık bir durum. Tüm bunlar birleştiği zaman, duygusal bir gerçeklik ortaya çıkıyor.*"

Sanatçının resimlerinde ele aldığı cinsel kimlik teması erken dönem işlerinde romantik anlayışla ele alınmışsa da içinde yaşadığı toplumca yaralanan bu romantik sanatçı *Ruhani* isimli dayak yiyen boksör resminden sonra nefret ve şiddet temaları da su yüzüne çıkar. Sanatçı pornografik bulunan ilk çalışmaları için " "*Resimlerim şiirsel, güzel ve sessiz bir yaşamın yansımasıydı*" demektedir oysa ki.



Görsel 136: Taner Ceylan, *Beyaz Fonda Alp*, 2006

Beyaz Fonda Alp resminde Taner Ceylan, teknik olarak oldukça zor bir işe kalkışmış, üst üste bindirilmiş iki fotoğraftan tek bir yağlıboya tablo üretmiştir. Alp'in Biri seyircinin yüzüne, diğeri kendi içine bakan iki bakışı fotoğraftaki üst üste bindirilmiştir. Fotoğraftaki geçiş ile cinsel geçişi de sahneye çağırarak Ceylan, erkek bedeni üzerinden dişi kimliği vurgular. Tek bedendeki iki ruh halini seyirciye sunar.

Taner Ceylan, *Lost Paintings (Kayıp Resimler)* ve *arkasından Unfinished Paintings (Bitmemiş Resimler)* serilerinde oryantalizmle hesaplaşmanın peşine düşer. *Spring time (Bahar zamanı)* isimli çalışmasında dünyada tüm olup biten karşısında Doha ve Dubai'de yaşanan hedonist yaşamın eleştirisini resmeder.



Görsel 137: Taner Ceylan, *Spring Time (Bahar Zamanı)*, 2013



Görsel 138: Taner Ceylan, 'I Love You' Serisinden, *Öz Portre*, 2016



Görsel 139: Taner Ceylan, 'We Must Say Goodby' Serisinden, *Ingres*, 2015

Görsel 140: Taner Ceylan, 'We Must Say Goodby' Serisinden, *Princess Broglie*, 1853, 2015

Sanatçı 2015 yılında bu sefer *We Must Say Goodbye (Veda Etmeliyiz)* isimli portrecilik geleneği ile hesaplaşmaya çıkar. Ingres,'ın *Princess de Broglie (1853)* adlı tablosundan ilham alır. Yapıldığı zaman da bu resim çok eleştirilmiş, Fazla şaşalı bulunmasının yan ısıra Ingres'in prenses yerine kendini resmettiği iddia edilmiştir. "*Modelin sanatçı için bir bahane olduğunu, sanatçının her seferinde kendini resmettiğini söyleyen Oscar Wilde haksız sayılmaz.*" diyen Ceylan, bu resminde presesin bedenine gerçekten Ingres'in başını yerleştirir. Bir diğer tabloda ise bu sefer gerçekten prensesin sadece yüzünü, ilk siparişte arzu edildiği gibi mutaassıp kişiliğini vurgular şekilde çalışır. Yine erkek, kadın; sanatçı, model; geçmiş, gelecek meseleleri bu resimlerde ve tamamlayıcısı olan enstalasyonda iç içe geçerek vurgulanmıştır.

5.5.9. PINAR YOLAÇAN (1981)

1981 Yılında Ankara'da doğan sanatçı, TED Lisesi'ni bitirdikten sonra önce Londra'ya gider ve St. Martins Moda Okulu'nu bitirir. Daha sonra Amerika'ya

giderek Görsel sanatlar eğitimine devam eden sanatçı çalışmalarını belgeleyebilmek için fotoğrafçılık konusunda da dersler alır.



Görsel 141: Pinar Yolaçan, Faniler Dizisi, İsimsiz, 2001

Görsel 142: Pinar Yolaçan, Maria (Meryem) Dizisi, İsimsiz, 2008

Yolaçan'ın çalışmalarındaki vanitas olgusu, kafatası imgesi olarak olmasa da çürümekte olan et parçaları olarak karşımıza çıkar. Modeller giyiniktirler ama aynı zamanda çıplaktırlar. Viktoria dönemi aristokrasisine göndermelerde bulunan *Faniler* ve *Meryem* dizilerinde modeller yaşamakta ama neredeyse ölmek üzereyken kıyafetler ise ölü, ancak yaşamaktadırlar. Üzerlerindeki kıyafetler tavuk derisi, işkembe gibi muhtelif sakatattan oluşur. Kumaşlar ise ya ikinci el mağazalarından alınmış ya da sanatçı tarafından dikilmiş kostümlerdir. Sanatçıyı uluslararası ilgiye kavuşturan *Perishables (Faniler)* isimli serisi yaşları 50 ile 70 arasında değişen 16 kadınının 3 senelik çalışma sürecinde fotoğraflanmalarıyla tamamlanır. Yolaçan'ın çalışmaları belgelenmiş performanslardan oluşur.

Maria (Meryem) projesinde Yolaçan, anlatıcıya dönüştüreceği kadınların arayışında Brezilya'ya yol alır., Burada yaşları 27 ila 90 arasında değişen 22 kadın model seçer.

Pınar Yolaçan henüz genç bir sanatçı olmasına rağmen toplumsal ikiyüzlülüğe ve kadın meselesine değinen ve sanatı ile mesajını geniş kitlelere iletebilmeyi becerebilmiş genç kuşak kadın sanatçılarımızın bir temsilcisi olarak seçkimizde yer almıştır. Eserlerinde ölümsüzlüğün değil ölümlü olduğumuzun, afra tafralarımız arkasında ne kadar eşit olduğumuzun altını çizer. İngiltere'deki moda eğitimi sırasında ilgisini çeken Victoria dönemi aristokrasisi, erkekler dünyasında egemen kadınlardan aldığı model alarak kurguladığı çalışmalarında bir yandan da günümüz kadınlarının hayatımızdaki yönetici olmayan ama tüm kahrı çeken.... yokolmaya mahkum... çürüyen bedenler olduğumuzu da bize hatırlatır.



Görsel 143: Pınar Yolaçan, *Like A Stone*, 2011

Yolaçan'ın yolda kadınlara söylenen "Taş gibi!" söylemine gönderme yaptığı, sıvı lateks ve özel efek makyajlarıyla boyadığı kadınları fotoğrafladığı "*Like a stone*" serisi ve öncülü olan ana tanrıça figürlerine gönderme yaptığı *Mother Goddess* (Ana Tanrıça) serisinde ise yine kadınları kumaşlara sararak onları tek malzemenen yontulmuş heykelciklere dönüştürdüğü çalışmalarında Yolaçan, bedeni heykelsileştirerek yeniden yorumlar ve geleneksel estetik anlayışımızın yanı sıra kadının toplumdaki yerini ve kadına verilen değeri de sorgular. ***

SONUÇ

Savaşçı kimlikleri ile ön plana çıkan, ilk Türk devleti Göktürklerden hemen sonra tarih sahnesine çıkan Uygur Türkleri; yarattıkları yüksek kültür ile; Çin, İran ve Hint gibi, Orta Asya sanatlarının bir çok ortak verisini barındıran üslubu ile, Türk tasvir sanatının bilinen ilk standartlarını belirlemişlerdir. İslâmiyet öncesinde; Şamanizm ve Maniheizm'in yanı sıra Musevilik ve Hıristiyanlık gibi pek çok tanrı kültü ile muhabbet etmiş olan Türkler için İslâmiyet sonrasında tasvir sanatı, varlığını, küçülerek girdiği kitapların arasında korumuştur. İslâmi bir sakınca olarak sanatçıların karşısına çıkan tasvir yasağının ve mistik anlayışların sanatçıları ileri seviyede bir soyutlamaya yönelttiği; figür tasvirinden kaçan sanatçıların bu sefer bir metafizik tasvirine yöneldikleri görülür. Yine de İslâmiyet'in ilk yıllarında -henüz Emeviler ve Abbasiler dönemlerinde- yöneticilerin saraylarında, yeni sahip olunan topraklardaki kadim kültürlere ait antik sanatın -Heykel ve duvar resimleri dahil- beğenilerek korunduğu görülüyor. Sonrasında; Selçuklu, İran, Moğol ve en sonunda Osmanlı saraylarında üretilen yüksek kültür ürünü sanat eserleri de varlığını mimari eserler ve kitap sanatları altında sürdürdüyse de, bu eserlerde figür tasvirlerine, hatta Hz. Muhammed tasvirlerine yer vermekten kaçınılmamıştır.

Araştırmamız sırasında gördüğümüz üzere; Osmanlı Devleti'nin, kuruluş dönemi problemlerini arkasında bıraktığı ve kültürel faaliyetlere, devlet politikası düzeyinde önem verdiği dönem, 15. yy.'da, Fatih Sultan Mehmet döneminde ve himayesinde gerçekleşir. Tıpkı resim sanatımız gibi, hat sanatımızın da temellerinin bu çağda atıldığı görülmüştür. Nakkaşhane yaşamı bu çağda hayata geçmiş, Fatih'in Avrupa'dan şahsen ve ismen istediği sanatçıların hepsi İstanbul'a ulaşamamışsa da Costanza de Ferrera ve Gentile Bellini gibi gelebilenler nakkaşhaneyi batı üslubuyla tanıştırmıştır. Batı portreciliği ile Osmanlı minyatürünün eklektik karışımı, nakkaşhanede ilk kez Sinan Bey ve öğrencisi Şiblizâde Ahmed'in yorumlarında

Padişah Portreciliği olarak adlandırılan yepyeni bir araştırma alanının doğmasına sebep olur.

Osmanlı sanatı denildiğinde aklımıza ilk gelen sanat olan minyatürün, varlığını, elit sınıfa ait bir saray sanatı olarak koruduğunu hatırlamak gerekir. Artık imparatorluk olarak anılmaya başlayan Osmanlı Devleti'nin kavuştuğu geniş siyasi haritaya rağmen, yüksek sanatın, sadece devletin kalbi olan başkent sarayında ve eyalet saraylarında tatbik edildiği görülür. Halk için sanat ve sanatın getirdiği özgürlük, genç kızların çeyizlerinde ve hayallerinde sıkışıp kalmıştır. Saray dışında gelişen, resim eğitimi almamış safyürek ressamlarımıza ait ilk çizimler ise ancak 17. yy.'dan sonra karşımıza çıkar. Devlet kontrollü olmakla beraber meddah, orta oyunu ve karagözcülük gibi halk sanatları da gelişimlerini bu yüzyılda tamamlar.

Halk sanatımız çeşitli dini görüşlerin etkisinde kalmıştır. Farklı dini görüşlerin, sanata bakışları da farklıdır. Şeriat ehli açısından sanatın -mimari ve hat sanatı hariç tutularak- hiç bir türünün tatbiki hoş görülmez. Müzik de tıpkı resim gibi hoşgörü alanının dışında kalır. Ancak Tarikat ehli açısından sanatın özgürleştirici yanı keşfedilmiş -ya da unutulmamış-gibidir. Müzik de, resim de.. tanrıya ulaşmakta bir aracı rol üstlenebilir. Tarikatlar arasında en 'mezhebi geniş' mezhebin Bektaşilik olduğu görülür. Alevi hattatların da hem hat sanatının devamlılığında önemli rol üstlendikleri, hem de safyürek Anadolu resminin, anonim ressamları oldukları düşünüldüğünde, sanat dünyamızdaki yerleri ayrı bir değer kazanır.

1699 yılında Osmanlı, ilk defa toprak kaybeder. Ancak artık, Batı ile hiç olmadığı kadar yakındır. Osmanlı'nın yeni politikası Batı'ya yakın ve dost olmaktır. Sanat tarihimiz açısından Levnî dönemi olarak bilinen bu çağ, yeni bir dönemin de başlangıcıdır. 23 Osmanlı padişahının portre serisini yorumlayan Levnî, geleneksek minyatür üslubuna ve Nakkaş Osman'ın ilk 12 padişah portresi üzerinden yarattığı ikonografiye saygıda kusur etmeyerek, tüm ikonografiyi yeniden düzenlemiştir. Bu portreler, Batı portreleri değildir ama, alışageldiğimiz, gölgeden arındırılmış, iki boyutlu minyatür portreler de değildirler. Levnî'nin portreleri, boyut kazanarak

sayfadan çıkmak için fırsat kollar gibidirler. Figürlerin, herhangi biri olmaktan çıkarak özel kişilerin tasvirlerine dönüşmeye başlaması bu çağda ivme kazanır.

III. Selim döneminde, Kapıdağlı Konstantin tarafından guaj boya ile minyatür üslubunda hazırlanan yarım boy padişah portreleri, gravüre alınmak üzere Londra'ya gönderilir. John Young Albümü, fotoğraf desteği olmadan üretilen 29 padişah portresini içerir. III. Selim'in tahttan indirilmesiyle basımı geciken kitap, Osmanlı hariciyesinde tekrar gündeme geldiğinde, İngiliz yayıncı tarafından 29. Padişah olan Sultan IV. Mustafa Portresi de silsilenâmeye eklenir. Projeye devam kararı veren II. Mahmud, tıpkı projeyi başlatan III. Selim gibi; Avrupa hükümdarları arasında 28-30 kuşak üst üste aynı hanedanın taht sahibi olmasının görülmemiş bir şey olduğunu fark etmiş ve bu sürekliliği bir Osmanlı propagandası olarak kullanmaya devam etmiştir. Getirdiği yeniliklerden ötürü 'Gavur Padişah' olarak anılan II. Mahmud'un, bu sürekliliğin ve 'hepten beridir varolma'nın, aynı zamanda 'yok edilemezlik' şeklinde okunabileceğini fark etmiş olduğu gözükmektedir. Young Albümü (1815), II. Mahmud döneminde basılır, ancak yaşayan son (30. padişah) padişah olarak albümde yer almaz. Ancak II. Mahmud, temsil edilmekten kaçınan bir padişah değildir. O'nun döneminde ilk kez bir padişahın portresi, kitap ve albüm sayfaları içerisinden çıkarak tasviri hümâyûn adıyla devlet dairelerine asılır. Arkasından gelen Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz'in bu geleneği sürdürdüğü bilinmekle beraber; sanatçı hamisi ve sanat dostu olan II. Abdülhamid'in, halife olması münasebetiyle suretinin tasvirinden hoşlanmadığı, bu münasebetle ne bir fotoğrafçıya ne de bir ressamı poz vermediği anlaşılıyor. Uzun hükümranlılığı süresince Batı medyasında servis edilen görsellerinin, şehzadelik zamanında çektiği iki fotoğraf portresi üzerinden çeşitlendirilmiş olduğu görülüyor. II. Abdülhamid ise temsili için fotoğrafın gereksiz, ancak tuğrasının yeterli olduğuna karar vermiş olduğu anlaşılıyor. II. Abdülhamid'in himayesinde sıkı bir eğitim alan, saltanat devam etse idi 'Sultan II. Abdülmecid' olarak anacağımız, son halife Abdülmecid Efendi'nin de bir sanat dostu, sanatçı hamisi ve bizatihi bir sanatçı olduğunu hatırlamak yerinde olacaktır.

Sanat tarihimiz açısından 18. yy.'dan itibaren minyatürün önemini kaybetmesi, taval resmine olan ilginin artması ve nihayet fotoğrafın da icadıyla beraber yükselen yeni

görme biçimleri, 19. yy.'dan itibaren, minyatür geleneğinin sonunu hazırlar. Abdülaziz'in mahiyeti ile beraber yaptığı Avrupa seyahati, Batı ile ilişkilerde yepyeni bir dönemi başlatır. Osmanlı'nın yeni nesil sanatçıları, Avrupa'da resim eğitimi gören, asker kökenli ressamlar kuşağımızı başlatırlar.

Osman Hamdi Bey ve Sanayi Nefise mektebinin hayata geçişi ile beraber asker ressamlar kuşağımız yerini sivil ressamlar kuşağına terk etmeye başlar. II. Meşrutiyet (1908) ile beraber Türk ressamlarının ilk kez müşterek düşünce üretmeleri ve sanatçı birlikleri altında toplanmaları gerçekleşir. Bu amaçla kurulan ilk cemiyet olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni; 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar Cemiyeti, D Grubu, Yeniler Grubu ve On'lar Grubu gibi yeni oluşumlar, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e, nesilden nesile kendini yeniler.

Osmanlı döneminde başlayan; yetenekli ve başarılı sanat öğrencilerinin devlet bursu ile Avrupa'ya eğitime gönderilmesi geleneği Cumhuriyet döneminde, 2. Dünya Savaşı sonrasına kadar devam eder. Yurt dışında, Fransa'da devlet bursu ile eğitim gören son öğrenciler Neş'e Erdok, Utku Varlık, Mehmet Gülerüz, Aleaddin Aksoy ve Gürkan Coşkun'dur. Bu sanatçıların figürü, kendi iç dünyalarının ve kişisel anlatılarının öznesi yaparak figüratif resmimizi toplumsal gerçekçi bir anlayıştan daha öznel bir boyuta taşımakta önemli bir role sahip oldukları görülmüştür. Sonrasında sanatçıların Avrupa eğitimleri ancak kendi imkanlarıyla mümkün olacaktır ki; bunun sanatçılarımızın gerçekten özgürleşebilmesi için olumlu bir gelişme olarak değerlendirmek doğru olur.

Bu noktada; Avrupa'ya giderek birkaç yıl sanat eğitimi almış yetenekli gençlerin, sokaktaki modern / güncel havayı koklamak yerine, Fransız ya da Alman sanat akademilerindeki atölye hocalarının, dönemleri içerisinde akademikleşmiş üsluplarını sahiplenmeleri, sıklıkla bir eleştiri konusudur. İstisnalarını hariç tutarak bu eleştirilerin haklı olduğunu görülmüştür. Zira önceki ekol üzerinden iki önceki ekolü eleştirerek kendi çıkışını arayan yeni kuşakların da, belki hocalarının dizginlerinden kurtulmuş ancak yine de sanat anlayışları açısından çağlarının gerisinde kalmış oldukları görülür. Örneğin, bizde izlenimci sanat popülerken, Batı,

kübizm ve dada hareketleri ile çalkalanıyordu. Biz kübizmle tanıştığımızda Batı avangardı sürrealizm ve kavramsal sanat hareketleri ile meşguldü. İkinci dünya savaşı sonrasında Türk ressamaları soyut ile ilgilenmeye başladıklarında batının sanat merkezi Paris'ten New York'a taşınmış, soyut dışavurumculuk gibi yepyeni bir sanat anlayışı gündeme oturtulmuştu. Araştırmamızda, Türk sanatında, Dünya sanatını ikinci mevkiden takip etme döneminin 1968 kuşağı sonrasında gelişen 'yeni eğilimler' ile aşıldığı görülmüştür.

68 Kuşağı sanatçıları olarak tanımlanan, yukarıda adı geçen bu ressamlarımız; Avrupa'nın, şehir ve sokaklarında, olup bitenleri gerçekten anlayan ve belki de ilk keşfeden nesil olarak adlandırılabilir. Bir anlamda devlet desteğinden kurtularak özgürleşen sanatçılar, sadece Batı akademizmine bağlı kalarak değil, tüm Dünya sanatlarına, Anadolu sanatlarımıza ve kendi zamanının ruhuna bakarak kendi sesini bulma imkanına erişir. 80'lerden itibaren Türk sanatçılarının insana bakışları, sadece desenleri ile değil, güncel projeleriyle, çağlarını yakalayan söylemleriyle de tamamlandığı, bu sanatçıların dünya sanat piyasasında münferit başarılar edindikleri görülmüştür.

Çalışmamızda; modern Türk sanatçılarımızın portre ve insan konusunu ele alırken ürettikleri aklın, çağdaşlarından geride kalmadığı; yıllarca portrede başarı ölçütü sayılan benzerlik meselesinin aşılması, sanatçısının önce kendisi ile hesaplaştığı bir alana dönüştüğü görülmüştür. Stüdyosunun konforunda çuvaldızı başkasına batırmak yerine, çuvaldızı önce kendisine batırma cesaretini gösteren, hayatın içinden beslenen, kendini dünya sanatı ve dünya felsefesi ile doyururken kendi genlerinden gelen bilgiyi küçümsemeyen, bir yandan da taklitçiliğe düşmeden kendi sesini üreten sanatçılarımızın varlığı gururla belgelenmiştir.

Portrecilik tarihimiz ile toplumsal varoluş sürecimiz arasında paralellikler kurmaya çalıştığımız bu çalışmada bakış açımız, sanatın özgürleştirici katkılarının geçmiş ile bugün arasındaki farkın kapatılmasındaki rolünün araştırılmasıydı. Ele aldığımız sanatçı ve eser seçkisinde, kadın sanatçılarımızın, toplumsal baskının öznesi olmaları açısından, özgürleşme sürecinde giderek gürleşen seslerini, yapıtları ve söylemleri

aracılığı ile izlenmesine özel bir önem verilmiştir. Bu bağlamı da kapsayarak vardığımız sonuç şudur:

Özetle, Türk sanatında portre; toplumsal hiyerarşinin bir göstergesi olarak yol almış, bu yolda kimi duraksamalar, sürçmeler ve geriye dönüşler yaşamıştır. Bütün bunlara rağmen görünen odur ki, Osmanlı'dan bu yana bir cemaat kavramı içinde eritilen birey yavaş yavaş toplumsal, cinsel ve kültürel kimliğini portre aracılığı ile dışa vurmaya başlamıştır.

Bu anlamda portrecilik tarihimiz, bireyselleşme tarihimizin de bir özeti olarak algılanabilir. Modern Türk sanatında önemli dönemeçleri simgeleyen yaratıcılar, toplumun tüm karşıtılarıyla ve ötekileştirilenleri ile özgür bir dışavurumu gerçekleştirmekte büyük katkılar sağlamışlardır. Bu anlamda portre; sadece özgürleşen bireyi değil, özgürleşme yolundaki bir toplumu da simgeler hale gelmiştir.

Tezimiz, toplumsal varoluş mücadelemizin, sanat aracılığı ile nasıl hızlandığını ve sanatın demokratik bir topluma yönelik katkılarını da vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akçaoğlu, Z. (2010). Bir Kadın Sanatçı, Şükriye Dikmen. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(11), 22-26. Sosyal Araştırmalar. adresinden alınmıştır
- Akgün, M. (2013, 09 07). *Şükran Moral: Bir tatlı çılgın*. Radikal: www.radikal.com.tr/yazarlar/muge-akgun/sukran-moral-bir-tatli-cilgin-1149699/ adresinden alınmıştır
- Akın, A. (2010). *İmgesel Portre Uygulamaları*. Yüksek Lisans Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Ankara.
- Aksel, M. (2010). *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksel, M. (2015). *Türklerde Dinî Resimler* (3. Baskı b.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Anafarta, N. (1966). *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- And, M. (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür* (Cilt I). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- And, M. (2016). *Oyun ve Bugü: Türk kültüründe oyun kavramı* (4. Baskı b.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Arslan, Y. (2010). Arture Nedir? *Yüksel Arslan Resrospektifi* (s. 177-179). içinde İstanbul: İsyambul Bilgi Üniversitesi.
- Arslanhan, S. Ö. (2012). *Günümüz Sanatında Portre ve Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Aslangül, H. (1962). *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 153-156.
- Atmaca, B. (2009). *Portraits of the Ottoman Sultans in English Publications of the Seventeenth Century*. Yüksek Lisans Tezi, Koç University, Anatolian Civilizations and Cultural Heritage Management , İstanbul.
- Avril, N. (2005). *Yüzün Romanı*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.

- Aydın, N. (2008). *20. YY.'da Portre Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Bağatur, B. (2013). *Günümüz Sanatındaki Yeni Portre Yaklaşımları: Yüz ve Maske*. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Resim Ana Sanat, İstanbul.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Besalel, Y. (2011, 04 27). *Yahudilik'te temel kavramlar: On Emir*. 03 24, 2018 tarihinde Şalom: http://www.salom.com.tr/haber-78241-yahudilikte_temel_kavramlar_on_emlr.html adresinden alındı
- Bülbül, M. (2014). *Sanat Akımlarında Portre'nin Yeri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Civelekoğlu, L. (2012, 02 27). *Fatih Sultan Mehmed'in Bilinmeyen Bir Yönü: Göremediğimiz Madalyonları*. 03 19, 2018 tarihinde <http://lcivelekoglu.blogspot.com.tr/2012/02/fatih-sultan-mehmet-ve-ronesans-sanat.html> adresinden alındı
- Çalıkoğlu, L. (2001). *20. YY. İkinci Yarısında Türk Sanatı, Modern Türk*. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.
- Çelik, Z., & Eldem, E. (2015). *Camera Ottomana, Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914*. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Değirmenci, T. (2015). Osmanlı Tasvir Sanatında Görselin Okunması: İmgenin Ardındaki Hikayeler(Şehir Oğlanları ve İstanbul'un Meşhur Kadınları). *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*(45), 25-55.
- Dolmacı, S. (2008, 07 25). *Sanat Tarihinde Tutkularıyla Anarşist Bir Kadın: Mihri Müşfik*. 05 05, 2018 tarihinde lebriz.com: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=351&bhc p=1> adresinden alındı
- Dönmez, N. (2009). *Türk Resminde Portre ve Otoportre*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Ana Sanat, İstanbul.
- Ekici, D. K. (2013). Fayyum Portreleri. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 27-36.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- En eski heykel atölyesi: "Göbeklitepe"*. (2014, 08 25). Yeni Şafak: <https://www.yenisafak.com/kultur-sanat/en-eski-heykel-atolyesi-gobeklitepe-679631> adresinden alınmıştır
- Enuysal, M. G. (2017). *Rönesans'tan Günümüze Figürlü Kompozisyonlarda Kendi Portresini Kullanan Sanatçılar ve Eserleri*. Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Erden, O. (2012). *19'uncu Yüzyıldan 1960'a kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. İstanbul: Doğan Burda A.Ş. Tempo Dergisi.
- Ergüven, M. (2000). *Neş'e Erdok*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Esin, E. (2006). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Feyhaman Duran'ın hayatı ve eserleri*. (2017, 01 22). 05 05, 2018 tarihinde Leblebitozu: <http://www.leblebitozu.com/feyhaman-duranin-eserleri-ve-hayati/> adresinden alındı
- Germaner, S. (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Germaner, S. (2000). *1968 Kuşağı Sanatçıları, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat - Sempozyum Bildirileri 1999*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.
- Giray, K. (1993). Müstakiller: Türk Resim Sanatının Renkli Atılımı, Gürsesi. *Türkiye'de Plastik Sanatlar Dergisi*(9).
- Giray, K. (2007). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü* (1. Baskı b., Cilt 1). İstanbul: Rezan Has Müzesi.
- Giray, K. (tarih yok). *Ergin İnan Resimleri Üzerine Bir Analiz "Evrenin Gizi"*. 05 05, 2018 tarihinde Lebriz: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=13§ion=550&lang=TR&bhc p=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> adresinden alındı
- Gombrich, E. (1997-2016). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gören, A. K. (1998). *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- Gören, A. K. (2002). Yenileşme Döneminden Cumhuriyet Dönemine Türk Resim Sanatının Evreleri. *Türkler Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 697-717). içinde Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Gören, A. K. (2004). Şişli Atölyesi. *rh+ sanat*.

- Gören, A. K. (2004). Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Veliht, Halife Abdülmecid Efendinin Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek. *Sanat Dünyamız*, 34-44.
- Gürel, H. N. (1998, Aralık). "*Şairin Ölümü*" veya *Son Elli Yılın Eleştirisi*. Haziran 2018 tarihinde <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8301/001580446010.pdf?sequence=1> adresinden alındı
- Hakkı, E. İ. (tarih yok). *Marifetname: El ve Yüz Yapısı*. 05 05, 2018 tarihinde <https://www.meleklermekani.com/threads/erzurumlu-ibrahim-hakkinin-marifetname-si-el-ve-yuez-yapisi.156031/> adresinden alındı
- Harari, J. N. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hilav, S. (2010). Yüksel Arslan Üzerine. *Yüksel Arslan Resrospektifi* (s. 81-83). içinde İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Hüseyin Avni Lifij'in 22 Eseri ve Hayatı. (2016, 12 12). 05 05, 2018 tarihinde Leblebitozu: <http://www.leblebitozu.com/huseyin-avni-lifijin-22-eseri-ve-hayati/> adresinden alındı
- İpşiroğlu, M. Ş. (1985). *Bozkır Rüzgârı: Siyah Kalem*. İstanbul: Ada Yayınları.
- İrepoğlu, G. (1986). *Feyhaman Duran*. İstanbul: Tifdruk Matbaacılık.
- İrepoğlu, G. (1999). *Levnî; Nakış, Şiir, Renk*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı.
- İslimyeli, B. N., & Öztokat, N. (2009). *İstanbul: Toprak, Hava, Su, Ateş*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaya, G. (2006). *Türk Resim Sanatında Fotoğraf-Resim Etkileşimi ve Atatürk Portreleri*. Resim Programı Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesş, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Kaya, İ. (2018). *Tasvir*. 05 05, 2018 tarihinde Sorularla İslamiyet: <https://sorularlailamiyet.com/kaynak/tasvir> adresinden alındı
- Kazanç, Ü. (2016, 12 22). *Ergin İnan 50. Sanat Yılına Özel Bir Sergi ile Kutluyor*. 05 05, 2018 tarihinde Art.Column: <http://ummuhankazanc.blogspot.com.tr/search/label/ergin%20inan> adresinden alındı
- Kostrzewa, T. (1999, Güz). Fayyum Portreleri. *P Sanat Kültür Antika Dergisi*(15), 6-17.
- Kumbaracılar, S. (tarih yok). Ayasofya'nın müze oluşu ve Kazasker'in levhaları. Ş. Rado içinde, *Türk Hattatları* (s. 222-224). İstanbul: Yayın Matbaacılık.

- Kural, N. (tarih yok). *Milliyet*. Milliyet: <http://www.milliyet.com.tr/sahnedede-seks-cok-cesurdu-pembenar-detay-kultursanat-1322065/> adresinden alınmıştır
- Kurt, Ö. (2011). *Foto-Gerçekçi Sanat Kapsamında Portre*. Sakarya Üniversitesi, Resim Ana Bilim Dalı. Sakarya: Sakarya.
- Küçükasköylü, N. (tarih yok). *Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi 1*.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Mahir, B. (tarih yok). *Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür*. 02 12, 2018 tarihinde Tarih Tarih: <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=384530> adresinden alındı
- Mihri Müşfik'in Eserleri ve Hayatı*. (2017, 11 18). 05 05, 2018 tarihinde Leblebitozu: (<http://www.leblebitozu.com/mihri-musfikin-eserleri-ve-hayati/>) adresinden alındı
- Müldür, L., İslimyeli, B. N., & Uçar, N. (2009). *Balkan Naci İslimyeli. İstanbul: Hava-Su-Toprak-Ateş*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özkanlı, Ü. (2006). *Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Resim Ana Bilim, İstanbul.
- Özkanlı, Ü. (2011). *Sanatta Bir Kimlik Problemi Olarak Portre*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Plastik Sanatlar Resim, Kocaeli.
- Özsezgin, K. (1994). *Türk Resmi*. İstanbul: TİBY.
- Öztokat, N. T. (2007). Anlam'ın Ardında. *Balkan Naci İslimyeli* (s. 13-27). içinde İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özyiğit, H. (Güz 2017). Pierre Désiré Guillemet'nin İlk Resim Atölyesi ve Osmanlı Devletinde Sanat Eğitime Katkısı. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(14), 125-138.
- Padişahlar Albümü, Kısa Osmanlı Tarihi*. (2004). İstanbul: Geçit Kitabevi.
- Pehlivan, B. (2013). Kuşaklar bağlamında çağdaş Türk sanatında desen. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(12). Akdeniz Sanat Hakemli Dergi: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/akdenizsanat/article/view/1103000550/0> adresinden alınmıştır
- Renda, G., & Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Tıglat Yayınları.

- Renda, G., Erol, T., Turani, A., Özsezgin, K., & Aslier, M. (1988). *A History of Turkish Painting*. İstanbul: Palasar S.A.
- Sadak, Y. (2015). *12 Sanatçı 12 Söyleşi*. İstanbul: Akasya Acıbadem Kültür.
- Sakaoğlu, N. (1999). *Bu Mülkün Sultanları*. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Sarı, E. (2016). *Türk Minyatür Sanatı*. Antalya: Net Medya Yayıncılık.
- Tanırdı, Z. (1984). *Siyer-i Nebî İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Telli, Ü. B. (2015). *Musavvir Hüseyin İstanbullu ve Levni'nin Padişah Portrelerinin üslup açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Bilim Dalı, Ankara.
- Terracotta (Toprak Askerler)* . (tarih yok). Tarih Olaylar: <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/terracotta-toprak-askerler-202> adresinden alınmıştır
- Toros, T. (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Yalçınkaya, F. (2017, 11 12). *Bütün Derdim Tüketim Toplumuydu*. Milliyet Sanat: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-butun-derdim-tuketim-toplumuydu-/8588> adresinden alınmıştır
- Yaman, F. (2016). *Nuri İyem 100 Yaşında / Portre-Yüz Resmi*. 05 05, 2018 tarihinde Nuri İyem: <http://www.nuriiyem.com/tr/yazi/nuri-iyem-100-yasinda-portre-yuz-resmi/> adresinden alındı
- Yaman, Z. Y. (2006). *Kadınlar, Resimler, Öyküler, Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadının Yılgınsının Dönüşümü*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı.
- Yeğin, S. (2003). *Türk Resim Sanatında Portre*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Yılmaz, L. (2010). *Katalog. Yüksel Arslan Retrospektifi*. (L. Yılmaz, Dü.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Yılmaz, N. (2013, 02 19). *Uygur Duvar Resmi*. Lebriz Sanal Dergi: <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=1095> adresinden alınmıştır

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında İstanbul'da doğan Pamir Cazım Bezmen, orta ve lise eğitimine Saint-Benoit Fransız Lisesi'nde devam ederek ardından lisans eğitimini Marmara Üniversitesi'nde iktisat alanında tamamlamıştır.

1996 yılından itibaren kurduğu yayıncılık ve reklam şirketlerinde grafik tasarım, web tasarım, reklam ve pazarlama gibi bölümleri yönetmiş, 2014 yılında ise sanatsal üretimine ağırlık vermek üzere ticaret hayatından çekilmiştir.

2007-2014 yılları arasında Nermin Bezmen Resim Atölyesi'nde 6-12 yaş çocuklara resim eğitmenliği yapmış olan Pamir Cazım evli ve bir kız çocuğu babasıdır.

paradox-a isimli ilk kişisel sergisini 2017 yılında IMOGA Sanat Galerisi'nde açmıştır.