

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇİRKİN OLANIN ESTETİĞİ BAĞAMINDA ÇAĞDAŞ BATI RESİM
SANATINDA PORTRİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Merve KUBAT

Tez Danışmanı
Doç. Evren KARAYEL GÖKKAYA

anakkale 2018

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Çirkin Olanın Estetiği Bağlamında Çağdaş Batı Resim Sanatında Portre**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

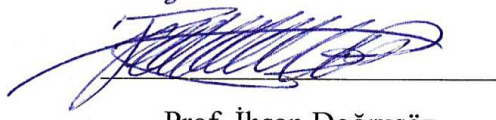
Tarih

05 / 02 / 2018

Merve Kubat

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Merve Kubat'a ait "Çirkin Olanın Estetiği Bağlamında Çağdaş Batı Resim Sanatında Portre"
adlı çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Anasanat Dalı, YÜKSEK LİSANS TEZİ
olarak oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.



Prof. İhsan Doğrusöz



Doç. Evren Karayel Gökkaya

(Danışman)

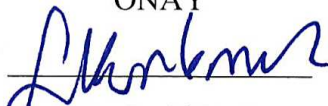


Doç. Düriye Kozlu

Tez No: 10185860

Tez Savunma Tarihi: 05.02.2018

ONAY



Doç. Dr. Şerif Korkmaz

Enstitü Müdürü

23./03./2018

ÖZET

ÇİRKİN OLANIN ESTETİĞİ BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ BATI RESİM SANATINDA PORTRÉ

Bu tez çalışması kapsamında geçmişten günümüze doğru bir kronoloji izlenilerek, çirkin olanın estetiği doğrultusunda gelişen portre resim örnekleri plastik, toplumsal ve düşünsel bağlamda değerlendirilirken değişen güzellik anlayışı paralelinde incelenmiştir.

Portrenin ilk kayıtlarını oluşturan Fayyum Portreleri, devamında Ortaçağ ve Erken Rönesans sonrasında portreciliğin ivme kazandığı Yüksek Rönesans dönemine ait portreler dönemlerine ait güzellik anlayışları paralelinde ele alınmıştır. Sonrasında ise bu anlayışlara tepki olarak doğan, biçimleri deforme eden Maniyerizm dönemi sanat yaklaşımı içinde portrelere yer verilmiştir. Dramatik etkileri yansıtan Barok dönemi portreleri ve zarafetin öncül olduğu Rokoko portreleri tanımlanmıştır. 18. Yüzyıl sonrasında Baumgarten tarafından estetik ayrı bir alan olarak ele alınarak kuramsal temelleri oluşturulmuş ve bu gelişmelerin yansıdığı sanat alanında sanatçıların estetik ve güzellik ilkelerinin değişerek şekillendiği görülmüştür. Devamında 18. Yüzyıldan Modernizme bir kronoloji takip edilmiş ve sonrasında Modernist sanat hareketleri dâhilinde portre örneklerine yer verilmiştir. Aynı zamanda Modernizmin grift yapısı bir bütün olarak sanat hareketleri kapsamında değerlendirilmiştir. 1910 ve sonrasında etkili olan soyut sanat hareketi, 1950 sonrasında figüratif soyutlamanın hâkim olduğu portre çalışmaları ele alınmış ve bu bağlamlarda öne çıkan sanatçılara yer verilmiştir. Feminist sanat hareketleri başlığı altında konumuz dâhilindeki sanatçıların çalışmalarına yer verilmiştir. Modern sanat yaklaşımı içindeki sanat hareketleri kapsamında portre sanatı, estetik ve anti-estetik kavramları ile olan ilişkileri gözetilerek örneklerle ele alınmıştır.

“Çirkin Olanın Estetiği Bağlamında Çağdaş Batı Resim Sanatında Portre” başlığı altında gerçekleştirilen bu çalışmaya estetik, güzellik, çirkinlik, çirkinliğin estetiği kavramlarının tanımı ile başlanmış ve resim sanatıyla diğer alanların ilişkisi kurularak ortaya çıkan birliktelikler doğrultusunda elde edilen veriler sentezlenerek uygulama çalışmalarının alt metni oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Resim Sanatı, Portre, Estetik, Güzellik, Çirkinlik, Çirkinliğin Estetiği

ABSTRACT

PORTRAIT IN THE CONTEXT OF THE AESTHETICS OF UGLY IN CONTEMPORARY PAINTING ART OF THE WEST

In the scope of the thesis study, a correct chronology from the past was followed and the examples of portraits developed in the direction of the ugly ones aesthetics were evaluated in plastic, social and intellectual context and examined in parallel with the changing concept of beauty.

The Fayyum Portraits, which made up the first records of the portraits, and later on, portraits of the High Renaissance period, which comes in chronology after Middle Ages and Early Renaissance and in which portraiture has gained momentum were discussed. Later, portraits of the artistic approach of Mannerism period, which deformed forms and was born as a reaction, to these insights, were included. Baroque period portraits that reflect dramatic influences and Rococo portraits, in which elegance is a premise were defined. After the 18th century, Baumgarten considered aesthetics as a separate field and laid the theoretical foundations and it has been observed that the aesthetics and beauty principles of the artists were shaped and changed in the field of art where these developments were experienced. Thereafter, a chronology from 18th century to Modernism was followed and then in the next chronology, portraits in Modernism art movements were included. At the same time, Modernism was evaluated within the context of art movements as a whole, taking into account the gift structure. The abstract art movement, which was effective in and after 1910 and the portrait works after 1950, in which the figurative abstraction was dominant were studied. Artists, outstanding in these contexts were included. In feminist art movements section, works of artists which were in parallel with the context were mentioned. Within the context of art movements in the modern art approach, portraiture art has been studied with examples by taking into consideration the relations with aesthetic and anti-aesthetic concepts.

In this study, which was carried out under the heading "Portrait in the Context of the Aesthetics of Ugly in Contemporary Painting Art of the West", it has been started by giving the definition of the concepts of aesthetics, beauty, ugliness and ugliness aesthetics and then the sub texts of application studies have been developed by synthesizing the data

obtained in the direction of the associations emerging from the connection between painting art and other fields of art.

Keywords: Contemporary Painting Art, Portrait, Aesthetic, Beauty, Ugliness, Aesthetics of Ugliness



ÖNSÖZ

“Çirkin Olanın Estetiği Bağlamında Çağdaş Batı Resim Sanatında Portre” adlı bu araştırma; resim çalışmalarını üzerinde durduğum konu ve kapsam dâhilindeki sanatsal sorunlar doğrultusunda şekillenmiştir. Değişen estetik anlayışlarla beraber ruhsal olana dair portrelerin nasıl bir süreç geçirdiği, devamında kalıplaşan güzellik ve çirkinlik anlayışlarına yöneltilen eleştiri bu tezin kapsamını oluşturmaktadır. Birçok farklı alanda son yıllarda araştırma problemi haline gelen yapay güzellik anlayışı bu tez ve uygulama çalışmalarının problemini oluşturmaktadır.

Çalışma süresinde uyarı ve katkılarıyla yönlendiren engin bir sabır ve özveri gösteren tez danışmanım Doç. Evren Karayel Gökkaya’ ya, inançları ile daima güç bulduğum aileme ve özellikle annem Mahinur Kubat’a, güler yüzlü ilgisi ile hep yanımda olan ablam Ebru Kubat Yılmaz’a, bu zorlu süreç içinde iyi dilek telkinleri ve desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Emine Duygu Özdemir, Hira Kaçar’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Merve KUBAT

2018

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR.....	vii
RESİM DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BÖLÜM I

1. Estetik.....	7
1. 1 Güzellik, Çirkinlik ve Çirkinliğin Estetiği.....	15

BÖLÜM II

1. Rönesans'tan Modernizme Sanatta Değişen Estetik Anlayış Doğrultusunda Resim Sanatında Portre	33
1.1 Rönesans Dönemi Portre Yaklaşımları.....	35
1.2 Maniyerizm Dönemi Portre Yaklaşımları.....	47
1.3 Barok Dönemi Portre Yaklaşımları.....	50
1.4 Rokoko Dönemi Portre Yaklaşımları.....	53
1.5 18. Yy Sonrası Sanatta Değişen Düşünce Biçimi Doğrultusunda Gelişen Portre Yaklaşımları.....	55
2. Modernizm ve Sonrası Sanatta Değişen Estetik Anlayış Doğrultusunda Resim Sanatında Portre	64
2.1 Fovizm'de Portre	72
2.2 Kübizm'de Portre	74
2.3 Fütürizm'de Portre	79
2.4 Ekspresyonizm'de Portre.....	80

2.5 Dadaizm ve Sanatta İlk Anti-Estetik Yaklaşımlar.....	82
2.6 Sürrealizm’de Portre.....	86

BÖLÜM III

1. Çirkin Olanın Estetiği Bağlamında 1950’lerden Günümüze Batı Resim Sanatında Portre	93
1.1 Soyut Dışavurum ve Deforme Portreler.....	95
1.1.1 Jean Dubbuffet.....	97
1.1.2 William de Koonig.....	100
1.2 Francis Bacon	102
1.3 Lucian Freud	108
1.4 Feminist Sanat, İdeal Güzellik Eleştirisi.....	111
1.4.1 Jenny Saville.....	113
1.4.2 Paulo Rego.....	119

BÖLÜM IV

1. Merve Kubat’ın Çirkin Olanın Estetiği Bağlamında Portre Resim Çalışmaları.....	121
SONUÇ	129
KAYNAKÇA	133

KISALTMALAR

Böl.	:	Bölüm
Çev.	:	Çeviren
D.	:	Dergi(si)
Der.	:	Derleyen
Ed.	:	Editör
Gzt.	:	Gazete(si)
No.	:	Numero/Numara
Nu.	:	Number
p.	:	Page
s.	:	Sayfa
vol	:	Volume
a.g.e.	:	Adı Geçen Eser
A.Ü.Y.B.	:	Ahşap Üzerine Yağlı Boya
M.Ü.Y.B.	:	Meşe Üzerine Yağlı Boya
T.Ü.Y.B.	:	Tuval Üzerine Yağlı Boya
P.Ü.Y.B.	:	Panel Üzerine Yağlı Boya

RESİM DİZİNİ

Resim: II. 1. Fayyum Portresi, Bir Genç Kadının Portresi, 3. Yüzyıl, Louvre, Paris	28
Resim: II. 2. Fayyum Portresi, Bir Adamın Portresi, Metropolitan Museum of Art	28
Resim: II. 3. Fayyum Portresi, Bir Kadın Portresi, Walters Sanat Müzesi, Baltimore	28
Resim: II. 4. Antonio Pisanello, Ginevra d'Este, 1449, 43x30 cm, A. P. Ü. T., Louvre, Paris, Fransa	33
Resim: II. 5. Massaccio, Genç Adam Portresi, 1425, A. P., 42x32 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD	33
Resim: II. 6. Giuseppe Arcimboldo, Toprak, 1570, A.Ü.Y.B., 70x48.5 cm, Özel Koleksiyon	38
Resim: II. 7. Giuseppe Arcimboldo, 1573, Kış, Louvre, Paris	38
Resim: II. 8. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-06, A.Ü.Y.B., 77x53 cm, Louvre, Paris,	39
Resim: II. 9. Leonardo da Vinci, Erminili Kadın, 1496, 54x40 cm, T.Ü.Y.B., Czartoryski Müzesi, Krakov, Polonya	39
Resim: II. 10. Leonardo da Vinci, 1480, Tebeşir kâğıt, Ulusal Grafik Tasarım Enstitüsü, Roma, İtalya ,.....	41
Resim: II. 11. Leonardo da Vinci, Beş Grotesk Başın İncelenmesi, 1494, 26.1x20.6 cm, Mürekkep kâğıt, Milan, İtalya	41
Resim: II. 12. Leonardo da Vinci, Grotesk Baş, 1487, Milan, İtalya,.....	41
Resim: II. 13. Hieronymus Bosch, Çarmının Taşınması, 1485, 83.5x76.7 cm, P.Ü.Y.B., Güzel Sanatlar Müzesi, Ghent, Belçika	42
Resim: II. 14. Jan van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, Detay, 1434, M.P.Ü.Y.B., 82x60 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık	43
Resim: II. 15. Jan van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434, M.P.Ü.Y.B., 82x60 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık	43
Resim: II. 16. Jan van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, Detay, 1434, M.P.Ü.Y.B., 82x60 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık	43

Resim: II. 17. Albrecht Dürer, Eldivenli Otoportre, 1498, P.Ü.Y.B., 35x29 cm, Museo del Prado, Madrid, İspanya	44
Resim: II. 18. Albrecht Dürer, Otoportre, 1500, P.Ü.Y.B., 67x49 cm, Alte Pinakothek, Münih, Almanya	44
Resim: II. 19. Albrecht Dürer, Altın Keseli Yaşlı Kadın, 1507, 35x29 cm, P.Ü.Y.B., Kunsthistorisches Museum, Viyana, Avusturya	44
Resim: II. 20. Qentin Matsys, Tunus Kraliçesi, 1513, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere.....	45
Resim: II. 21. Qentin Matsys, Tefeci ve Eşi, 1514, 67x70.5 cm	45
Resim: II. 22. Lucas Cranach, Herodes'in Şöleni, 1531, 80x117 cm, A.Ü.Y.B., Wadsworth Atheneum, Hartford, ABD	45
Resim: II. 23. Lucas Cranach, Judit Holofernes'in başıyla, 1530, 87x56 cm, A.Ü.Y.B. Kunsthistorisches Museum Viyana, Avusturya	45
Resim: II. 24. Lucas Cranach, 1530, Salome, 87x58 cm, A.Ü.Y.B., Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte, Macaristan	46
Resim: II. 25. Henri Regnault, 1870, Salome, 160x102.9 cm, T.Ü.Y.B.	46
Resim: II. 26. Gustave Moreau, 1875, Dans Eden Salome, 61x92 cm. T.Ü.Y.B., Musee National Gustave Moreau, Paris, France	46
Resim: II. 27. Giorgio Vasari, Muhteşem Lorenzo de Medici, 1533, P.Ü.Y.B., 90x72 cm, Uffizi, Floransa, İtalya	48
Resim: II. 28. Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem, 1535, T. Ü. Y. B., 216x132 cm, Uffizi, Floransa, İtalya	48
Resim: II. 29. El Greco, Laokoon, 1610-14, T. Ü. Y. B., 137x172 cm, National Gallery of Art, Washington, DC, ABD	49
Resim: II. 30. El Greco, Otoportre, 1604, T.Ü.Y.B., 52.7x46.7cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York	49
Resim: II. 31. Artemisia Gentileschi, Judith'in Holofernes'in Başını Kesmesi, 1620, T.Ü.Y.B., 199x162.5cm, Uffizi, Floransa, İtalya	51
Resim: II. 32. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Hasta Baküs, 1593, T.Ü.Y.B., 66x52 cm, Borghese Galerisi Roma, İtalya	53

Resim: II. 33. Peter Paul Rubens, Hasır Şapka, 1622-25, P.Ü.Y.B., 79x54cm, Ulusal Galerî, Londra, İngiltere	53
Resim: II. 34. Jan Vermeer, İnci Küpeli Kız, 1665, T.Ü.Y.B., 44x39 cm, Mauritshuis, Lahey, Hollanda	53
Resim: II. 35. François Boucher, Madam Boucher'ın Portresi, 1734, 56.8x46 cm, T.Ü.Y.B.,	54
Resim: II. 36. Giambattista Tiepolo, Genç Kadın ve Papağan, 1760, T.Ü.Y.B., 70x52 cm, Ashmolean Museum, Oxsford, Birleşik Krallık	54
Resim: II. 37. Thomas Lawrence, Bayan Charles Edmund Nugent, 1789, T.Ü.Y.B., 75x62 cm, National Trust, Kingston Lacy, İngiltere	54
Resim: II. 38. Jacques-Louis David, Marat'ın Ölümü, 1793, T.Ü.Y.B., 165 X 128 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel, Belçika	56
Resim: II. 39. Theodore Gericault, Kıskançlık İçindeki Deli Kadın, 1822-23, T.Ü.Y.B., 72x58 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Lyon, Fransa	57
Resim: II. 40. Henry Fuseli, Üç Cadı, 1783, T.Ü.Y.B., 75x90 cm, Kraliyet Shakespeare Tiyatrosu Koleksiyonu, Stratford-upon-Avon, İngiltere	58
Resim: II. 41. Henry Fuseli, Karabasan, 1781, T.Ü.Y.B., 101.5x127 cm, Detroit Institute of Arts, ABD	58
Resim: II. 42. Francisco de Goya, 3 Mayıs, 1808, T.Ü.Y.B., 268x347 cm., Museo del Prado Madrid, İspanya	59
Resim: II. 43. Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, T.Ü.Y.B., 260x325 cm, Louvre, Paris, Fransa	60
Resim: II. 44. Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, 1819, T.Ü.Y.B., 491x716 cm, Louvre, Paris, Fransa	60
Resim: II. 45. John Everett Millais, Ailesinin Evinde İsa, 1829-96, T.Ü.Y.B., 86.5x140 cm, Özel Koleksiyon	61
Resim: II. 46. John Everett Millais, Ofelya 1851-52, 76x112 cm, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık	61

Resim: II. 47. Gustave Courbet, Ornans'da Defin, 1849-50, T.Ü.Y.B., Orsay Müzesi, Paris, Fransa	62
Resim: II. 48. Wilhelm Leibl, Yaşlı Çiftçi, 1875, T.Ü.Y.B., 48x39 cm, Sanat Galerisi, Hamburg, Almanya	63
Resim: II. 49. Edouard Manet, Olympia 1863, 130x190 cm. T.Ü.Y.B., Musee d'Orsay, Paris, Fransa	63
Resim: II. 50. Albert Moore, Uyuyan Kız, 1875, 31x22.5 cm, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık	66
Resim: II. 51. James McNeill Whistler, Beyaz Senfoni No. III., 1865-67, T.Ü.Y.B., 52x76.5 cm, The Baker Institute of Fine Arts, Birmingham, Birleşik Krallık	66
Resim: II. 52. Edgar Degas, 1876, T.Ü.Y.B., 92x68 cm, Musee d'Orsay, Paris, Fransa	67
Resim: II. 53. Harrisoon Fisher, Kadın Portresi, 1909, T.Ü.Y.B.,	68
Resim: II. 54. Vincent Van Gogh, Köylü Kadın, 1885, T.Ü.Y.B., 46,4x35.3 cm, İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh, İngiltere	69
Resim: II. 55. Vincent van Gogh, Sargılı Kulağıyla Otoportre, 1889, T.Ü.Y.B., 60x49 cm, Courtauld	69
Resim: II. 56. Henri Rousseau, Pierre Loti'nin Portresi, 1891, T.Ü.Y.B., 42x62 cm, Kunsthau Zurich, Zürich, İsviçre	69
Resim: II. 57. Henri Rousseau, Josephine'in Portresi, 1900, T.Ü.Y.B., 17x22 cm, Musee Picasso, Paris, Fransa	69
Resim: II. 58. Paul Gagugin, Otoportre, 1889, T.Ü.Y.B., 72.9x51.3cm	70
Resim: II. 59. Paul Gagugin, Çiçekli Kadın, 1891, T.Ü.Y.B., 70x46 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag, Danimarka	70
Resim: II. 60. James Ensor, Mesih'in Brüksele Girişi, 1888, T.Ü.Y.B., 253x431 cm,	71
Resim: II. 61. James Ensor, Maskeli Yaşlı Kadın, 1889, T.Ü.Y.B.	71
Resim: II. 62. Frida Kahlo, Yaralı Geyik, 1946, 22.4x30 cm, T.Ü.Y.B.	72
Resim: II. 63. Frida Kahlo, İki Frida, 1939, 173.5x173 cm, T.Ü.Y.B., Museo de Arte Moderno, Mexico City, Meksika	72

Resim: II. 64. Henri Matisse, Şapkalı Kadın, 1905, T.Ü.Y.B., San Francisco Modern Sanatlar Muzesi, San Francisco, ABD	73
Resim: II. 65. Henri Matisse, Otoportre, 1906, 55x46 cm, T.Ü.Y.B.	73
Resim: II. 66. Henri Matisse, Yeşil Çizgili Portre, 1905, T.Ü.Y.B., 40x32.5 cm, Danimarka Ulusal Galeri, Kopenhag, Danimarka	73
Resim: II. 67. Andre Derain, Matisse'in Portresi, 1905, T.Ü.Y.B.	74
Resim: II. 68. Maurice de Vlaminck, Derain'in Portresi, 1905, T.Ü.Y.B.	74
Resim: II. 69. Pablo Picasso, Annesinin Portresi, 1896	76
Resim: II. 70. Pablo Picasso, Getrude Stein'in Portresi, 1906, T.Ü.Y.B.	76
Resim: II. 71. Pablo Picasso, Olga'nın Portresi, 1923, T.Ü.Y.B.	76
Resim: II. 72. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, T.Ü.Y.B., 244x234 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD	76
Resim: II. 73. Pablo Picasso, Maya Portresi, T.Ü.Y.B.	76
Resim: II. 74. Georges Braque, Bir Kadının Başkanı, 1909, T.Ü.Y.B., 41x33 cm, Musee d'Art Mademe de la Ville de Paris, Paris, Fransa.....	78
Resim: II. 75. Georges Braque, Bir Kadının Portresi, 1911, T.Ü.Y.B., 91x61 cm, Özel Koleksiyon.....	78
Resim: II. 76. Fernand Leger, Teknisyen, 1920, T.Ü.Y.B., 116x89 cm, Ulusal Galeri, Montreal, Kanada	78
Resim: II. 77. Fernand Leger, Bir Kitapla Kadın, 1923, T.Ü.Y.B., 116x81,4 cm, Museum of Modern Art, New York	78
Resim: II. 78. Gino Severini, Otoportre, 1912, T.Ü.Y.B.	79
Resim: II. 79. David Burliuk, Vladimir Mayakovsky Portresi, 1925, T.Ü.Y.B.	79
Resim: II. 80. Umberto Boccioni, Bir Kadının Kafasının Dinamizmi, 1914, T.Ü.Y.B.....	79
Resim: II. 81. Otto Dix, 1923, 48x36.8 cm, T.Ü.Y.B.	81
Resim: II. 82. Paul Klee, Eşkuya Kafa, 1921, T.Ü.Y.B.	81
Resim: II. 83. Max Beckmann, Otoportre, 1917, T.Ü.Y.B.	81

Resim: II. 84. Oskar Kokoscha, Otoportre, 1919, T.Ü.Y.B.	81
Resim: II. 85. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919, 19.7x12.4, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, PA, ABD	85
Resim: II. 86. Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmen, 1919, Kâğıt Üzerine Taş Baskı ve Fotokolaj, 32x23.5 cm, Tate Koleksiyonu, Londra	85
Resim: II. 87. George Grosz, Toplumun Dayanakları, 1926, T.Ü.Y.B., 200x108 cm, Ulusal Galeri, Berlin, Almanya	85
Resim: II. 88. Jean Arp, Bıyıklı Baş, 1926	86
Resim: II. 89. Jean Arp, Adam, Bıyık, Göbek, 1926,.....	86
Resim: II. 90. Rene Magritte, Rabe, 1934, T.Ü.Y.B., 73.3x54.6 cm, Brüksel, Belçika	88
Resim: II. 91. Salvador Dali, Paul Eluard'ın Portresi, 1929, T.Ü.Y.B., Dali Tiyatro ve Müzesi, İspanya	88
Resim: II. 92. Jaon Miro, Portre IV. 1938, T.Ü.Y.B.,.....	88
Resim: III. 1. Andy Warhol, Otoportre, 1986.....	95
Resim: III. 2. Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1964, Tuval Üzerine Serigrafi Mürekep, 13.3x13.3 cm, MoMA, New York.....	91
Resim: III. 3. Jean Dubuffet, 1947, T.Ü.Y.B.	99
Resim: III. 4. Jean Dubuffet, Büyücü Retskin, 1946, T.Ü.Y.B., MoMA, New York	99
Resim: III. 5. William de Kooning, Oturan Kadın, 1940, 137.3x91.4 cm, Karışık Teknik, Philadelphia Museum of Art	101
Resim: III. 6. William de Kooning, Pembe Kadın, 1945, T.Ü.Y.B.	101
Resim: III. 7. Willem de Kooning, Kadın, 1950, T.Ü.Y.B., 193x147 cm, MoMA, New York	101
Resim: III. 8. Francis Bacon, Stuy after Velaguez's Portrait of Papa Innocent X., 1953, T.Ü.Y.B., 153x118 cm, Beaux Arts Galleria, Londra	106
Resim: III. 9. Diego Velazquez, Papa Innocent X., 1650, 140 x 120 cm, Galleria Dorian Pamphilj, Roma, İtalya	106
Resim: III. 10. Edvard Munc, Çılgılık, 1893, 91 x 73,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo,	107

Resim: III. 11. Francis Bacon, Bir Kafa İçin Çalışma, 1952, 66x56 cm, T. Ü. Y. B.,	107
Resim: III. 12. Sergel Eisenstein'ın, Potemkin Zırhlısı, 1925 tarihli sessiz filminden bir kare	107
Resim: III. 13. Lucian Freud, Kız ve Beyaz Köpek, 1950-51, T.Ü.Y.B, 76x101,5 cm, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık	109
Resim: III. 14. Lucian Freud, Kraliçe Elizabeth II., 2001, T.Ü.Y.B., 15x22 cm, Kraliyet Koleksiyonu, Londra, İngiltere	109
Resim: III. 15. Jenny Saville, Stare, 2004-05, T.Ü.Y.B., 304.8x250.19 cm,	114
Resim: III. 16. Jenny Saville, Figure 11.28, 1997, T.Ü.Y.B., 152.5x152.5 cm.....	114
Resim: III. 17. Jenny Saville, Bleach, 2008, T.Ü.Y.B, Özel Koleksiyon,	114
Resim: III. 18. Jenny Saville, Reverse, 2003, T.Ü.Y.B., 213.4x243.8 cm, Norton Museum of Art	116
Resim: III. 19. Paulo Rego, Aile,1998, T.Ü.Y.B.....	120
Resim: III. 20. Paulo Rego, Gelin, 1994, T.Ü.Y.B.....	120
Resim: III. 21. Paulo Rego, Savaş, 2003, T.Ü.Y.B.	120
Resim: IV. 1. Merve Kubat, Rabbit and Woman, 2016, T.Ü.Y.B., 80x100 cm	122
Resim: IV. 2. Merve Kubat, Portre I. 2017, T.Ü.Y.B., 80x70 cm	122
Resim: IV. 3. Merve Kubat, Öykü, 2017, T.Ü.Y.B., 90x100 cm	123
Resim: IV. 4. Merve Kubat, Portre II., 2017, T.Ü.Y.B., 70x70 cm	124
Resim: IV. 5. Merve Kubat, Yaşlı Kadın, 2017, T.Ü.Y.B., 60x60 cm	125
Resim: IV. 6. Merve Kubat, Faces I., 2017, T.Ü.Y.B., 90x60 cm	126
Resim: IV. 7. Merve Kubat, Faces II., 2018, T.Ü.Y.B. 40x50 cm	127

GİRİŞ

Resim sanatında portre; kişilerin toplumsal kimliğinin bir dış görünüşü olmasıyla birlikte, ruhsal yanlarının da bir temsilidir ve anlatımı güçlü kılan ifade araçlarından biridir. Portrenin bazen anlık, bir süreliğine, yaşamı, anı temsil etme gücüne sahip olması; bazen ise birer vesikalık gibi statü sembolü olarak görülmesi ilk çağlardan bu yana birçok sanatçı tarafından, sanatlarındaki anlatım şekli olarak tercih edilmesinin önemli etkenlerinden biridir. Birçok dönemin vazgeçilmez sanat formalarından biri olan portrenin, ele alınışına baktığımızda; bazı sanatçılar tarafından oldukça realist bir üslupla, kişinin fiziki yanlarını salt estetik bir kaygıyla ifade etmeye öncelik verdiklerini görürüz. Bacon, Freud gibi sanatçıların çalışmalarında ise; sadece estetik kaygıyla değil, aynı zamanda kişilerin ruhsal yanlarına ulaşmayı da nihai hedef edindikleri bir anlayışla karşılaşıyoruz. Çağdaş sanatta portre eğilimleri hızla değişen kültürel varyasyonlarla bağlantılı olarak gelişim/değişim göstermiştir ve sanatçılar bu değişimlerin getirmiş olduğu yeni hareketler doğrultusunda portrenin anlatım olanaklarını geliştirmişlerdir.

Günümüz uluslararası çağdaş resim sanatının gelişimi ve markalaşması arasındaki diyalektik ilişki içerisinde, toplumda olagelen korkular, mutluluklar, iç çatışmalar gibi duygu durumları taşıyan portrelerin yine uluslararası çağdaş resim sanatı olgusu içinde değerlendirilmesi ve incelenmesi bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışma, temel olarak Dadaizm temellerine dayanarak günümüz bazı akım ve gruplarının anti-estetik bağlamda sanata olan yaklaşımlarını ele almıştır. Popüler kültürün etkisiyle değişen gerçeklik açısından estetize olmuş, bilinçli deforme edilen portreler görsel ve düşünsel bakımından irdelenmiştir.

Antik dönem düşünürlerinden, estetik kavramı ele alınırken bu alanın oluşumunda büyük faydası olan Alman düşünür Baumgarten'a ve sonrasında modern dönem düşünürlerinin görüşlerine kadar birçok düşünceye yer verilerek değerlendirilmiştir. Almanya doğumlu olan kavramın oluşumuna yol açan toplumsal dönüşümler paralelinde, nasıl var olduğu araştırılmıştır. Estetik ayrı bir alan olarak değerlendirilirken, felsefe ve sanat alanlarıyla buluştuğu ortak paydalar gözetilmiştir. Estetik, 'güzel'le sınırlandırılmamış ve anti estetik kavramıyla birlikte 'güzel', 'çirkin' kavramları, hem felsefe başlığı altında düşünsel anlamda, hem de sanattaki yansımaları bağlamında değerlendirilmiştir.

Antik çağda estetik ve sanat felsefesi, Thales ve Aristoteles'in düşünceleri doğrultusunda şekillenmiştir. Aristoteles sanata ilişkin fikirlerini mimesis ve taklit kuramına dayandırmıştır. Bu dönem felsefecilerinin birçoğu güzeli salt güzellik olarak ele almamışlar, bu kavramın yanına yüce, doğru, ahlak, politika, gibi kavramları alarak bir araştırmaya tabi tutmuşlardır.

Ayrıca güzelliğin ereklerini ölçü, simetri, uyum, birlik, harmoni olarak belirlemişlerdir. Bu tezin ana konusu olan portrenin, dönemlerin felsefi düşüncesi doğrultusunda şekillenen estetik anlayışlarıyla birlikte tarihsel sürecine baktığımızda, ilk olarak antik çağlarda Fayyum portreleri ile karşılaşırız. Günümüzde hala olağanüstü bulunan bu ilk ikon portrelerin o dönemde dini bir gayeye hizmet için yapıldığı görülmüştür.

Ortaçağ'daki örnekler incelendiğinde ise karşımıza dönemin otoritesi olan kilise ve kilise öğretilerini destekleyen bir anlayış çıkar. Bu anlayış dönemin hemen hemen tüm sanat, edebiyat, düşünce ortamını etkilemiştir. Ortaçağ estetik kavramı dönemin dini otoritesi olan kiliseler tarafından şekillenmiş, yüce kavramıyla da ilişkilendirilerek güzel kavramı açıklanmaya çalışılmıştır. Tüm bunlar ortaçağ felsefesine hâkim olan Tanrı'nın yüceliği düşüncesiyle ilişkilidir. Dönemin portrelerinde daha çok kutsal kitap doğrultusunda İsa betimlemeleriyle ve şematik, soyutlamaları andıran stilize edilmiş, donuk ifadeli, kalıplaşmış figürler ile karşılaşırız.

Rönesans döneminde yenilikçi bir felsefe ve estetik anlayışıyla karşılaşırız. 15. Yüzyılda portre resminin Rönesans ile yaygınlaştığını ve daha çok statü unsuru olarak kullanıldığını görüyoruz. Bu döneme ait portrelerin genellikle üst sınıflara ait kimseler için yine kendi siparişleri doğrultusunda, sanatçının yaratıcılığına fırsat vermeden, realist bir anlayış ile oluştukları görülmektedir. Ressamlar bu dönemde mimesis kavramının getirisi olan taklitçilik doğrultusunda üretimlerini yaparak, sadece gördüklerini yansıtmaya tutumu içerisindeydiler. Fakat aynı zamanda bu taklitlerin dini idealler doğrultusunda şekillendiği de söylenebilir. Bu dönemde ideal olana sanatsal nitelik kazandırıldığı görülmektedir. Rönesans sonrasında yer alan sanat akımı Maniyerizm'de ise Rönesans'ın getirmiş olduğu ideal güzel anlayışına karşı bir duruş ortaya konulurken, bu tavır kendisinden sonraki akımların şekillenmesinde zemin oluşturmuştur. Bu dönem resimlerinde deforme portrelerle karşılaşmaya başlarız. Uzun boyunlu Meryem figürleri bu dönemin simgeleri olmuştur. Barok'ta ise güzellik anlayışını şekillendiren unsurların; canlı renkler, abartılı

ışık ve gölge kullanımı aracılığıyla süslemeci ve dramatik bir yaklaşımı ortaya koyduğu söylenebilir. Rokoko’da Barok sanat anlayışına tepki olarak gelişen ve zarafete düşkünlüğüyle ilişkilendirilen bir güzellik anlayışı görülmüştür. Aydınlanma dönemi ve sonrasında ise sanatın odağı güzel ve beğeni kavramları üzerinde olmuştur.

Bu kavramlar aynı zamanda dönemin önde gelen çoğu düşünürü tarafından da ele alınmış ve farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Kimi düşünürler sanatın “güzel”i amaç edinmesi gerektiğini savunurken, modern estetiğin kurucusu kabul edilen Kant ise güzeli; yüce, yararlı, çirkin kavramlarıyla ilişkilendirmiştir. 18. Yüzyılda Alman filozof Baumgarten estetiği felsefenin bir dalı olarak ele almıştır. Bu dönemde Batı sanatında gelişen akımlara baktığımızda, Romantikler, Realistler ve onlardan daha farklı bir çizgide duran Neo-Klasisistler ile karşılaşırız. Bu dönem itibariyle portre anlayışında duyguların işin içine girdiği daha serbest yaklaşımlar görülmeye başlanmıştır. Neo Klasizim; Rokoko ve Barok anlayışlarının aşırılığına karşıt bir duruş sergileyerek Antik Yunan ve Roma sanat anlayışlarına dayandırdığı altın orana dayanan güzellik anlayışını benimsemiştir. Romantizm yaklaşımı ise zengin renk çeşitliliği ile dramatik konuları ele alan düşsel bir güzellik anlayışı doğrultusundadır. Romantizm ile neredeyse eş zamanlı bir oluşum kronolojisine sahip olan Realizm anlayışında ise güzeli nesnel gerçekliklerle ilişkilendirerek güzelliğin doğada mevcut olduğuna inanılmıştır.

Zaman ilerledikçe ekonomik, siyasi, felsefi ve sosyal gelişmelerin paralelinde sanatçıların yeni üslup arayışları, daha farklı teknik ve içerikle beraber daha serbest bir yaklaşım doğurmuştur. 19. Yüzyılda dönemin önde gelen düşünce adamları olan F. Nietzsche ve Karl Marx zamanının birçok sanat eserinin düşünce anlamında çıkış noktasında sanat ve felsefe bağlamında yer almışlardır.

20. Yüzyılda ise portre sanatında daha özgün eğilimler görülmektedir. Dada akımı ile çirkinliğin estetiği çarpıcı bir şekilde ortaya konmuş ve ardından gelen dönemlerde portre sanatında bu yaklaşımın izleri görülmüştür. Gerek performans sanatları gerek klasik anlayış doğrultusunda resim sanatındaki üretimlerde ortak olan olgu estetik anlayışının artık izleyici ile kavramlar bağlamında da iletişim kurabildiğidir. Hemen hemen 1913’lu yıllara tekabül eden Marcel Duchamp’ın sanat yaklaşımı ve üretmiş olduğu çalışmalar sanat dünyasında büyük yankı bulmuş ve sanat toplulukları başta olmak üzere birçok sanatçıya ve düşünüre estetik kavramını tekrar sorgulatmıştır. Daha çok felsefeyle ilişkili olan Duchamp’ın sanatının estetik özellikleri barındırmasa da sanat eseri olabileceğini

göstermiştir. Bu duruma en iyi örnek ise Duchamp'ın "Çeşme" isimli çalışmasıdır. Bu çalışmayı sanat eseri kılan özelliğinin; yüksek düşünsel değeri olduğu kanısı kabul görmüş, sanatta estetik bir tutarlılık aramak gereksiz bir hal almış ve çirkin sıfatı altına yerleştirilmiş şeyleri göze uygunsuz bir nesne haline getiren ön yargılar kırılmıştır. Ayrıca bir nesneyi sanat eseri kılan durumun, mekân ve sosyal bağlam olduğu ortaya konmuştur. Sanat galerisi ya da müzede sergilenen pisuar sanat nesnesiyken aynı pisuar yapı marketinde farklı bir gerçeklikte yer alabilir. Kavramsal sanat çalışmalarında karşımıza çıkan değişen estetik yargılar, geleneksel üslupta üretilmiş çalışmalar için de geçerlidir. Sanat devrimlerin getirisi olarak ortaya çıkan hızlı tüketim nesnesi haline gelmiş; kitlelerin resmi de bir tüketim nesnesi haline getirmeleri sonucu baskı teknikleriyle çoğaltılarak ticari bir hal alan portreler üretilmiştir. Bu duruma karşıt olarak da soyut dışavurumcuların öncülüğünde ruhsal edimleri öncelik haline getiren resimler üretilmiştir. Diğer taraftan gerek biçimsel içerikli figüratif portreler, gerekse hicivsel söylemlerle düşünsel içeriğe öncelik veren deforme portrelerle karşılaşmaktayız.

Postmodern dönemde ve öncesinde yapılan araştırmaların, bir getirisi olarak estetik kavramı anlam bakımından zenginleşmiştir. Estetik; felsefe, sosyoloji, siyaset ve politika gibi alanlarda kendine yer bulmuş, bir kuram olarak kabul görmeye başlamıştır. Portre; Avrupa ve ABD başta olmak üzere birçok coğrafyayı etkisi altına alan pop art akımında da yeni bir kimlikle yoluna devam etmiş, bazen gerçekçi yaklaşım, bazen de bunun bile ötesinde olan hiper gerçekçi bir üslupla ele alınmıştır. 80 ve 90'lı yıllarda; teknik olarak farklı materyallerin kullanılmaya başlandığı sanat yaklaşımları çerçevesinde portrenin ele alındığı görülürken, diğer taraftan geleneksel üslubu kullanan sanatçılar da mevcuttur. Günümüzde ise portre dönemsel farklılıkların getirisi olan sanat eserleri referansları ile sentezlenerek ve sanatçının özgün ve yaratıcı yanıyla, yeniden şekillenmeye devam etmektedir.

AMAC

Portre sanatının, estetik ve anti estetik kavramlarla ilişkisinin tarihi sürecini incelemek, bu sürecin devinimsel yapısında etkili olan faktörleri ele alarak oluşumlarını tetikleyen unsurların ortaya konmasıdır. Güncel sanat kapsamındaki anti estetik anlayış ve portre sanatı ifadeleri üzerine çok yönlü bir analiz yapmayı hedeflemiştir. Bu tezin amacı; Çağdaş Sanat anlayışında insan imgesini portre ekseninde çözümlemeye çalışılması, çağdaş estetiğin öncülüğünde başlayan figüratif anlayıştan uzaklaşma sonrası olan

günümüz sanat ortamında, klasik üslup paralelinde oluşturulan çalışmaların kendilerine nasıl bir yer bulabildiklerinin incelenmesi ve konu paralelinde ele alınan eserleri kendi dönemleri içerisinde teknik ve düşünsel oluşum süreçleriyle irdelemektir.

KAPSAM

Bireylerin, aslında bir bakıma toplumların kültür, kimlik, psikolojik ve zamansal gelişimine dair izler taşıyan portreler ile beraber anti estetik yaklaşımın, nesnelleştirilmesini sağlayacak olan bu araştırma tarihsel süreçte portrenin farklı disiplinlerde gelişimini kapsamaktadır. 1950 ve sonrası üzerinde yoğunlaşan bir çerçeve çizilse de Estetik-Anti Estetik kavramlarının gelişimine yer verilmesi noktasında zaman çizelgesi oldukça geriye çekilmiştir. Aynı durum bu kavramın resim sanatıyla olan ilişkisinin anlatımında geçerliliğini korumuştur. Bu sürece, “estetik” kavramının “güzel” ve “çirkin” kavramları üzerinden anlatımına yer verilmiş, sonrasında bu kavramlar dâhilinde resim sanatında antik çağlara kadar gidilmiş ve temel bir bilgi verilerek başlanmıştır. Devamında çağdaş resim sanatı tarihi kapsamında portre anlayışları ele alınarak bir araştırmaya tabi tutulmuştur. Bu tezin sınırlılıkları portre imgesi; estetik, anti estetik kavramları ile güzellik ve çirkinlik alt başlıkları çerçevesinde ele alınmış ve konu dâhilinde üretim yapmış olan sanatçılardan örneklere yer verilmiştir.

YÖNTEM

Çalışmanın ana araştırma yöntemi kaynak tarama yöntemidir. Kaynak olarak yabancı ve Türkçe sanat, estetik, felsefe kitapları, sanat dergileri, araştırma problemi çerçevesinde benzerlik teşkil eden tezler ve makaleler kullanılmıştır. Konuya uygunluk bağlamında incelenen sanatçıların, çalışmaları kendi dönemleri içerisindeki sanat ortamına göre değerlendirilerek ele alınmıştır. Konu paralelinde Yüksek Öğretim Kurumu’nda yayınlanmış olan tezler incelenmiş, tezle doğrudan veya dolaylı ilgisi bulunan kaynaklar taranmıştır.

Bu çalışmada farklı tarihsel dönemlerde portre imgesi ve nasıl bir süreç sonucunda günümüz sanatına evirildiği çözümlenmeye çalışılmış, belli bazı sanatçılar ele alınarak bir durum tespitine tabi tutulmuştur. Çözümleyici yorumlama biçimleri kullanılarak anti estetik kavramının çirkinlik kavramıyla ilişkisi sorgulanmış, yapıtların düşünsel açıdan analizleri yorumlanmıştır. Son olarak çirkin olanın estetiği bağlamında yapılan uygulamaların görsel ve düşünsel incelemeleri yapılarak bilimsel çalışma yöntemleri dâhilinde ele alınmıştır.

BÖLÜM I

Estetik kavramını başta sanat ve felsefe olmak üzere çok yönlü bir araştırmaya tabi tutmak, bu kavramın değişimini incelemek bu bölümün ana konusudur. Bu kavramı ortaya çıkışı ve yaşamış olduğu gelişmeler paralelinde bir temele dayandırmak adına başvurulmuş antik çağ düşünürlerine ve 1950'ye kadar geçen sürece değinerek, fakat asıl olarak 1950 sonrası konu dâhilinde üretim yapan sanatçıların ele alındığı bir kapsam belirlenmiştir. Estetik kavramı etimolojik olarak geçmişten günümüze uğradığı mutasyon ya da varyasyonlarla beraber kronolojik bir şekilde güzel ve çirkin kavramlarıyla ilişkisi gözetilerek ele alınmıştır.

Bu kavramı incelerken hem Avrupa sanat tarihinin temel taşı niteliği taşıyan antik çağlardaki, hem de günümüz sanatı kapsamında sanat ve düşünce yapısına yer verilmiştir. Estetik kavramı, Antik dönem düşünürleri Platon ve Aristoteles tarafından 'mimesis' kavramıyla fakat farklı bir bağlamda ilişkilendirilmiştir. Antik Yunan filozoflarından olan Aristoteles modern estetiğin temellerini atmış olduğu Poetika (M.Ö. 335) yapıtında sanat eseri deneyimindeki duygu ve anlayış üzerine yoğunlaşarak, sanat hakkındaki fikirlerini mimesis (taklit) kavramına dayandırmıştır. Ortaçağ estetiğinde St. Augustinus; insan bedeninin güzelliğinin ele alındığında her şeyin sayısal bir düzen içinde yerli yerinde olduğunu, beden hareketlerinin güzelliğinin ele alındığında ise bu hareketlerin sayılara dayanan bir zamanlaması olduğunu söyleyerek düzenin güzelliği üzerinde durmuştur¹. Büyük keşif ve gelişmelerin yaşandığı Rönesans döneminde gördüklerini ideal bir biçimde yansıtmaya tutumu içerisinde olan sanatçılar "ideal güzellik" anlayışını benimseyerek estetik kavramıyla ilişkilendirmişlerdir. Devamında Maniyerizm'de Rönesans'ın "estetik olan; güzeldir, güzel olan; ideal ölçüde, hümanist ve doğru olandır" savı yıkılmıştır. Rokoko'da zarafetle temsil bulan estetik, Barokta ise natüralist gerçeklikle ele alınan süslemeci bir yaklaşımı benimsemiştir. Sonrasında Neo-Klasik anlayış; bu iki estetik görüşü reddeden bir tavırla antikitenin estetiğine yönelmiştir. Dışavurumcu sanat ve felsefe hareketinin getirisi olarak ise estetik, duygusal histerik durumlarla ilişkilendirilerek, duygu durumlarının gözetiminin referans alınarak işlenmesiyle devam etmiştir. Öncelik haline gelen bu durum paralelinde sanatçı ve toplumunun gerçeklerinin yansıtıldığı, bir bakıma düşündüren,

¹ Christopher Kul-Want, Piero, *Estetik*, (çev. Erhan K.), NTV Yayınları, İstanbul 2013, s. 25.

sorgulayan eleştirel, bir özellik kazandırmıştır. Daha sonra estetik olan kimi zaman doğaya ait olanla, kimi zaman ise savaş karşıtı propaganda afişleriyle ilişkilendirilmiştir. 20. Yüzyıl'da ise geleneksel yaklaşımın aksine dışavurumcu yaklaşımın getirisi Dada hareketinin anlayışının izleğinde, izleyiciyle plastik anlayışın yanında kavramlar üzerinden iletişime geçen yeni sanat yaklaşımları oluşmuştur. Dolayısıyla estetik, izleyici ile plastiğin yanında kavramsal bağlamda iletişim kurmaktadır. Bir sonraki sanat akımı olan, Kavramsal Sanat yaklaşımında ise salt kavramsal estetiğin etkili olduğu görülmüştür.

Devamında bu kısa kronolojik sıralama sonunda; estetik, güzel ve çirkin kavramlarının birbiri ile etkileşimi uğramış oldukları dönüşümlerle beraber ele alınmıştır. Estetik nitelik olarak görülen bu kavramların resim sanatı ile olan ilişkileri üzerinde durulmuştur. Günümüzde çoğu sanatçının çağdaş sanatın birincil sanatsal anlayışları haline gelen kavramsal sanat, video sanatı gibi yaklaşımların dışında da kendine has üsluplarıyla ve geleneksel resim dilini kullanarak klasik portre anlayışıyla kendi estetik anlayışlarını benimseyerek üretimlerine devam ettikleri söylenebilir.

1. Estetik

Üzerine hemen hemen her dönemde bir şeyler söylenmiş olan estetik; sanat ve felsefe başlıkları altında kendine oldukça geniş bir yer bulmuştur. Antik çağlardan bu yana estetik olanın ilişkilendirildikleri şeylerin yine kendi dönemleri içinde çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Sanatçıların ve düşünce adamlarının üzerine sıkça birbirinden farklı görüş belirttikleri bu alan çoğu zaman güzel olanla ilişkilendirilmiştir. Lakin dikkat edilmesi gereken husus güzelliğin, dönemlere ve coğrafyalara göre farklılık gösterebildiğidir. Bu da paralelinde estetiğin tek bir güzelle ilişkilendirilmediğini doğrular. Ve yine paralelinde güzeli karşıtı olan çirkinin de çeşitliliğini kanıtlar.

Estetik kavramının sözlükteki anlamlarına baktığımızda, Keser tarafından; “Estetik terimi, Yunanca bir terim olan ve duyum, duyular, algı duygu ile algılamak gibi anlamlar taşıyan ‘aisthesis’ ve ‘aisthanesthai’ terimlerinden gelmektedir”² şeklinde açıklanmıştır. Turani ise; “Güzelliğin insan aklı ve duyuları üzerindeki etkilerini konu olarak ele alan felsefe dalı”³ olarak tanımlamıştır. Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğünde ise; Sözen,

² Nimet Keser (Ertas), Sanat Sözlüğü, 2.Basım, Ütopya Yayınevi, Ankara Ekim 2009, s. 118.

³ Adnan Turani, Sanat Terimleri Sözlüğü, 11. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Haziran 2006, s. 40

Tanyeli tarafından “klasik anlamıyla, estetik güzelin ne olduğu sorusuna yanıtlamakla ilgilenen felsefe dalı”⁴ olarak tanımlamıştır.

Estetik kavramının 18. Yüzyıl başların da Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten* tarafından felsefi bir disiplin olarak ortaya konulduğu bir çok kaynakta küçük nüans farklılıklarına rağmen kabul edilmektedir. Estetiği bağımsız bir disiplin ve farklı bir edim olarak ele alan bu yaklaşımın doğması bu yüzyılda artık sanatın anlamsız başıboş değil, teorik anlamda bir zemin üzerine oturtulma isteğini ortaya koyar. Townsend (2002:12) ele almış olduğu bu konu hakkında filozofların “estetik” kavramını 18. Yüzyıl’a kadar kullanmadıklarını ve estetiğin düşünmedeki duygu ve coşkuların yerine geçecek bir açıklama getirme girişimi olarak ortaya çıktığını söylemektedir.

Estetik teriminin soy kütüğüne baktığımızda;

“Yunanca “aisthetikos”, “aisthanesthai”, “duymak”, “algılamak” sözcüklerinden kaynaklanan, güzel duygusuyla, güzelin algılanmasıyla ilgili şey anlamına gelen “aisthetike” (duyum) ya da Estetik, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefe dalı olduğunu görürüz. Terimi bugünkü anlamıyla ilk kullanan Alexander Baumgarten’dır. Baumgarten, “*Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus*” (Kalıcı Birkaç Şiir Üzerine Felsefi Düşünceler) (1735) adlı yapıtında, anlam içeriklerinin duysal bir biçim içinde iletildiği somut bir bilgi alanını belirtmek için estetik sözcüğüne başvurmuş ve güzelliğe ilişkin yargılarda duyuların belirleyici bir rol oynadıklarını söylemiştir.”⁵

Estetiğin olumsuz anlamı olarak Anestetik ise Christopher Kul-Want tarafından algı boşluğu ve acıya karşı hissizlik yaratan maddelerin genel adı olarak açıklanmıştır. (2013:4) Estetik ile başta felsefe olmak üzere sosyoloji, edebiyat, müzik, sanat tarihi, görsel sanatlar gibi birçok alan ilgilenmektedir. Günümüzde estetik genellikle iki ana grup altında ele alınır. Bunlar; birincisi “olgucu estetik”, ikincisi “özelci estetik”tir. Olgucu estetik başlığı altında sanat sosyolojisi, yapıların çözümlenmesi, deneysel estetik, sanat bilimi-Kuntswissenschaft, ele alınırken, özelci estetik başlığı altında da sanat psikolojisi, fenomenolojik estetik, varoluşçu estetik yer almaktadır⁶. Deneysel (ampirik) estetik ise içinde psikolojik ve sosyolojik estetiği kapsar. Sanat eserinin, onu yapan ve ona bakan kişideki psikolojik duygular olduğunu savunan psikolojik estetikçiler de vardır. Psikolojik estetikçiler (süje); önemli olanın estetik nesne olmadığını, tersine estetik nesnenin öznde

⁴ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1986 s. 79.

* Estetiğin isim babası Alexander Gottlieb Baumgarten Almanya Cartesian temelli (rationaist) bir çizgiye sahip Leibniz Wolff okulunun öğrencisiydi.

⁵ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, 10. Basım, Sentez Yayınları, Ankara 2013, s. 37.

⁶ Nejat Bozkurt, *Sanat ve ...*, s. 11.

meydana getirdiği duyular ve yaşantılar olduğunu öne sürerler. Esas estetik olanın, nesne, sanat eseri olduğunu savunan fenomenolojik (obje) estetikçilerin düşünceleri bağlamında eserler üretmiş olan sanatçılara Rene Magrite ve Dushamp örnek verebilirken, psikolojik estetik anlayışını benimseyen sanatçılara Freud, Bacon ve Saville örnek verilebilir. Estetik, sanat felsefesi ile yakından ilişkilidir. Estetik eski çağlardan bu yana filozofların araştırma konularında önemli bir yer teşkil etmiştir. Estetiği felsefenin bir alt dalı olarak ele alabiliriz.

Estetik Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından felsefî bir disiplin olarak ortaya konulmadan önce Antik felsefede Platon ve Aristoteles tarafından da araştırma konusu olduğunu, üzerinde düşünceler üretildiğine çeşitli kaynaklarda rastlanmaktadır.

Büyük Hippos diyalogunda ‘ti esti to kalon?’ yani ‘güzel nedir?’ sorusunu sorarak estetiğin temelini atmış kabul edilse de Aydınlanma Dönemi düşünürlerinden Alexander Baumgarten’in *Aesthetica* adlı yapıtında sanatı felsefî bir kuram biçiminde ele alması ve Modern Çağ filozoflarından Kant’ın “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde yüce’den söz etmesiyle estetiğin diğer kurucuları olarak gösterilebilirler⁷. “Platon’un estetik konusundaki düşüncesinin kaynağı, ölümlü varlıklar ve bunların karşıtı olan ölümsüzlük idealidir.”⁸ Antik Çağ düşünürlerinden Aristoteles ise estetik kavramını taklit (mimesis) teorisi, sanatın izleyici üzerindeki etkisi, sanat ürünlerinin temel doğası, tragedya teorisi, sanat eserlerinin ortaya çıkardığı haz ve katarsis başlıkları bağlamında ele almıştır⁹. Baumgarten estetiği duysal bilgi kuramı tanımlamasıyla beraber, güzelin ve sanatın kuramı olarak da tanımlamıştır. Platon, Baumgarten’den farklı olarak estetiği idealar evreniyle ilişkilendirerek tek bir doğru, tek bir güzelin varlığını savunarak diğerlerine bir taklit ve yansıma şeklinde yaklaşmış bir bakıma mimesis diye tanımlamıştır. Kant ise “estetiği; güçlü bir insan tepkisi kategorisi olarak belirlemiştir, yani insan zihninin güçlü bir kapasitesi olarak kabul eder.”¹⁰ Aynı zamanda Kant’çı estetik; “güzelin ve beğenin estetiği olduğu kadar Kant’çı sanat da yücenin ve dehanın sanatıdır.”¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) “estetiğini sırf sanatla kısıtlamak ister - doğal güzellik

⁷ Merve Deniz, “Estetiğin Problemleri”, *Rh Art Magazine Dergisi*, Sayı: 92, 2013.

⁸ Hüseyin Yutsever, *Uygulamalı Estetik*, 1. Basım, Detay Yayıncılık, Ankara 1988, s.6.

⁹ Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde (Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd’de Estetik)*, 1. Basım, Klasik Yayınlar, İstanbul 2013, s. 30.

¹⁰ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev: Cem Soydemir), 1.Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 134.

¹¹ Hakkı Hünler, *Estetik’in Kısa Tarihi*, 1.Basım, Doğubatı Yayınları, Kasım 2011 s. 428.

umurunda bile değildir.”¹² Theodor Lipps ise; “estetik olanın sanat eseri değil, sanat eserini üreten sanatçıdaki ve alımlayıcıdaki duygular olduğunu savunmuş ”¹³ ve ayrıca “Estetik güzelin bilimidir; bu çirkinin bilimini de içerir”¹⁴ tanımında bulunarak zıt anlamlı olan bu iki kavramın değişen ilişkisini gözettiğini gösterir. Baumgarten’ın *Metaphysica* 662’de yaptığı güzellik tanımı, ‘duyular tarafından algılanan mükemmellik’ veya *perfectio phenomenon* olarak tanımlar.¹⁵ Burada görmekteyiz ki felsefi estetik; estetik yaşantılarla ve konularla ilgilenmektedir.

Estetiğin ana temasını estetik olaylar oluşturur. Estetik olaylar, sanat eserleri ile kurmuş olduğumuz ilişki sonucunda ortaya çıkmaktadır. Müzik, şiir, görsel sanatlar gibi sanat eserleri ile ilişki içinde bulunur ve estetik yaşantıya sahip olup, estetik tecrübe kazanırız. Bu söz ettiğimiz estetik yaşantı sadece sanat eserleri ile oluşmayabilir. Tek başına sanat nesneleri estetik yaşantı oluşturup tecrübe kazandırmayabilir. Yani her sanatsal nesne, her estetik tecrübenin nesnesi olmayabilir. Günlük yaşantı sürecinde de estetik yaşantı gerçekleşebilmektedir. Günlük yaşantıda, estetik yaşantılar doğal nesnelerin ve olayların yardımıyla da kazanabilir. Estetik nesneler, hazır nesne, tüketim nesneleri ve tabi Kant ve Aristoteles’in düşüncelerinin paralelinde var olan yüce estetik gibi alt başlıklar barındırmaktadır. Townsend’ın (2002:105,106), ele almış olduğu şekli ile estetik önem açısından nesneler üç biçimde ele alınmaktadır. “İdeal nesne”, “fiziksel nesne” ve “algısal nesne”ler bu üç biçimi oluşturmaktadır. Birincil nesne diyebileceğimiz ideal nesne; var olması için düşünülmesi yeterli olan nesnedir. Fiziksel nesne; uzamsal ve zamansal bir konuma sahip olan nesnelerdir. Özdekçiler, ideal nesneleri yanı birincil nesneyi fiziksel konumuna indirger, fakat idealistler fiziksel nesneleri felsefi alanda ideal nesne konumuna indirgemezler. “...sanatlar dizgesini “estetik düşünce”nin, “güzel”in “ayrışması” saymak idealist estetikçilere özgü sakıncalı bir önyargıdır.”¹⁶ Algısal nesneler; kişinin gördüğü, duyduğu, tattığı, kokladığı, dokunduğu, algı ediminde nasıl görünüyorsa öyle olan nesnelerdir. Fiziksel nesne ile algısal nesne yapı olarak birbirine benzeyebilir. Bu iki nesne türünü birbirinden şu şekilde ayırt ederiz; algının nedeni algısal nesne değildir, algıda görünen nesnedir. Algı sadece perspektif gibi resimdeki diğer elemanları görmek için değil, tüm duyuları algılanmasını desteklemelidir.

¹² Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev: Cem Soydemir), 1.Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 137.

¹³ Nimet Keser (Ertaş), *Sanat Sözlüğü*, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ekim 2009, Ankara, s. 119.

¹⁴ Eyüp Demir, *Estetik*, Orion Kitapevi, Ankara, Aralık 2012, s. 109.

¹⁵ Hakkı Hünler, *Estetik’in Kısa Tarihi*, 1.Basım, Doğubaki Yayınları, Kasım 2011 s. 98.

¹⁶ Georg Lukacs, *Estetik II*. (çev. Ahmet Cemal), 2.Basım, Payel Yayınevi, İstanbul 1999, s. 175.

Sanatçının ortaya koyduğu üretimleri doğrultusunda sanat yapıtlarına (nesnelere) estetik nesne deriz. Sanatçının yaratıcı bilincinin belirleyici olduğu ve bu doğrultuda gerçekleşen heykeller, besteler, resimler, filmler, romanlar, videolar, performanslar, enstalasyon çalışmaları sanat eseri ve estetik nesne olarak aynı başlık altında kendilerine yer bularak, incelemeye tabi tutulurlar. Townsend'ın; sanatçı, eser, izleyici üçgeninde gerçekleşen bu diyalektik ilişkiyi şu şekilde açıklamıştır. “Estetik bir nesne, estetik yüklemelerin kullanıldığı tümcelerde, öznenin gönderme yapabildiği ya da estetik terimlerle betimlediğimiz deneyimlerimize kaynak olabilen şeydir.”¹⁷

Estetik nesnenin amacı; sanatçının düşünce durumunu iletme, yansıtma ve bir iletişim platformu oluşturma olduğu söylenebilir. Sanat eserindeki (nesnesindeki) güzel ile doğal oluşum olan nesnelerdeki güzeli belirlemede bize yol gösteren, sanat eserinin belli fikirler doğrultusunda, yaratıcı özgün bir sürecin devamında ortaya çıkması ve sanatçı tarafından üretilmiş olmasıdır. Estetik özne diye belirlediğimiz sanat yapıtının (nesnenin) alımlayıcısı da izleyicidir. Estetik özne (alımlayıcı, izleyici), estetik nesne (sanat yapıtı) ve yaratıcı pozisyonunda olan sanatçı üçgeninde var olan sanat, herhangi birinin olmaması durumunda gerçekleşemez.

“Alımlayıcı, sanat yapıtının karşısında hiçbir zaman üzeri istenildiği gibi şifrelerle doldurulabilecek boş bir kâğıt konumunda değildir. Alımlayıcı, bir çocuk bile olsa, izlenimlerle, yaşantılarla, düşüncelerle ve deneyimlerle yüklü olarak yaşamdan gelen kişidir; bütün bunlar zamanın, doğanın, kişinin geldiği sınıfın vb. etkisiyle alımlayıcının iç dünyasında şu ya da bu ölçüde belli bir yer edinmiştir.”¹⁸

Estetik yaşantıyı diğer yaşantılardan yani estetik dışı yaşantılar dediğimiz yaşantılardan farklı kılan şey nedir? Bu sorunun cevabı; kişinin yaşam süreci boyunca oluşan birçok duygu durumunun mevcut olması ve bunların hepsinin estetik yaşantı olma niteliklerini taşımasıdır. Örneğin; tüm coğrafyaları etkileyen kitlesel savaşlar, dünyanın tanık olduğu ve göz yumduğu terör saldırıları, doğuda yaşanan zulümler, batıdaki tüketim kültürü ya da obezite sorunu, Afrika’da yaşanan açlık ya da milyonlara hitap eden politik söylemler tıpkı estetik nesne gibi birçok insanı, kitleleri duygusal bağlamda etkilemiş olabilir fakat bu durum estetik bir yaşantı oluşturmaz. Ama estetik bir yaşantının oluşması için bir neden olabilir. Tıpkı Goya’nın Üç Mayıs İnfazları, Picasso’nun Guernicası, Otto Dix’in Savaş çalışması gibi. Ayrıca, her estetik tecrübeye duygusal bir tecrübe olmayabilir.

¹⁷ Dabney Townsend, *Estetiğe Giriş*, (çev. Sabri Büyükdüvenci), 1. Baskı, İmge Yayınevi, İstanbul 2002, s. 103.

¹⁸ Georg Lukacs, *Estetik III.*, (çev. Ahmet Cemal), 2. Basım, Payel Yayınevi, İstanbul 2001, s. 15.

Estetik; yaşam süreci içinde doğma, oluşum, büyüme, değişim, olgunlaşma gibi dönüşümler yaşayabilir. Tabi; bu süreç içinde sadece olumlu pozitif anlamda bir gelişme de oluşmayabilir. Negatif anlamda bir reddediş de olabilir. Tıpkı Dada da olduğu gibi ve bu durum doğrultusunda bazı akımlar ve sanat eserlerinin estetik bir gelişmişlik gerektirdiğini de söylenebilir.

Dönemler boyu birbirinin paralelinde yahut karşı bir düşüncenin ürünü olarak ortaya çıkan birçok sanat oluşumları, her seferinde kendileriyle beraber ortaya farklı bir estetik yaklaşımı da getirmiştir. Sanat oluşumları karşısında var olan her duygu, düşünce ve var olan farklı estetik yaklaşımlar tamamen izleyicinin kontrolündedir. Kişi bu estetik algıyı benimseyebilir de dışlayabilir de.

“Uluslararası Estetik İncelemeleri Komite Başkanı İsviçreli ünlü estetikçi ve sanat kuramcısı Joseph Gantner, yirminci yüzyılda estetik evriminin dört evreden geçtiğini söyler. On dokuzuncu yüzyıl ile yirminci yüzyıl başında yaşanan birinci evre, klasik estetiğin ortadan silinmesini vurgular; yüzyılımızın ilk üçte birine dek uzayan ikinci evre, deyişle (üsluplar (styles)) estetiği diye tanımlanabilir; üçüncü evre, yazarın yaratıcı fantezi diye nitelediği, çeşitli öncü sanat (avangardizm) akımlarına bağlıdır. Gantner, dördüncü evrede, çevre estetiğini görür.”¹⁹

Estetik yüzyıllar boyunca plastik sanatlar başta olmak üzere sanatın farklı ve çeşitli dallarında temel bir unsur olarak süregelen önemli bir kavramdır. Estetik, kullanıldığı her dönemde güzel olanın üzerine düşünmede bir beğeni içgüdüğü olarak, eseri ve sanat felsefesini incelemenin ve irdelemenin bir aracı olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla en genel ve basit tabirle duyumsallık olarak yorumlayabileceğimiz estetik, sanat tarihi sürecinin ve günümüzün önemli bir olgusu haline gelmiştir. Estetik kavramını kuramsal boyutta ele aldığımızda birçok estetik yaklaşım içinde öne çıkan üç estetik kuram üzerinde yoğunlaşmaktayız. Bu kuramların birincisini; temel terimi güzellik olan ve en son estetik amacı, güzel olanla bütünleşmek ya da ona katılmak diyebileceğimiz “Katılımcı Estetik Kuram”, ikincisini; temel terimi dışavurum olan “Estetik Deneyim Kuramı”, üçüncüsünü ise; bireysel yaşantılar yerine sanatçı, izleyici ve sanat destekleyen kurum ve kuruluşları yönelen, birinci ve ikinci kuramlar olan öykünme ve dışavurumu ikinci plana atan estetik tepkiyi önemseyen bir diğer kuramdır.²⁰ Estetik tepkinin değişkenliği tepki verdiğimiz nesnelerin farklılaşması ile açıklanabilir.

¹⁹ Avner Ziss, *Estetik*, (çev. Yakup Şahan) 2. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016, s. 12.

²⁰ Dabney Townsend, *Estetiğe Giriş*, (çev. Sabri Büyükdüvenci), 1.Baskı, İmge Yayınevi, İstanbul 2002, s. 17.

Merve Deniz'in belirttiği üzere; estetiğin alt dallarına baktığımızda güzellik kuramı, sanat kuramı, duysal algılamayı görürüz. 'Güzellik Kuramı estetiğin bir alt dalıdır ve güzellik estetik bir niteliktir' diyebiliriz; fakat kesinlikle 'estetiğin belirleyicisidir' diyemeyiz. Estetiğin önemli alt dalı olan, sanat kuramının temel sorusunu "sanat nedir?" oluşturmaktadır. Sanata sosyolojik ve psikolojik anlamda yaklaşan birçok kuram mevcuttur. Amaç; toplumun, kişinin iç dünyasının bir yansıması olarak sanatı görmeleridir. Estetik sanatın biçimsel nitelikleriyle ilgilenirken bilgiye ya da gerçeğe ulaşmadaki rolünü de irdeler.²¹ Estetik, yaşantılar için duysal algılama önemli bir rol oynar. Estetik yaşantının oluşması için duysal algılama durumunun oluşması gerekir. Sanatçının düşünceleri doğrultusunda üreteceği yapıtlarda duygusal algılama durumunu yaratabilmesi için ne şekilde hareket edeceği, izleyiciyi nasıl yönlendirileceği konuları üzerine düşünmesi şarttır. Eseri ancak bu şekilde estetik özelliğe ulaşabilir ki; eğer estetik kaygı sanatçının eserindeki temel problemlerden biri ise. Çünkü bazı sanat hareketlerine baktığımızda estetik birincil amaç olurken bazı sanatçılar da estetiği ikinci plana atarak içerikle ilgilenmeyi seçmişlerdir. Bazı sanat akım ve sanatçıları ise tamamen estetiğe karşıt bir noktada durarak bu durumu eleştiren çalışmalar yapmaktadırlar. Bu tamamen sanatçının sanat felsefesi doğrultusunda oluşan bir durumdur. Bu duysal algılama; üretici olan sanatçının, sanat eseri oluşturma sürecinde önemli bir araç olmasıyla bize gösterir ki her algı estetik bir algı olmamakla beraber algılama yaşantısı estetik yaşantıyı doğurmayabilir.

Duygularımızı ifade eden farklı bir estetik dilimizde beğenidir. Bizi algılanana (sanat nesnesine) ve estetik yargılara yönelten de beğenidir. Beğeni ve estetik duygu birbiri ile benzer özellikler taşır. Her beğenin, estetik bir duygu durumu yaşatmaması bu iki duygu durumunu birbirinden ayıran özelliktir. Ayrıca estetik beğeni herhangi bir kanıt gereksinim duymazken eleştirel bir yargıyı da gerektirmez. Paralelinde estetik duygunun kötüsü olmaz, fakat kötü beğeni olabilir. Bir duygu olan beğeniyi, bireysel zevk diye de nitelendirebiliriz. Koklama, görme, işitme, dokunma gibi beğeni de zihinsel sistemlerimizin temel bir algılama yoludur ve güzelliğe ve diğer estetik etkilere açıklama getiren bir duygu olduğunu söyleyebiliriz. Kişinin nesne (sanat eseri, yapay ve doğal oluşum) ile etkileşim içinde olduktan sonra bu duygu durumuyla beraber beğenisi ortaya çıkar. Tarif edilmek istenirse bu sadece algılayan kişinin psikolojisiyle bağlantılı olarak açıklanabilir. Ayrıca beğenin tıpkı diğer birçok kavram gibi doğası gereği değişebildiği

²¹ Merve Deniz, "Estetiğin Problemleri", *Rh Art Magazine Dergisi*, Sayı: 92, 2013.

ya da gelişebildiğini görürüz. Bu durum rastgele değil farklı bir estetik duygunun devamında meydana gelir.²²

Beğeni kavramını açıklarken, insan beğenisinin duygu durumlarıyla beraber kültürel, politik, ekonomik faktörler doğrultusunda şekillendiği söylenebilir. Sena (1972: 232, 235) ise zevk kavramını “klasik açıklamalara göre, zevk (gout), tabiatla sanat eserlerinde beliren güzelliği ayırt edebilen ince bir estetik olgu” olarak tanımlamış ve “zevk, güzel için bir kriter bile değildir” açıklamasıyla beraber “... güzel, nasıl toplumsal bir değer ise, zevk de öylece toplumsal bir meziyet ve anlayıştır” diyerek tanımlamıştır.

Güzellik ve estetik, birbirinden ayrı anlamlar taşımasıyla beraber diğer bir yandan birbirini tamamlayan kavramlar olarak da görülmektedirler. Fakat aynı zamanda çağımızda hala çoğu kimse tarafından doğru bilinen yanlışlar da diyebileceğimiz, estetiğin güzel kavramını karşılayacak bir terim olduğu kanısı yaygındır ve bu tamamen yanlıştır. Güzellik de, estetik gibi zaman içinde değişkenlik gösterebilen bir kavramdır. “Güzel” öznel bir yargı olduğu için kime sorarsanız ona göre tanımlanmaktadır. Bu da devamında; aynı estetik nesne üzerinde farklı estetik duygular, yaşantılar oluşturup farklı estetik tecrübeler kazandıracaktır. Kimi izleyici güzelliği salt biçimde ararken, kimisi de sanatçının özgün fırça vuruşlarında, kullandığı renklerde ya da şeffaf bir biçimde izleyiciye sunduğu ruhsal yanında bulacaktır. Kimi izleyici ise başka kimselerin mükemmel bulduğu, güzel diye tanımladıklarından rahatsızlık duyacaktır.

“Yeni doğan çocukta da denemeler ve uyarma ölçüleri (testleri) daha ziyade ilkel heyecanların mevcut olduğu ve sosyal hayat geliştikçe bunların zenginleşerek daha kompleks ve estetik şekiller aldığı görülür.”²³ Kişinin yaşam süreci boyunca yaşantısının ve çevresinin getirisi olarak gelişen bir sanatsal yaklaşımı estetik zevkleri vardır. Bu durum sanat yapıtını üretenler içinde geçerlidir. Sanatçının; duygularını uçlarda yaşaması, çevresel faktörler başta olmak üzere etrafına olan duyarlılığı, yaratıcı düşünme gücüne sahip olması ve en önemli bir diğer unsur olan özgünlüğe sahip olması nitelikli sanat yapıtlarına ulaşmasını sağlar. Bir portre sanatçısının ise aynı zamanda gözlem ve ruhsal çözümlemelere de sahip olması gerekir.

²² Dabney Townsend, *Estetiğe Giriş*, (çev. Sabri Büyükdüvenci), 1.Baskı, İmge Yayınevi, Ankara 2002, s. 30 33 39.

²³ Rasim Adasal, *Normal ve Anormal Açından Psikososyal Yönleriyle Kişilik ve Karakter Portreleri*, 2. Baskı, Minnetoğlu Yayınları, İstanbul 1980, s. 137.

“Sanatın bütün sorunlarını toplumsal sorunlar ya da toplumsal eğitiminin sorunları sayan antik çağ estetiği, bu sorunu çok açık biçimde görmüştür. Çağdaş estetik ise yalnızca birkaç istisnanın dışında Antikçağ karşısında bir gerilemeyi simgelemektedir.”²⁴

1. 1 Güzellik, Çirkinlik ve Çirkinliğin Estetiği

Felsefe ve sanat alanları öznel olmaları, eleştiriye dayanmaları, yaratıcı zekâyı gerektirmeleri, başlıca araştırma konularının ise insan ve evren olması bakımından benzer özellikler taşımaktadırlar. Sanat güzeli duygulara dayandırarak ararken, felsefe akla dayandırarak ulaşmaya çalışmaktadır. Ayrıca; içinde üç temel normatif bilim bulunan felsefe, doğruluk temeli üzerine kurulmuş olan mantık, iyilik üzerine kurulmuş olan ahlak ve zaman içinde göreceli özellikler barındıran güzellik temeli üzerine kurulmuş olan estetikten oluşmaktadır. Felsefe, estetik ve sanat ortak paydaları olan bir alandır. Bu husus dikkate alınarak, “estetik” kavramının açıklamasında olduğu gibi “güzellik” ve “çirkinlik” kavramlarının da teorik temellerinin açıklanmasında felsefe ve bu alanla ilişkileri gözetilmiştir. Güzel kavramının sözlükte tanımlarına baktığımızda, Keser tarafından; “Bir nesnenin önemsiz hoşluğunun ya da yüzeysel görünüşünün ötesinde, genellikle gerçeklik, orijinallik ya da yetenekle ilişkili olan; rengin ve biçimin armonisi olan haz verme niteliği”²⁵ olarak tanımlamıştır.

Geçmişten günümüze kadar birçok sanatçı, filozof ve sanat kuramcısı tarafından “güzel” kavramı incelenmiş ve değişkenlik gösteren çok fazla düşünce ortaya çıkmıştır. Tarihsel bir hiyerarşi ile öne çıkan düşünce adamları tarafından yapılan güzel ile ilgili tanımlara baktığımızda, bazı filozofların güzeli ele alma şeklinin dışsal-biçimsel olduğu, yani orantı ve simetri gibi daha çok teknik yanları temel aldıkları, bazılarının ise içsel - ruhsal olanı, yani ifadeyi temel aldıklarını görmekteyiz. En eski kaynaklardan biri olan Eski Ahit’e baktığımızda şu açıklamayla karşılaşırız; “Eski Ahit’te güzelliğe dair oldukça geleneksel fikirler vardır. Kutsal Kitap, güzelliğin yaratılışın bir parçası olduğunu söyler.”²⁶

Güzel kavramı bahsettiğimiz unsurlar doğrultusunda her dönemde ve farklı kültür özelliklerine göre değişkenlik göstermiştir. Günümüze kadar birçok sanat eleştirmeni,

²⁴ Gerog Lukacs, *Estetik III*. (çev. Ahmet Cemal), 2. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul 2001, s.17.

²⁵ Nimet Keser (Ertuş), *Sanat Sözlüğü*, 2.Basım, Ütopya Yayınevi, Ankara Ekim 2009, s. 152.

²⁶ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir),1.Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2013, s. 71.

sanatçı, filozof tarafından yapılan ‘güzellik’ kavramına ilişkin açıklamalar ve tanımlamalar arasında güzelin değişkenliğini ve öznelliğini en iyi biçimde anlatan Voltaire’in* güzellik tanımlamasıdır. Voltaire güzellik kavramını; kendi felsefe sözlüğünde şu şekilde dile getirir:

“Bir kara kurbağaya güzelliğin, asıl güzelin, tokalonun ne olduğunu sorunuz; bunun, küçük kafasından fırlamış iki patlak iri gözü, yassı ve geniş suratı, sarı karnı, esmer sırtıyla dişisi olduğunu söyleyecektir. Gineli bir zenciye sorunuz; onun için güzel, siyah, yağlı bir deri, batık gözler, yayvan bir burundur. Şeytana sorunuz; size güzelin, bir çift boynuz, dört tırnakla bir kuyruk olduğunu söyleyecektir. Nihayet filozoflara danışınız; size saçma sapan sözlerle cevap vereceklerdir; onlara öz güzelliğin asli numunesinde, tokalona uygun bir şey lazımdır. Bir gün bir filozofla beraber, bir trajedyaya seyreliyordum: Ne güzel, diyordu. Bunda ne güzellik buluyorsunuz? dedim. Müellif gayesine ulaşmış, dedi. Ertesi gün aldığı bir ilaç kendisine iyi gelmişti. Ona, ilaç gayesine ulaştı; işte güzel bir ilaç, dedim. Bir İlaç’a güzel denemeyeceğini, bir şeye güzel adını verebilmek için, insanda hayranlık ve haz uyandırması, lazım geldiğini anladı. Bu trajedyanın, kendisinde o iki duyguyu uyandırdığını ve güzelin, tokalonun bu olduğunu kabul etti. Beraber İngiltere’ye gitmiştik. Orada aynı piyesin mükemmel bir tercümesini oynadılar; bütün seyircileri esnetti. Dostum demek ki tokalon İngilizlerle Fransızlar için aynı şey değilmiş, dedi. Birçok düşüncelerden sonra, Japonya’da ayıp olmayanın Roma’da ayıp olduğu, Paris’te moda olanın Pekin’de moda olmadığı gibi, güzelliğin de pek bağıntılı olduğu neticesine vardı ve güzellik hakkında uzun bir eser yazmak zahmetinden kurtuldu.”²⁷

Bulunduğumuz yılı düşünürsek yıllar önce yapılmış bir diyaloga dayanan bu tanımın hala geçerliliğini koruması ve güzelliğin ne derece öznel olduğunu kanıtlaması bakımından oldukça açıklayıcı bir örnektir. Güzel kavramı filozoflar arasında ve zamansal olarak değişkenlik gösterirken, kendi içinde de, yani bir filozofun yaşam süresi içinde de, fikir olarak değişime uğradığı ya da gelişme gösterdiği görülmüştür. Söz konusu olan filozof Platon’dur.

“Yunan filozoflarından olan Platon; Devlet adlı yapıtında taklit ve tasarım kavramlarını kapsayan “mimesis”i incelemiş, değişen fikirleri sonucunda; güzeli, bazen insan bedeninde ve konularında, bazen bilimlerde ve türlü uğraşlarda görmüş ve bunu hakikat, iyi ve tanrısal kavramlarıyla karşılaştırarak, biri kendinden (en soi), diğeri de bağıntılı (relatif) olmak üzere

* Voltaire; Fransız yazar ve filozof olan Francois Marie Arouet’n (21 Kasım 1694–3 Mayıs 1778 Paris, Fransa) mahlası’dır. Fransız devrimi ve aydınlanma hareketine büyük katkısı olan düşünce adamı; güzellik tanımlamasını yaptığı Felsefe Sözlüğü (Dictionnaire Philosophique) en tanınmış eseri olmakla beraber dönemin Fransız siyasilerine eleştiri, din eleştirisi, dönemin düşünceleri beraberinde kendi rakip ve düşmanları hakkında da yazınlar içermektedir.

²⁷ Cemil Sena’dan Naklen Voltaire Felsefe Sözlüğü Beau (güzel) Maddesi, (çev: Lutfi Ay 1943), 1.Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul Şubat 1972, s. 196 197,

iki çeşit güzel kabul etmiş ve en gerçek güzeli, her türlü ıstıraptan soyunmuş bulunan bir salt (pure) hazda bulmuştur.”²⁸

Ayrıca güzeli felsefi obje olarak ele almış ve sistematik bir biçimde geliştirmiştir. İlk olarak güzeli ve iyiyi birbirinin aynısı, eşi gibi görür, daha sonra güzeli idealar evreniyle ilişkilendirir. Yaşamının ilerleyen zamanlarında ise güzeli matematiksel temellere dayandırarak ele alır. Aristoteles’e baktığımızda ise hocası Platon’dan etkilendiğini ve kendisinin de güzeli matematiksel temellerle ele aldığını görürüz. Ayrıca Aristoteles’in güzeli Yunanlılar’ın kullandığı anlamda estetiğin konusu olarak görmediğini, güzeli “yüce” kavramıyla ilişkilendirerek ele aldığı görülür. “Aristoteles’e göre, güzellik soyut değildir; bir nesnede, bir şeyde temellenmiştir. Bağlama bağlıdır: Güzellik, bir nesne ve bir mekân gerektirir. Güzellik kavramı, tek başına hiçbir şey ifade etmez. Aristoteles, soyut iyilik veya soyut güzellik gibi bir şeye inanmaz.”²⁹ Plotinos; Platon ve Aristoteles’ in etkisinde bir estetik görüş belirtmiştir. Kant ise modern estetiğin kurucusu olarak kabul edilir. Güzeli kavramını yüce, yararlı ve çirkin kavramlarıyla ilişkilendirerek görüş belirtmiştir. Güzeli salt estetik bir değer olarak ele almıştır. Ayrıca Kant doğadaki güzeli sanattaki güzeli birbirinden farklı olarak ele alıp inceler yani bu iki güzeli birbirinden ayırır. Kant “bir şeyin güzel olduğunu mantıksal olarak ispatlayamayacağımızı, çünkü mantık yetisinin zihnin güzellikle ilgisi olmayan bir kısmını işgal ettiğini ve kontrol ettiğini kabul eder.”³⁰ Hegel; estetiği “güzel bilimi” olarak tanımlamaktadır. “Kant’ın güzellik felsefesi algıya ve hissetmeye dayanır, Hegel’inkiyse bilgiye ve rasyonel kavrayışa dayanır.”³¹ Friederich Schiller; Alman idealist felsefecilerinden biri olarak, güzelliği “aklın, duyuların şekillenmesi” olarak tanımlar. Güzelle tıpkı Kant gibi yaklaşır. Schiller, duysal olanı maddeye bağlı, aklı ise yan ile biçime bağlı görür ve ancak bu şekilde Güzel’e ulaşılabildiğini söyler. Schelling’e göre ise; “güzel, nesne ve özne arasındaki zıtlıkların ortadan kalktığı bir eserde ortaya çıkabilir.”³² B. Croce; sanat güzelliğini doğa güzelliğinden üstün görmekte ve bu ikisi arasındaki yani sanattaki güzelle, doğadaki güzel arasındaki farklılıklardan söz etmektedir. Shaftesbury, güzeli ne Descartes’ın kullandığı anlamda “doğuştan bir I’de” olarak ne de Locke’un düşündüğü gibi, “ deneyden çıkarılmış bir kavram ” olarak benimsiyor. Çünkü ona göre güzelliğin özü ve değeri, yalnızca

²⁸ Cemil Sena, *ESTETİK Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, 1.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Şubat 1972, s. 187.

²⁹ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir) ,1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2013, s. 55-56.

³⁰ Vernon Hyde Minor, *Sanat ...*, s. 132.

³¹ Vernon Hyde Minor, *Sanat ...*, s. 137.

³² Merve Deniz, “Sanat Felsefesi ve Güzellik Kavramı”, *Rh Art Magazine Dergisi*, 2011.

insanüstünde yaptığı duyusal etkiye değil, onların biçim alanını açması, gün ışığına çıkarması olgusunda bulunur. “Güzel, bağımsız, özgün, doğuştan ve zorunludur. O, yalnızca bir ilinek olmayıp ruhun özüne ilişkin ve bu özü tümüyle özgün bir şekilde dile getirebilen bir şeydir.”³³

Denis Dutton’un Darvinci güzellik teorisine güzellik kavramına çağımıza yakın bir zamanda ve farklı bir yorum getirmiştir. Dutton’nun “TED Talks” konferansındaki konuşmasında; güzelliğin mantıksal, felsefi ve fiziki olarak en iyi nasıl ifade edilebileceğini açıklamaya çalışmıştır. Güzel diye ifade edilen şeylerin farklılığına bir bebeğin yüzü, Berloz’un Harold in Italy’sini, The Wizard of Oz gibi filmleri, Checkhov’un oyunlarını, California merkezinden bir manzarayı, Hakusai’nın elinden bir Fuji Dağı manzarasını, Der Rosenkavalier’in dünya kupası maçında bir son dakika golünü, Van Gogh’un Stary Night’ını, Jane Austen romanını, sahnede dans eden Fred Astaire örnek vererek açıklamıştır. Bu güzel diye tabir edilen şeylerin, neden güzel olduğuna ilişkin ortak bir başlık altında bir beyanda bulunmanın pek kolay olmayacağını dile getirmiştir. Aynı zamanda Japonların Beethoven’e bayılmasını, Peruluların Japon ağaç baskı sanatını çok sevmelerini, Shakespeare’in dünyadaki başlıca bütün dillere çevrilmiş olmasını, ne bir sanat filozofuna, ne bir post modern sanat teorisyene ne de bir sanat eleştirmenine değil, bir bilim adamı olan Charles Darwin’in araştırmalarına dayandırmaktadır. Kùltürler arası estetik zevklerin evrensel olduğunu söylemiş, bunu da evrimsel süreçte genlerimize kodlanmış evrensel bir güzellik anlayışına dayandırmıştır. Dutton bu araştırmasını artistik ve dekoratif hùnerlerin, 32.000 yaşında olan Chauvet mağara resimleriyle aynı döneme denk gelen bir kaç küçük gerçekçi kadın ve hayvan heykellerinden daha eski olduğunu söylediği Acheulian el baltalarına dayandırarak ispatlamaya gitmiştir. Bu el baltaları adını Fransa’daki Aziz Acheul’dan almıştır. Bu baltalar, yuvarlak, oval biçimde ya da simetrik ucu sivri yaprak veya göz damlası şeklinde olup en eski estetik nesneyi oluşturduğunu savunmaktadır. Dutton’a göre ve tıpkı bir tavus kuşunun dişisini etkilemek için var olan kuyruğu gibi bu baltalar da yıllar önce dişileri etkilemek için yapılmıştır.³⁴

Güzelliğin göreceli olup olmadığı mevzusunda, göreceliğin içinde bireyselliği bulundurduğuna, güzelliğin bireysel olmadığına; sosyal, toplumsal olarak

³³ Hulusi Akkanat, “İçsel Duyumculuk Açısından Öznelci Estetiğe Bir Yaklaşım ve Psikoestetik Denemesi-02, *Us Düşün ve Ötesi İnternet Dergisi*, Sayı: 9.

<http://www.usdusunveotesi.net/yazilar2.asp?yno=83&bant=9&katno=9> (20.01.2018)

³⁴ D. Dutton “TED Talks” 2010 konferans konuşması, (18.01.2018)

https://www.ted.com/talks/denis_dutton_a_darwinian_theory_of_beauty?language=tr#

niteleyebileceğimiz özelliklerinin de olduğunu söyleyen Dutton; bireylerin, bulunduğu toplumların bir parçası olduğunu farz ederek, izleyicilere toplumsal bir kimlik biçildiğinde güzelliğin öğrenilmiş bir olgu olduğunu savunur. Dutton'un estetik olan ile güzeli ilişkilendirdiği nokta Freud'la benzerlik teşkil eder. Bu görüşlerin paralelinde benzerlik teşkil eden husus; "Freud'a göre "güzellik" arayışı sevilen, yüceleştirilen cinsel nesneye karşı beslenen cinsel arzunun yüceltilmesi ve kültürel alana dâhil edilmesi"³⁵ olarak tanımlanmıştır.

Dutton'un Darvinci güzellik anlayışı açıklaması, estetiğin evrensel zevklerinin ortak olabileceği noktalar hususunda Freud'un estetik duygunun cinsel hisler alanından türediği düşüncesiyle örtüşerek, bu felsefeye yakın bir çizgide yer almıştır. İki yaklaşımda, kişilere güzel gelen şeylerin bir noktada cinsel bir kültürün nesnesi olabileceğini varsaymıştır. Ayrıca bu hususta Sena (1972:101); Darwin'in güzel sanatları, cinsel sempatiyi yaratma eğiliminin ürünü saydığını ve süslenmenin, güzelleşmenin amacının beğenilmek olduğunu söylemiş, bu durum devamında da çekici ve zarif olma ihtiyacını gerekli kıldığını ve bu ihtiyacı kandıracak olanın sanatları doğurduğu sonucuna varmıştır.

Pythagorascı ve Platoncu ölçü, ritim ve orantılılığa dayandırarak güzellik kavramını benimseyen Augustinus'un; güzelliği, bununda ötesinde duygularla ve içsel tanrı duygusuyla ilintilediğine yer veren Minor (2013:77), Augustinus'un estetiğin ve haz ilişkisine yönelimlerini şu şekilde açıklar.

"Aklın [...] sadece güzellikten hoşlandığını; güzellikte şekillerden, şekillerde orantılardan, orantılarda sayılardan hoşlandığını görebiliriz," (Tatarkiewicz). Hazla ilgilenmek ki bunu estetik deneyim olarak da adlandırabiliriz-Agustinus'u güzelliğin edimsel konumuna ilişkin yorumlarda bulunmaya da yöneltmiştir. Güzellik orada dünyada bir yerde midir, yoksa bazı görecelilerine söylediği gibi, bakanın gözünde midir? Bir şey hoş gittiği, haz verdiği için mi güzeldir; yoksa güzel olduğu için mi haz verir? Augustinus, bir bakış açısının doğru, diğerinin yanlış olduğunu belirterek karmaşık bir estetik problemi çözer: "güzel olduğu için haz verir."³⁶

Yukarıda düşünsel anlamda ele almış olduğumuz bu iki kavramın sanat eserlerindeki yansımalarına bakarsak daha karmaşık bir yapıyla karşılaşırız. Bunun başlıca nedenleri; sanat nesnelerinin yöntem ve teknik çeşitliliği, diğer taraftan bu kavramların zaman, kültür ve bazen kişisel özelliklerle farklılık gösteren anlamlarıdır denebilir. Bazı eserlere

³⁵ Hatice Doğan, *Çağdaş Sanatta Çirkinlik*, (Yüksek Lisans Tezi), 2014, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, s. 5.

³⁶ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1.Baskı, Koç Üniversitesi, İstanbul 2013, s. 77.

baktığımızda güzellik olarak ele alırken, bazıları ise düşünsel bir gayeyi amaç edinmişlerdir. Antik Yunan eserlerine baktığımızda güzelliğin; sportif, kaslı, adaleli, vücutlarda bulunduğunu, Rönesans’a ise, figürlerin ideal beden algısına göre yansıtıldığını, Maniyerizm de ise deforme edilmeye başlanan figürlerde bulunduğunu görüyoruz. Bu durumda sanat eserinin güzel olma zorunluluğu yoktur. Tamamen bu iki kavramın ötesinde duygusal edimleri öncelik teşkil etmektedir. Rönesans felsefesini biçimlendiren filozoflardan biri olan “Giordano Bruno (1548-1600) “güzelliğin birçok türü olduğunu” ve “hazzın ve iyiliğin özü gibi güzelliğin özünün de tanımlanamaz ve tarif edilemez olduğunu” iddia eder. (Tatarkiewicz)”³⁷ Aristoteles ise Poetika’sında sanattaki güzel kıstasını şöyle yazar:

“Güzellik bir boyut meselesidir. Sanat için önemli olan, bizatihi eylemin doğasının çizdiği sınırdır, örneklendirmek gerekirse, daha uzun olan daima daha güzeldir, tabi bütünün bütünlüğünün açıkça algılanmasını sağlamak koşuluyla. Basit ve yeterli bir tanım şöyledir: Öyle bir uzunluk olmalıdır ki bu, olası veya kaçınılmaz olan şeye uygun olarak bir olaylar dizininin kötüden iyi talihe ya da iyiden kötü talihe değişmesiyle sonuçlanmasını sağlayabilsin.”³⁸

Sanat tarihini coğrafyalar bazında ele aldığımızda güzel anlayışının şekillendiricisinin kültür, töre, gelenek, gibi sosyal durumlar olduğuyla karşılaşılır. Bu değişen durumlar paralelinde tek bir güzelden bahsedemeyeceğimiz kesinleşir. Sena (2013:96), sanat eserinin amacının hiçbir zaman gerçekte asla değişmeyen bir güzellik yaratmak ve bulmak olmadığını söylemiştir. Bu görüşünü de destekleyen “Alman estetikçilerden Uteley ve Dessoir’a göre; sanatın dinsel, ulusal, duygusal ve faydalı birçok amaçları vardır. Güzel, bu estetik dışı (gesthetigue) fonksiyonları yapmak için bir araçtan başka şey değildir. Bu itibarla sanatın amacı asla güzel olamaz”³⁹ görüşlerine yer vererek açıklamıştır. Ayrıca Sena (1972:92) estetik bilincin toplumsal olduğunu, “Ch. Lalo, estetik ile sanatın her zaman eşlik etmediğine inanır ve kanıt olarak da, gotik sanatın, güzellikten başka amaçlar izlediğini kaydeder. Bu itibarla, gotik sanatın klasik ruhun bir psikolojisidir ve sanat, ne kadar bireysel olursa o kadar estetik üstü olur.” Lalo’nun görüşüyle beraber Gotik sanat yaklaşımı örneklendirerek estetik ve sanatın daimi bir birlikteliğinin olmadığını açıklar.

³⁷ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1.Baskı, Koç Üniversitesi, İstanbul 2013, s. 106.

³⁸ Vernon Hyde Minor, *Sanat ...*, s. 55.

³⁹ Cemil Sena, *ESTETİK Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, 1.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Şubat 1972, s. 91.

Çirkin kelimesinin sözlükteki anlamlarına baktığımızda ise, Keser tarafından aşağıdaki şekilde açıklanmıştır.

“Güzelin karşıtı, göze hoş görünmeyen, itici, rahatsız edici, nahoş. Kötü. Düşük nitelikli resim, heykel mimari ve sanatın diğer alanlarındaki çalışmalarda çirkinlik olabilir; tıpkı pornografi gibi. Eninde sonunda ‘çirkin’, sanatın konusu olur ve estetik bir kategori olarak yerini alır. Her ne kadar sanatın güzeli kapsadığına inanılsa da sanatçılar, bazen çirkin olanı üretmeyi seçer. Sanatçılar, çoğu zaman izleyiciye rahatsız etmek, huzurunu kaçırmak ve dikkati sosyal problemlere çekmek için tedirgin edici konuları betimlemeyi tercih eder.”⁴⁰

Yukarda tanımlamaya çalıştığımız ‘güzel’ kavramının tam bir karşılığının olmadığını gördük ki; bu da bir bakıma güzelin karşıtı kabul edilen ‘çirkin’ kavramının da tanımını güçleştirmekle birlikte çeşitlendiriyor. Voltaire’in güzellik hakkında yapmış olduğu yorumun içinde güzelliğin zıt anlamlısı olan çirkinliğinde bir tanımlı bulunabilmektedir. “Tokalon İngilizlere ve Fransızlara göre farklı şeylerdir” tespitiyle bulunarak güzelliğin değişkenliğini vurgulamış ve bu durumun; güzelin karşıtı olan çirkininde aynı ölçüde değişkenlik gösterdiğini, bu tespiti dâhil etmiştir. Çirkin kavramı hususunda bir araştırmada bulunurken, kuramsal ve tarihsel gelişmeler sonucu geçirdiği değişimler coğrafyalar içerisinde değerlendirilerek ve varyasyonlarını gözetenek bir açıklamada bulunmak gerekir. Güzel ve çirkin hakkında tam bir nitel ya da nicel tanımda bulanamıyoruz. Çirkinin tarihsel olarak incelediğimizde; güzellik kadar ele alınmadığını ve çeşitli dönemlerde ve kültürlerde farklılaşan anlamlar içerdiğini görmekteyiz. Ayrıca bu kavramların arasındaki net sınırları belirlemek de mümkün değildir ki; bu durumlar dâhilinde de bu öncül bir gereklilik değildir. “Güzel kavramının tanımının bütünüleyici karşıtı olan “çirkinin” tanımını içermesi kaçınılmazdır. Güzel, ayrılmaz ikizi olarak düşünebileceğimiz çirkinin görüntüsünü kendi içinde barındırır.”⁴¹ Eğer net bir güzellik tanımı yapabilseydik bu aynı zamanda çirkin kavramı içinde bize bir tanım doğururdu, fakat edinmiş olduğumuz bilgiler doğrultusunda bunun bir paradoks olduğu söylenebilir.

Rosenkrantz ise çirkinin estetik kategori olarak görür.⁴² “Charles Lalo çirkinliği; ahenge aykırı (hostil) bir durum, ya da beklediğimiz ve var olması gereken bir ahenk yerine geçen bir ahenksizlik saymıştır. O, çirkinin türlü sanat anlayışlarından, özel bir evrim geçirerek güzele doğru yükseldiğini de savunur.”⁴³ “Platon ise “çirkin saltık yokluğu,

⁴⁰ Nimet Keser (Ertay), Sanat Sözlüğü, 2.Basım, Ütopya Yayınevi, Ankara Ekim 2009, s. 79.

⁴¹ Hatice Doğan, Çağdaş Sanatta Çirkinlik, (Yüksek Lisans Tezi), 2014, Atatürk Üniversitesi, Erzurum

⁴² Merve Deniz, “Estetiğin Problemleri”, *Rh Art Magazine Dergisi*, 97: Sayı, 2013.

⁴³ Cemil Sena, *ESTETİK Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, 1.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, s. 235, 236.

güzelin, yani duyulur biçimlerde parlayan ve farklı düzeyde de olsa doğruyla birlikte iyi takımyıldızına dâhil edilen sonsuzluğun olumsuz izidir”⁴⁴ şeklinde tanımlamıştır.

“A. Seail’e göre, çirkin kabalığın (grossierte) çıraklığıdır (apprentissage) ki, insana kin ve düşmanlık duygularını verir. H. Taine ise; çirkin, şüphesiz güzeldir, demek suretiyle çirkinin de bazı hallerde ve sanat eserlerinde güzel olabileceğini telkin etmiştir. B. Croce göre, çirkinlik, sanatta kişilik ve asla uygunluğun (sadakat) yokluğudur. Yüceyi; güzelle çirkinin bir karışımı ve sevimliyi aşkla karışık bir sempati sayan Jouffroy, güzel, görünmez bir kuvvete karşı duyulan bir sempati, çirkin ise, bir antipatidir. Sully Prudhomme ise; bütün estetik değerleri, insan biçimcilikle açıkladığı için, çirkinde de insancıl bir değer görür. Nitekim çirkinlik, sanata güzellik kadar önemli yardımlarda bulunmuştur.”⁴⁵

Birçok felsefecinin aynı hususta belirtmiş oldukları bu farklı görüşlerin paralelinde çirkinliğin çoğu zaman döneminin güzellik algısına ters düşenle ve ahlaksal kurallara aykırı olanla ilişkilendirildiği görülmektedir. Kimi filozofların çirkinliği; bir kategori olarak görürken kimi ise bu kavramın değişkenliğinin bilincine vararak tam bir tanım kullanmaktan kaçındığını görüyoruz.

“Bazı insanlar kulak memeleri, küçük ayaklar, büyük dudaklar, kocaman yara izleri, büyük mideler gibi bize itici şeyleri estetik olarak değerleri bulabilir. Renk yüklemelerinin bile kabileden kabileye ve kültürden kültüre değiştiği düşünüldüğünde, bu zemine dayanan farklılıkların pekte önemli olmadığı düşüncesiyle buna itiraz edilebilir.”⁴⁶

Timuçin ise çirkinlik hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirmiştir;

“Çirkinin anlamı güzelin yetersizliğinde bir sonuç olarak ortaya çıkar. Çirkin diye özel bir şey yoktur, çirkinlik başarısızlıktır. Çirkin olan tutarsız olandır, itici olandır, insan gerçeğine uymayandır, böyle olmakla bize bir uyarısızlığı duyururken bir beceriksizliği de duyurur.”⁴⁷

Bu araştırma ve elde edilen bu görüşler doğrultusunda sanatın güzel ya da çirkin olmak gibi bir kaygı gütmek zorunda olmadığı ya da bunun sanatta bir öncül olmadığı söylenebilir. Başta sanatçıları kapsamak üzere; bir taraf oluşturulma zorunluluğundan da söz edilemez. Mesele ruhsal, içsel bir yolculuktan ibarettir. İzleyicilerin tatmin olabileceği husus oluşturduğu duygu durumlarıdır. Biçimsizlik biçimi oluşturularak yeni bir sanatsal formu yakalayan sanatçıların gayesi; var olan güzellik algısının dışında da bir yaratımda bulunabilmek ve yapılan eserlerde oluşturmak istedikleri duygu durumlarına ulaşmalarıdır.

⁴⁴ Remo Bodei, *Güzelin Biçimleri*, 1. Basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Ekim 2008, s. 96.

⁴⁵ Cemil Sena, *ESTETİK ...*, s. 236.

⁴⁶ Danto C. Arthur, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 117.

⁴⁷ Afşar Timuçin, *Estetik*, 7.Baskı, Bulut Yayınları, İstanbul Ekim 2005, s. 12.

Ayrıca sanatçının güzeli, izleyicisine göre değişkenlik göstererek çirkin ya da güzel betimlemelerle kendine yer bulabilir.

Antik çağdan günümüz modern akımlara kadar genellikle çirkin, kadın, günah kavramları ile birlikte ele alınmıştır. Antik Roma’da çirkinlik daha çok mitolojik konular paralelinde kötü karakterler ile ilişkilendirilmiştir. Antik Yunan’ da ise çirkinin orantısız ve idealden uzak olanla ilişkilendirildiğini görüyoruz. Batı felsefesinin dayandığı Antik Çağ’ın getirisi olan ideal güzellik algısı zamanla değişerek gelişmiştir. Ortaçağ’da çirkin kavramı gülünç ve müstehcenlikle buluşmuştur. Kimi zaman ise; Hristiyanlık öğretilerini desteklemeyen yapıtlarla. Erken Rönesans döneminde çirkinliğin “günah”la ilişkilendirildiğini görüyoruz. Rönesans’ta çirkinlik kavramı müstehcen olanla beraber kaba, ideal olmayanla ilişkilendirilmiştir. Rönesans’ta İsa’ya yapılan zulümler, ölüm, savaş, günah, cehennem, şeytan, kıyamet, biçimsiz canavarlar, mitolojik tasvirler (medusa), çirkinlik sıfatı altında yer edinerek ele alınan konulardır. Başarılı olduğu kabul edilmiş eserlere konu olmuş, çoğu kimse için irrite eden bu kavramlar, kimilerine estetik bir haz vermiştir. Rönesans sanatçılarından biri olmasına rağmen gerçekçi resim anlayışına sahip olan Brugel’in ‘Deliler’ çalışmasını da konu ve işleyiş bakımından dönemin ele alınan konularından sıyrılarak özgün bir yanı barındırması ve olumsuz bir durumun ifadesi olması sebebi ile çirkinlik algısını yansıtan bir yaklaşım içinde değerlendirebiliriz. Rönesans’ın genel kabul gören anlayışı içinde ve sonrasında ideal güzellik anlayışıyla uyuşmayan her figür, her konu, her anlayış, çirkin sıfatıyla nitelendirilmiştir.

Maniyerizm içinde de duygusal olanı yansıtırken, gerçeği yansıtan biçimi önemsemeyen bir tutum sergileyen sanatçıların yapıtlarında çirkine rastlanır. Deformasyona uğrayan bedenler, acı şiddet, korku gibi ifadeler taşıyan portreler çirkinlikle özdeşleştirilmiştir. Barok’ta gerçeğin birebir yansımaları çirkini içerse de önemle ele alınmıştır. Caravaggio’nun kurtlanmış meyveleri buna örnek verilebilir. Rokoko da ise zarafet takıntısı altında gelişen birçok kitsch yaklaşımla karşılaşırız.

Dellaloğlu (2010:9) sanat ve şiir merkezli bir “-izm” olduğunu söylediği Romantizm ve sonrasında gelişen modern çağ anlayışları ile beraber düşünürlerin daha sıklıkla üzerinde durduğu güzel, çirkin, estetik gibi kavramlarla sanatçılar da yakından ilgilenmişlerdir. Ayrıca Romantizm döneminde çirkinliğin güzellikle beraber sunulduğunu, Modernizm ve sonrasında ise çirkinliğin; dönemin sosyo-politik durumuna göre şekillendiği söylenmiştir.

Modernizm öncesinde uzuvsal eksikliklerin, genetik hastalıkların, engellilik ya da ruhsal rahatsızlıklar, bunalımlar, buhranlar gibi sağlık problemlerinin çirkinlikle birlikte anıldığı görülmüştür. Modern toplumlarda ise hızlı yaşamın getirisi olan çağın hastalığı obezite, şişman kadın bedenlerini ile bir bakıma tekerrür ederek çirkin sıfatıyla özdeşleştirilmiştir.

Düşünsel süreçlerin ve estetik anlayışların paralelinde çirkinliğin; nasıl bir evrim geçirerek, sanatsal üretime yansıdığına bakıldığında coğrafyalar, dönemler kapsamında kültürel bilinçlerinin etkin olduğu görülmüştür. Farklı coğrafyalarda meydana gelen savaş, devrim, yönetim gibi siyasal-politik durumların getirisi olarak şekillenen toplumsal kültürün bir ürünü olan sanat yaklaşımları bir başkaldırı niteliğinde olup toplumu yansıtan birer ayna gibidir. Burada sanatsal değere ulaşmak için mühim olan husus, sanatçının yaratıcı düşünceleri sonucu oluşan özgün üslubudur. Çirkinin, bulunduğu zamanın güzellik algısı niteliklerini barındırmayan her şeyin bu sıfat altına yerleştirildiği kaba, avam, müstehcen, korkunç, gibi kavramlarla ilişkilendirildiğini görüyoruz. Tıpkı güzelin; beğeni, haz, hoş, aşk, zevk gibi pozitif anlamlar taşıyan kavramlarla ilişkilendirilmesi gibi.

“...‘güzel’ ile ‘sanat’ın her zaman örtüşmediği ve çirkinin mantıklarının temelinde, simgesel düzen ile düzene yönelik tehdit arasında, gizli ya da açık, bir çatışma olduğunun bilinci içerisinde, çirkinin tarihinin kesinlikle biçimsel bir açıdan yedi dönemde anlatılmasını önermiştir Bodeo.”⁴⁸

Çirkinliğin estetik anlamda ele alındığı ve estetik bir kategori olarak değerlendiren ilk eser Gotthold Ephraim Lessing’in (1729-1781) 1756’da Berlin’de antik bir heykelin adıyla ilişkilendirerek yayınladığı “Laokoon” adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada; Lessing, sanatları inceleyerek yaratmanın ve izlenimin ruhbilimine yönelmiştir.⁴⁹ Bodei; “çirkin” resmi güzelden üstün görmek için çok büyük bir uzaklaşma ve ayrılmadan yola çıkılması gerektiğini söylemiştir. Bu söylevin paralelinde Bacon’ın resimlerini ve sanatsal anlayışını göz önünde bulundursak, Bodei’nin bu açıklamasıyla düşünsel anlam çerçevesinde birleştiği söylenebilir.

“Estetik çirkinliğin yeniden itibar kazanması gibi bir konuyu ayrı bir bölümde nicelemiş olan Ch. Lalo, aşk ile güzeli birbirinden ayırdıktan ve Stendhbal, Balzac ve Eu. Delacroix gibilerin eserleriyle bu ayrılığı ispat ettikten sonra, çirkinliğin de sanatta tercih olunabileceğini ve aşkın güzelliği çökerteceğini de iddia ederek, pek büyük bir güzelliğin, kendisi hakkındaki aşırı sevgi cesaretini de bir akacağımlı ileri sürer. Alain’e göre ise, çirkinlik,

⁴⁸ Remo Bodei, *Güzelin Biçimleri*, 1. Basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Ekim 2008, s. 96.

⁴⁹ Afşar Timuçin, *Estetik*, 7. Baskı, Bulut Yayınları, İstanbul Ekim 2005, s.33, 34.

yılların yüzde yarattığı çizgilerden ziyade hareketlerin düzensizliğinden ileri gelmektedir; sanat ise, düzenlilik kadar da bu düzensizlikten faydalanır. Bu itibarla, çirkin güçlü bir sanatçı elinde güzel olabilir.”⁵⁰

“Sanat yapıtı ruhsal bir edimdir, bunun içinde dışsal (fiziksel) bir olgu olarak var olamaz. Fizik bilginleri bir heykeli taratabilir, bir resmin renk tonlarını, sayabilirler çünkü onlar için, tartıp saydıkları o dış şeylerin ruhsal anlamının bir önemi yoktur. Oysa bir estetikçi için, ölçülen, tartılan, sayılan şeyler yoktur yalnızca imgeler vardır, yanı ruhsal edimler.”⁵¹

Cömert’in bu açıklamalarına dayanarak sanatsal üretimler için tek bir güzel ya da tek bir çirkinden söz edilemeyeceğini ve estetik değeri niteliklerinin belirlenmesinin ne denli amacına hizmet etmeyen bir husus olduğu kanısına varılır. Eserler ile iletişimin başlıca koşulunun ruhsal edimler olması ereği, sanatsal estetik zevkin bireyselliğini göstermektedir. Boticelli’nin Venüs’ün Dođuđu ya da Leonardo’nun Monalisa’sı, Goya’nın tumbul kadınları, Otto Dix’in resimleri Freud’un ruhsal portre resimleri bunlar kendi dönemleri içinde hep güzel sıfatının altına yerleştirilmiş ‘şeyler’ olduğu görölmüştür. Toplumların beğenilerinin zaman içinde nasıl değişebildiği, nasıl bir evrim geçirdiğini, estetik öznelciliğe göre bireysel estetik zevklerimiz kùltürel varyasyonlarını görüyoruz. Bu varyasyonların toplumların töre, gelenek, politik, sosyal ya da dini- felsefi anlayışları doğrultusunda ve dönem içinde var olan savaş, devrim, başkaldırı gibi büyük kitle hareketlerinin etkisiyle şekillendiğini görüyoruz.

“Tıpkı kanılar gibi, dünyada yürürlükte olan beğenin büyük çeşitliliği, herkesin gözlemleyebileceği kadar apaçıktır... her bir zihin, farklı bir güzellik algılar... Gerçek (real) güzellii ya da gerçek çirkinliği (deformity) aramak, gerçek tatlıyı ya da gerçek acıyı tahkik etme iddiasında bulunmak kadar sonuçsuz bir araştırma dır.”⁵²

Estetik değeri yargılarımızın bu güne kadar farklı coğrafyalarda ve zamanlarda nasıl farklı temeller üzerine dayandırıldığını görerek ve bu sürecin sonunda bu kavramların nasıl bir değişkenlik gösterdiğini algılamaktayız.

“Görünüm olarak idealist hiyerarşi bir an somut biçimde gözde canlandırıldığında, estetik öğenin ne “üst” ne de “alt” sınırları belirgin olarak gözükmemektedir. Tarihsel bakımdan etkin nitelikteki çoğu estetiklerin odak noktasını oluşturan güzellik kavramının giderilmesi olanaksız bulanıklığı ve çokanlamlılığı da, bu kavramın doğru ve iyi ile olan gerçek ilişkisine doyurucu bir biçimde geçerlilik kazandırılmamaktadır. Burada yalnızca güzelliiğin öğelerine (yücelik, komiklik) ayrılmasının ve bu öğelerin sözde somutlaştırışı

⁵⁰ Cemil Sena, *ESTETİK Sanat ve Güzelliiğin Felsefesi*, 1.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Şubat 1972, s. 237.

⁵¹ Bedrettin Cömert, *Croce’nın Estetiği*, 1. Baskı, Kùltür Bakanlığı Yayınları, Ankara Haziran 1979, s. 37.

⁵² Hakkı Hünler’den Naklen Hume, *Estetik’in Kısa Tarihi*, 1.Basım, Doğubatı Yayınları, 2011 s. 279.

nitelikteki yeniden birleştirilmesinin açıklama doğrultusunda önemli bir adım olamayacağına atıfta bulunmakla yetiniyoruz.”⁵³

“Sanatta çirkinin ifadesi yok değildir. Şair Rimbaud ve Benn’de anatomik korku, Beckett’te ise fiziksel iğrençlik ve iticilik vardır. (Adorno:213, 63) Türk şiirinde Küçük İskenderi şiddet ve çirkinin estetiği bağlamında anmadan geçemeyiz. Kafka’nın The Metamorphosis “Dönüşüm” eserinde de çirkinin estetiğini bulmuyor muyuz? Algı yanılsaması illüzyon ve halüsinasyon süreçlerini bunun psikoloji ile bağlantısını en net bu eserde buluruz. Resim sanatında modern Ekspresyonizm, Kübizm, Fovizm ya da Vortizm çirkinin yadsımaz. Önemli dışavurumcu ressamlar arasında Edward Munch, Kirchner, James Ensor ve Oscar Kokoschka, Egon Schiele ve Francis Bacon, Baselitz ve Botero sayılabilir bu ressamlar hayatın ağırlı, keskin, depresif, tiksinc yönünü hissettikleri yoğunlukta verdikleri için çirkinde estetik güzelliği buldular.”⁵⁴

“Sanatın estetik değerlerinden dolayı takdir gördüğünü ya da en azından olması gerekenin bu olduğunu inkâr etmiyorum. Ancak sanat eserinin değerini, estetik değeri ile özdeşleştirmek şeklindeki genel eğilime de karşı koyacağım.”⁵⁵ Kulka’nın bu söylemi doğrultusunda sanat eserinin değeri ve estetik değerlerinin farklı değer sınıflarına ait olduğu söylenilebilir. Sena’nın “Yeni sanat, güzellikteki çirkinliği ve çirkinlikteki güzelliği şaşılabilecek bir ustalıkla keşfetmiştir. Gerçekten de hiç bir şey, zamanın her anında ve uzayın her köşesinde aynı görünüş, renk ve ahenge malik değildir”⁵⁶ açıklamasıysa sanatta, güzellik ve çirkinliğin mutlak bir doğrusunun olmadığını kanıtlar niteliktedir.

Özetle bu bölümünü oluşturan estetik ve anti-estetik kavramlarını güzellik, çirkinlik, çirkinliğin estetiği alt başlıkları ile ilişkisi gözetilerek, portre imgesi çerçevesinde üretimler doğrultusunda açıklanmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda estetik kavramının kronolojik incelemesinin yapılmış ve bir “estetik [sanat-felsefe]” ve “estetik [güzellik ve çirkinlik]” başlığı altında analize tabi tutularak konunun daha iyi kavranması öngörülmüştür. Bu bağlamda öncelikle estetik kavramının kronolojik değişimi ve gelişimi incelenmiş, devamında Rönesans Dönemi ve sonrası, Modernizme doğru gelişen değişimler ve günümüz sanat anlayışına evrilen süreç ayrıntılı olarak ele alınarak bir durum tespiti tabi tutulmuştur.

⁵³ Gerog Lukacs, *Estetik III*, (çev.: Ahmet Cemal), 2.Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul 2001, s. 141.

⁵⁴ Mehtap Kodoman, “Her Şey Sanat mıdır? Sanat Eğitiminin Gerekeşi Bağlamında Sanat Kavramına Bir Bakış” Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi, *SANATI YÖNETMEK [sanat yönetimi / sanat kurumu / sanat eğitimi / sponsorluk] Uluslararası Sanat Sempozyumu*, 4-7 Kasım 2014, s. 422.

⁵⁵ Thamas Kulka, *Kitch ve Sanat*, (çev.:Gonca Gülbey), 1.Baskı, Altıkkırbeş Basın Yayın, Kadıköy 2014 s.

74.

⁵⁶ Cemil Sena, *ESTETİK Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, 1.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Şubat 1972, s. 126.

BÖLÜM II

Geçmişteki hemen hemen bütün uygarlıkları ele alarak başta resim sanatında ve diğer tüm sanatsal, edebi, düşünsel oluşumları etkileyen ve şekillendirenin o ulusların; dini inançları, töreleri, gelenekleri, sosyal, siyasal ve ahlaksal anlayışları olduğu gözlemlenmiştir. Bir bakıma kendi ulusal karakterlerini yansıtan yapıtların gayelerinin; yaşadıkları dönemdeki olguları anlatmak, oluşumları aktarmak, sosyal-düşünsel yaşantılarına ait olanı sunmak, yaşamış oldukları çağın estetik zevklerini yansıtmak, yaşam tarzlarını ve inançlarını aktarmak bir sonraki döneme taşımak olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda tarih boyunca var olan sanat akımlarına baktığımızda bazen birbirinin devamını, bazen karşıtını, bazen ise yepyeni bir anlayış olarak meydana geldiği görülmüştür. Bu bölümde bu akımları günümüzde kabul gören bir çerçevede değerlendirilerek, sistematik bir şekilde estetik anlayışlar gözetilerek portre kavramının değişim süreci ele alınacaktır.

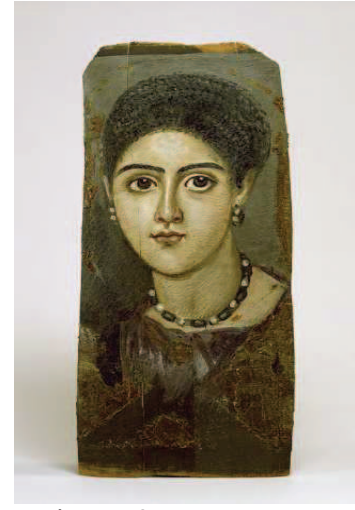
Rönesans dönemine gelmeden önce portrenin nasıl bir süreç geçirdiğine bakarsak; Prehistorik dönemlerde portrelerden ziyade stilize edilmiş figürlerle karşılaşırız. Antik çağ Roma ve Yunan örneklerinde ise daha çok altın oran, uyum, simetri gibi teknik yanlarla beraber mitoloji, dini konuların ele alındığı çalışmalar görünür. Mısır uygarlığında dini görüşlerinin getirisi olarak üst sınıfın yaptırdığı Fayyum portreleri; fiziksel özellik olarak benzerlik teşkil etse de daha çok duygu durumlarının aktarımına öncelik verdiği söylenebilir. Portrelerin yanına kim olduğu yazılır ve kişiler daha çok hastalandıklarında veya yaşam süreci sonunda olduğu zaman içinde resmedilirler. Günümüze ulaşan Fayyum portrelerine baktığımızda daha çok yetişkinlerin resmedildiği örnekler ile karşılaşırız.



Resim: II. 1.
Bir Genç Kadının
Portresi, 3. Yüzyıl,
Louvre, Paris



Resim: II. 2.
Bir Adamın Portresi,
Metropolitan Museum of
Art, New York



Resim: II. 3.
Bir Kadın Portresi, Walters
Sanat Muzesi, Baltimore

Fayyum Portreleri; F. Deniz Korkmaz Ekici'nin "Fayyum Portreleri" başlıklı makalesinde ele aldığı üzere Mısır'ın Roma İmparatorluğu egemenliğinde olduğu M.S. I-III. Yüzyıllar arasına denk gelen dönemde, ölen kişinin sonsuz yolculuğu sırasında ona eşlik etmek üzere yapılmış resimlerdir. Bu resim çalışmaları Mısır'ın Fayyum bölgesindeki yeraltı mezarlıklarından çıkarılması dolayısıyla bölgenin adını almıştır. Bu yeraltı mezarlığından çıkarılan eserler bilinen ilk tipik ikon portre resimleridir. Günümüze ulaşmış yaklaşık 100 mumya portresi (fayyum portresi) bulunmaktadır. Günümüze kadar ulaşmış olmaları hususunda Mısır'ın iklim koşullarının pozitif etkisi olduğu anlaşılmıştır. Öldükten sonra ruhun yaşadığına ve ruhun kendi bedenini aradığına olan inançları dolayısıyla mumya yapımına önem verilmişlerdir. Fayyum portrelerindeki genel ifade ürkütücü olmakla beraber izleyicisinde kişinin hasta ya da ölüme yakın olduğu hissi uyandırır. Bu duygu durumunun nedeni bu resimlerin kişinin ölümüne yakın yaşlı ya da hasta olan kimselerin portrelerinin yapılmasından kaynaklıdır. Amaç zaten ölümden sonra kullanım içindir. Kişilerin kemikli yüz hatları, iri gözleri, koyu tenleri bu coğrafyanın öne çıkan tipik özelliğini de yansıtmaktadır. Bu portreler yapıldıkları coğrafya ve kişi hakkında birer vesikalık gibi bu kadar uzun süre sonrasında bile bizlere bilgi veren özellikler taşıyan resimlerdir. İlk bulunan portrelerin Sakkora hatta Tep kentinden çıkarıldığı bilinmektedir. Fayyum bölgesinin Hawara ve Antinoopolis şehirlerinde yaygın olarak resmedilmiş olan bu portreler ince ayrıntılar taşırlar ve o dönemde Mısır'a yerleşmiş Grek ve Romalılar tarafından yapıldıkları bilinir. Günümüzde başlıca sanat merkezleri olarak sayılan Louvre

Müzesi, British Museum, New York Metropolitan Müzesi, İskoçya Kraliyet Müzesi gibi farklı birçok bölgedeki arkeolojik müzeler başta olmak üzere çoğu yerde sergilenmektedir.¹

Daha sonraki dönem itibari ile Ortaçağ'da ise kilise öğretisi doğrultusunda daha çok Tanrı'ya ulaşma gayesi taşıyan estetik-yüce kavramlarıyla beraber portre imgesinin ele alındığı söylenebilir. Resimlerin genelinde yine bu öğretileri destekleyen çalışmalarla karşılaşırken estetik bağlamda ise güzelin yüce olanla, çirkinin ise bu öğretileri benimsemeyen, günahla ilişkilendirildiği görülmüştür. Ortaçağ estetik anlayışı hususunda Minor'a (2012:82) baktığımızda; bu dönemden kalan eserlere dayanarak genellikle güzelliğin sanatçılar ve düşünürler tarafından dikkate alınmadığını söylemiş ve tanrısallıkla ilişkilendirilmiş ışığın Ortaçağ estetiğinin önemli unsurlarından biri olduğunu vurgulamıştır.

“Bir ortaçağ estetiği yücelik ve açıklık duygularını geliştirir; aura (hale), gibi tanımlanabilir. Simgelere gereksinim duyar, ama nesnelerin göze göründükleri biçimiyle resimde yer almaları onu ilgilendirmez. İzlenimci bir estetik, karşıtlık yoluyla, algıyı resimle buluşturur.”²

Ortaçağ estetik anlayışı hakkında bize verilen bu açıklama doğrultusunda Ortaçağ estetik teorisinin Hristiyanlık, İnsan ve Tanrı kavramları ekseninde şekillendiğini söyleyebiliriz.

“Ortaçağ İnsanı için akılla (ve elbette hayal gücü ile) kavranabilen güzellik, ahlaki ve psikolojik bir gerçeklikti. Bu yüzden Ortaçağlılar estetik algının duyularla sınırlanamayacak bir yanı olduğunu da biliyorlardı. Yani onlar nesnenin güzelliğine yönelik ilgilerini, metafizik bir alana kaydırarak açıklıyorlardı. Güzel görünümlü nesneleri, hoş tatları ve sesleri sevmenin tanrıyı sevmekten daha kolay olduğunu deneyimlemişlerdi ve eğer güzel olana ilgimiz, tanrıyı daha çok sevmemize neden oluyorsa bu kabul edilebilir bir durumdu.”³

Minor da şu söylemleriyle Ortaçağ estetik anlayışının bir diğer açıklamasını oluşturur; “Güzellik boştur; güzellik Tanrının tezahürüdür. İmgeler tehlikeli putlardır; imgeler inananları bilgilendirir, eğitir. Hristiyan estetiğinin özünü, bu karşıt kavramlar oluşturur.”⁴

¹ F. Deniz Korkmaz Ekici, “Fayyum Portresi”, *Sanat Dergisi*, Sayı: 22, s.

² Dabney Townsend, *Estetiğe Giriş*, (çev. Sabri Büyükdüvenci), 1. Baskı, İmge Yayınevi, İstanbul 2002, s. 15.

³ Emre Zeytinoğlu, “Güzel Kavramı 18.Yüzyılda mı Keşfedilmişti?”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 53.

⁴ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 71.

Bu döneme ait portrelerde daha çok kaynak olarak kutsal metinlerin referans alındığını görür ve bu doğrultuda resmedilen Meryem Ana, İsa gibi betimlemelerle karşılaşırız. Bu betimlemelerde figürlerin portrelerinde benzer bir karakter yaratılmıştır. Çoğu betimlemede öne çıkan bu benzerlik dönemin güzellik algısının da bir örneğini oluşturur.

Rönesans öncesi varlık gösteren bu düşünsel ve sanatsal olgular kendinden sonraki akımların ve dönemlerin çıkış noktasını oluşturmuştur. Her çağın bir geçiş evresi olduğu ve bir sonraki çağ için gelişim/değişim ve buluşlara gebe olduğu bilinmektedir. Ortaçağ da kendinden sonraki dönem olan Rönesans için bir başlangıç evresidir ve onu öncelemiştir. “Gotiğin tersine Rönesans, güzelliği daima bir çeşit doygunluk olarak kabul etmiştir. (...) Barok bu doygunluğu ortadan kaldırmıştır.”⁵ Yeni bir akımın belirmesiyle beraber estetik ilkenin kuramsal bağlamda teorik bir alt yapı oluşturması gerekir. Gelişen bu durumlar doğrultusunda bu sanat yaklaşımları kendinden önceki ya da sonraki yaklaşımlar için her zaman bir referans oluşturmuştur. Bu konu paralelinde ele alınan sanatçıları dönemlerine göre değerlendirerek; klasik sanat anlayışıyla yapılmış figür ve portreleri akımlarla birlikte nasıl evirildiğini ve günümüz anlayışına doğru nasıl şekillendiğine bakarak bir çözümlemeye tabi tutulacaktır. Bu örnekler aynı zamanda kendi kültür, siyasi, sosyal gelişimiyle beraber, zamansal gelişimine ait psikolojik, toplumsal ve bireysel kayıtları taşıyarak bizlere bir bilgi aktarımı sağlamaktalar. Bu bakımdan her sanat eseri gibi belge niteliği taşırlar.

Maniyerizm’de (1520-1600) ise değişen güzellik anlayışıyla beraber Rönesans dönemi çalışmalarının birer taklit olduğu düşüncesi hâkim olmuştur. Bu düşünce sonrası sanatçılar farklı bir kanon ölçüsü kullanmakla beraber deformeyi andıran bir yaklaşım içinde bulunmuşlardır. 17. Yüzyılda da ruhsal yanı öne çıkan ve biçimin ötesinde içeriği önemseyen bir tutumun örnekleri olan portrelerle karşılaşırız. Barok (1600-1750) adının barındırdığı anlamda olduğu gibi garip biçimleri ifade eden resim anlayışlarını temsil eder. Bu dönem resimlerinde etkili olan abartılı süsleme dönemin ana özelliği olmuştur. Güzelliğin, dramatik sahnelerin duygu durumlarına öncelik verilerek şiddetli ışık gölge kullanımı ile ele alındığı görülmüştür. ‘Rahibe Terasa’nın Vecdi’ bu dönemin ikon resimlerindenidir. Caravaggio ve Flaman sanatçı Rubens, öne çıkan sanatçılarındandır. Klasisizm (1600- 1800) de ise daha çok Roma sanatına bağlılık gösteren bir yaklaşım

⁵ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramı*, (çev.: Hayrullah Örs), 1. Basım, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 1784, İstanbul 1973, s. 167.

öngörülmüştür. Rokoko (1700-1780) yıllarında etkin olan sanat yaklaşımında estetik zarafetle sağlanmıştır. “17. Yüzyılda Baroğa tepki olarak doğan, onu abartılı pozlar ve eylemlerin sanatı olarak gören Neo-Klasisizm (1750-1830) doğayı antikiteye dayanan belli kurallar doğrultusunda değiştirerek yeniden düzenleme, klasik zevk ve beğeniyi tekrar canlandırma yoluna gidiyordu.”⁶

“Bilinmelidir ki güzel kavramının icat edildiği yüzyıl, 18. Yüzyıl değildir. Duyu bilgisi, hayal gücü ve akıl yürütme üzerine kurulmuş formülün 18. Yüzyılda tanımlanmış olması, estetik algıyı bu yüzyıla endekslese de ‘güzel’ kavramının Ortaçağ’da aranması yersiz bir davranış sayılmamalıdır.”⁷

Bu durumla beraber 18. Yüzyıl sonrası dönemlerde sanat akımları için keskin tarih kodlamalarına girmenin de yanıltıcı bir durum doğurduğu bilinmelidir. 18. Yüzyılda “Dönemin sanat akımları Romantizm (1800-1850) ve Realizm (1850-1880); biri güzeli tinsellikte diğeri gerçeklikte arayarak yollarına hızla devam etmişlerdir.”⁸ Romantizm döneminin önemli eserleri arasında ‘Medusa’nın Salı’ gösterilebilir. Bu dönemin benimsemiş olduğu sanat anlayışı dışında bir tutum ortaya koyan Alman sanatçı; Caspar David Friedrich resimlerinde harabeler, ıssız adalar ve mezarlıklar gibi olumsuzluğu çağrıştıran mekânlar kullanmıştır. Dönemin bir diğeri sanatçısı Goya’da savaşın olumsuzluklarını betimlemiştir. Realistlerin ise gerçekçi bir güzellik anlayışı benimseyerek toplumsal yaşantıları ve sosyal sınıf ayırmaksızın porteleri konu aldıkları görülmüştür. Bu gerçekçi yaklaşımın benimsendiği dönem içinde sanatçıların tarihsel, dini, mitolojik metinleri değil, toplumsal yaşantılar dâhilinde salt bir gerçeği benimsedikleri söylenebilir.

Modernizmin başlangıcında yer alan Manet’in ‘Kırda Öğle Yemeği’ ve ‘Olympia’ gibi resimlerinin kendi dönemlerinde tepki görmesi, o dönem sanat ortamı hakkında bize bilgi verirken aynı zamanda modern dönemin yenilikçi yapısının oluşmasında etkin olan özgün yaratıcı sanat yaklaşımları hakkında da fikir sahibi olmamızı sağlar. Manet’in düşünsel anlamda ortaya koyduğu bu öncü yaklaşımı biçimsel anlamda karşılayan figür olarak da Cezanne’nı görmekteyiz.

Modernizm (1860-1970) geleneksel yaklaşımları ve düşünce dogmalarını reddeden yenilikçi bir anlayış benimseyen sanat akımlarını doğurmuştur. Geleneksel anlayışın dışında konularda, resimsel değerler, uzamsal, ilişkiler değil amaç ve araçsal özellikler

⁶ Evren Karayel Gökkaya, “Ortaçağ’dan Modernizme Değişen Fikirler Doğrultusunda Batı Resim Sanatında Güzeli Arayış” s. 445.

⁷ Emre Zeytinoğlu, “Güzel Kavramı 18. Yüzyılda mı Keşfedilmişti?”, Sanat ve Tasarım Dergisi, s. 51.

⁸ Evren Karayel Gökkaya ..., s.447.

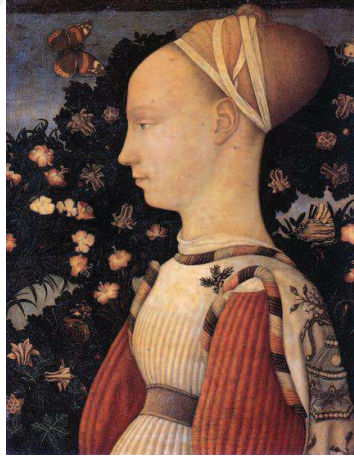
anlamında da farklılıklar görüldüğü söylenebilir. Bu dönemde genel resim sanatında ve portrelere resimlerinde biçim bozma eğilimlerinin arttığı görülmektedir.

Bu bölümün ikinci başlığı altında ele alacağımız Modernizm beraberinde ve sonrasındaki kronolojik sıralamada yer alan Empresyonizm'in (1865-1885) önemli unsurlarının renk, ışık ve ışığın değişen değerleri olduğu, estetiğin anı yakalayan bir yaklaşımla ilişkilendiği görülmüştür. Sembolizm (1880-1895) de ise estetik olan imgelerin taşıdığı anlamlarla ve bu anlamaların sağladığı imgenin gücüyle ilişkilendirilmiştir. Sanat eserinin ve estetik olanın taşınması gereken özelliğin yapıttaki düşünce örgüsünün paralelindeki biçimlerle sağlanabileceği düşünülmektedir. Post (1885-1905) ve Neo (1886-1906) Empresyonistlerin daha özgür bir tutum sergiledikleri söylenebilir. Fovizm (1905-1909) çığ renk kullanımı dolayısıyla vahşi, kaba, şiddetli gibi olumsuz kavramlarla anılan sanat yaklaşımı olup, serbest fırça vuruşlarıyla psikolojik bir anlatımı benimsemişlerdir. Ayrıca Fovlar renk ve biçim kullanımında nesnel gerçeklikle değil duygu durumlarını gözetmiş, bu da modern anlamda renk ve biçim olgusunda temeli sarsan bir anlayışı getirmiştir. Ekspresyonistlerin de (1905-1945) tüm sanatsal değerleri kişisel durumlarla ilişkilendiren bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Geleneksel olana ve alışkanlıklara bir karşıt duruş sergileyen anlayış, estetik yaklaşım olarak psikolojik olana, sanatçının duyumsadığı şekliyle yer vermiştir olan ekspresyonizmden sonra sanat evreninin dönüm noktalarından biri sayılan Kübizm (1906-1920) akımının paralelinde oluşturulan geometrik biçim anlayışındaki portrelerle karşılaşılmaktadır. Sanat tarihi içinde Rönesans kadar önemli olan bir diğer sanat oluşumu olan Kübizm akımı içinde yer alan sanatçılar ele aldıkları konuları birçok açıdan resmeden, parçalayan bir anlayış benimsemişlerdir. Estetik olanı da bu biçimsel dille yakaladıkları dramatik ifadede aramışlardır. Fütürizm de(1909-1914) doğduğu dönemin sosyal, toplumsal ve bilimsel keşifleri doğrultusunda şekillenmiş ve estetik olanı sanayileşen, makineleşen yapıda, güzeli ise hızla aramışlardır. 1910'lu yılların etkin sanat anlayışı olan Soyut Sanat hareketleri ve Dada (1916-1924) bir sonraki akımları oluşturur. Sonrasında içinde birçok sanat hareketini yaşatan 1900'li yıllarda öne çıkan bir diğer yaklaşım Sürrealizm (1924-1955) konu başlığı altında bu dönem portre örneklerine yer verilecektir.

1. Rönesans'tan Modernizm'e Sanatta Değişen Estetik Anlayış Doğrultusunda Resim Sanatında Portre

Estetik anlayışlar paralelinde güzel ve çirkin kavramlarıyla beraber farklılaşan sanatsal zevklerin portre resminde de kendini gösterdiği söylenebilir. Bu bölümde portre sanatı, Rönesans'tan Modernizm'e bir kronoloji takip edilerek incelenmiştir. Ayrıca Rönesans öncesi sanat yaklaşımlarına da yer verilmiş ve Antik Döneme ait Fayyum Portreleri göz ardı edilmemiştir. Çünkü ikonlaşan bu eserler portre resimlerinin temelini oluşturmaktadır. İnsanoğlunun arkaik dönemlerinden modern, çağdaş deneyimlerine varıncaya kadar portrenin resim sanatında varlığını sürdüren bir alan olduğu görülmektedir. Bazı dönemlerde dini inançların getirisi olarak ölümsüzlüğün, kimi zamanlarda gücün göstergesi olan portre sanatı kimi zamanlarda ise sosyo-politik amaçlara hizmet etmiştir.

Portre teriminin sözlük anlamına baktığımızda Keser tarafından; “1. Resim sanatında genel olarak bir insan figürünün sadece omuzlardan itibaren yüzünün konu alındığı resimdir. 2. Adı ve kimliği belli olana bir kimsenin kişisel özelliklerini betimleyen figür resmi”⁹ şeklinde tanımlamıştır. Turani tarafından ise şu şekilde tanımlanmıştır;



Resim: II. 4.
Antonio Pisanello,
Ginevra d'Este, 1449,
43x30 cm, A.P.Ü.T.,
Louvre, Paris, Fransa



Resim: II. 5.
Massaccio,
Genç Adam Portresi,
1425, A. P., 42x32 cm,
Ulusal Sanat Galerisi,
Washington, ABD

“Belli bir kişinin heykel malzemesi, boya, grafik, ya da desen ile yapılan resmi olup o kimsenin karakterini ve ifadesini veren resimlere denir. Portre yalnız baş, göğüs ya da dize kadar, olduğu gibi, boy ve aile portreleri olarak da

⁹ Keser (Ertaş) Nimet, Sanat Sözlüğü, 2. Basım, Ütopya Yayınevi, Ekim 2009, Ankara, s. 259.

çeşitli ölçülerde yapılmıştır (...) Osmanlıcada portreye şebîn denirdi. Sonradan tasvir denilmiştir.”¹⁰

Erken Rönesans’a ait portrelerin genelde profilden resmedildiği görülmektedir. Bu duruma örnek olarak Massaccio’nun ‘Genç Adam Portresi’ ve Pisanello’nun ‘Ginevra d’Este’ portreleri verilebilir. (Resim: II. 4.,5.) Bu dönem portrelerine hâkim olan bir diğer özellik ise koyu zemin üzerinde tinsel durumu gözetilerek resmedilmeleridir. Wölfflin; Erken Rönesans ile birlikte çizgisel olandan gölgesel olana bir geçiş olduğu ve beraberinde düzlemlerde derinsellik hedeflendiği, nesnelerde oranlı bir fiziksel duruş yakalandığı söylemiştir. (1973:137). Erken Rönesans’a ait eserleri ele aldığımızda konu olarak kiliselerin öğretilerini destekleyen çalışmalar doğrultusunda ideal güzelliğin hedeflenmediğini görmekteyiz. Daha sonraki yıllar içinde skolastik düşüncenin getirisi olan anlayışla beraber sanatçıların insan öznesi ve doğa etkileri üzerine bir yönelimde bulundukları gözlemlenmiştir. 1450 ve sonrasında Pasifik ve Güney Atlantik okyanuslarıyla beraber Amerika kıtasının keşfi, matbaadaki gelişmeler, kâğıt, pusula, barut gibi keşiflerin yapılması, yeni ticari yolların bulunması, Galile’in dünyanın evrenin merkezi olmadığını gözlemlemesi gibi başlıca olayların meydana gelmesi ve bu oluşumların etkileşimi sonucu Rönesans anlayışı doğmuştur. Bu süreç içinde değişen sanatsal ve felsefî anlayışlar doğrultusunda, yeni sanatsal yaklaşımlar oluşmuştur. Rönesans’da toplumun felsefî, sosyal, siyasi durumlarıyla yakından ilişkili olarak şekillenen ideal güzellik anlayışının paralelinde var olan sanatsal üretimler sonraki dönemlere kaynak oluşturmaktadır. Gerek dönemin sanatçıları eserleriyle, gerekse düşünürleri bu konuda geliştirmiş oldukları düşüncelerle estetik anlayışın yeniden şekillenmesine ön ayak olmuşlardır. Devamında sanatçıların eserlerinde konu ve yaklaşım farklılıkları meydana geldiği gözlemlenmiştir. Klasik batı anlayışında hiyerarşik bir durum söz konusudur. Yüksek sınıftan kimselerin portre resimleri yapılırken kompozisyona varan kısıtlamalarla beraber belli kıstaslar gözetilmek durumundaydı. Bu yaklaşım sanatçıyı sınırlandırarak yaratıcılığına müdahale ederken, alt sınıftan kimselerin portrelerinin resmedilmesinde (ki bu daha sonraları mümkün olabilmıştır) sanatçı bu tür müdahalelere maruz kalmamıştır. Bireyselliğe yer vermeyen ve konulara kısıtlama getiren Ortaçağ yaklaşımının yıkılması bir süre sonra sanatçıları yeni konu ve yaklaşımlar üretmeye sevk etmiştir.

¹⁰ Turan Adnan, Sanat Terimleri Sözlüğü, 11. Basım, Remzi Kitapevi, Haziran 2006, İstanbul, s. 113.

15. Yüzyılda portre resminde; genel bir gelişme kat ederek modelin kişiliğinin ve fiziksel özelliklerini birebir gerçekçi bir üslupla yansıtmayı benimseyen bir anlayış hâkimdir. “On altıncı yüzyıl yazarı Giovanni della Porta, fizyonomiye ilişkin incelemesinde insanın çehresini ele aldı, insan yüzünün gelip geçici duygulardan ziyade kalıcı bir karakter açığa vurduğunu kavradı” söylemine yer vererek Minor (2013:113), portrenin karakterine dair izler yansıttığını ifade etmiştir. Rönesans’ta çoğu sanatçı dini olayların anlatımı için hayali ve idealize edilmiş portreler kullanmışlardır. Bu dönemde gerçekçi ve ayrıntılı bir biçimde resmedilmiş portreler hâkimdir.

Rönesans’tan Modernizm’e genel olarak sanatla ve özel olarak konumuzla bağlantılı bir şekilde portrede gelişen ve değişen biçimsel yaklaşımların düşünsel zemini antik döneme kadar dayanmaktadır. Toplumların zamana ve kültüre göre geçirdiği değişimle birlikte felsefede ve sanattaki estetik olgunun tanımında değişkenlik meydana gelmiştir. Bu değişkenlik farklı akımlar başlığı altında örneklendirerek ele alınacaktır. Bu doğrultuda sürecin içinde, estetik kavramının gösterdiği değişimle paralel olarak kimi düşünürlerin güzeli ve çirkini tanımlamasıyla beraber sanatsal üretimlerin de çeşitlenerek şekillendiği gözlemlenmiştir. Bu bölüm kapsamında güzellik ve çirkinlik kavramları bağlamında değişen estetik anlayışlarıyla beraber Rönesan’tan Modernizme kadar sanat akımları dâhilinde resim sanatında portre imgesi bir araştırmaya tabi tutulacaktır.

1. 1. Rönesans Dönemi Portre Yaklaşımları

Bir toplumun ya da dönemin en önemli betimleri olan sanat yapıtları toplumun sosyal ve siyasi hayatının ve bilimsel gelişmelerinin paralelinde oluşan düşünsel ve sosyal ürünleridir. Bu dönemin yapıtları da bu bağlamda ele alınacaktır.

Rönesans terimine baktığımızda, kökeni bakımından Fransızca’dır ve Fransız tarihçi; Jules Michelet tarafından kullanılmış; İsviçreli tarihçi Jacop Burckhardt tarafından ise 1860’larda geliştirilmiştir. Bu dönemde 15. ve 16. Yüzyıl İtalya’sında gerçekleşen sanat, bilim, felsefe, mimarlık gibi birçok alanda üretimlerin meydana geldiği, deneysel düşüncenin canlandığı, hümanizmin insan yaşamında öncü olduğu, radikal değişimlerin yaşandığı söylenilebilir. Rönesans’ın Floransa, Venedik, İngiltere, Portekiz, Hollanda gibi kendi zamanları içinde büyük metropol devletleri olarak bilinen coğrafyalarda hüküm sürdüğünü, devamında bu devletler arasındaki ticaretin getirisi olarak farklı coğrafyalara yayıldığı ve geliştiğini söylenebilir. Böylelikle bu ülkelerin ticari hareketliliğinin yanında

matbaanın gelişmesi paralelinde çok önemli bilimsel, sanatsal, felsefi fikirlerin yayılması sağlanmıştır. Rönesans dönemi; erken dönem Rönesans yaklaşımı, yüksek dönem Rönesans anlayışı ve bu dönemde etkin olan Floransa ve Venedik ekolleri olarak sınıflandırılabilir. Bu sınıflama doğrultusunda Floransa ekolünün figüratif ağırlıklı ve desen temelli bir anlayış benimsediği görülürken, Venedik ekolü ise çoğunluğunu manzaraların oluşturduğu renk temelli bir anlayışa sahiptir.

Her toplumda genellikle siyasi bir örgütlenme veya üstün bir otorite muhakkak vardır. Rönesans döneminde de üstün otorite olarak dönemin önde gelen aristokratları, din ve düşünce adamları ve yönetimde söz sahibi olan soylu ailelerdir. Birçok sanatsal gelişmenin yaşandığı bu dönemde bu bağlamda karşılaşılan isim Medici Ailesi'dir.

Rönesans dönemi özellikleri ve felsefesi doğrultusunda şekillenen sanat yaklaşımı; resim, heykel, mimari gibi birçok alanı biçimlendirerek bu dönemin estetik yaklaşımının birer örneklerini oluşturmuştur. 14. 15. ve 16. Yüzyılları kapsayan dönemlerde sosyal, sanatsal, kültürel açıdan gerçekleşen gelişmelerin paralelinde felsefi açıdan deneye ve akla dayanan düşünceleri ile bireyin öne çıktığı görülmüştür. Kiliseye olan güven azalmasının getirisi olarak da din ve felsefe işlerinin bağımsız hale gelmesi sanat daha özgün bir alana kavuşmuştur ve birçok felsefi akımın oluşumunu sağlamıştır.

Ortaçağ'a hâkim olan skolastik düşünce sonrasında, Rönesans'ın doğduğu Floransa'da hâkim olan düşünce yapılarına Yeni-Platonculuk, Platonizm ve Aristotelizm örnek verilebilir. Plato'nun kurduğu ve Platonizm ya da Platonculuk olarak adlandırılan, duyu ile gerçek dünya (idealar dünyası) arasındaki karşıtlığa dayanan bir felsefi öğretisi olduğu bilinmektedir. Aristotelizm ise skolastik felsefeyi tanımlayan bir kavramdır. Rönesans'ın önemli düşünürleri çalışmaları ile dönemin karakterini yaratmış olan Erasmus, Francis Bacon, Nikolas'dır. Bu düşünürlerin dönemin birçok alanında olduğu gibi sanatsal alandaki gelişimi de etkilediği söylenebilir. Ortaçağ'da başından sonuna değin sanata dair kıstasların din paralelinde olduğu ve bu bağlamda beyan edildiği söylenebilirken, Erken Rönesans'ta tam olarak gerçekleşme de sonrasında sanatçıların sanat söylemlerini özgürce; kısıtlamalara uğramadan fikir beyan edebildiği bir ortam olduğu gözlenmiştir. Rönesans dönemi sanatçılarının ise kendilerinden önceki dönemdeki sanatçılardan farklı olarak kendi düşünceleri doğrultusunda oluşturdukları uygulama çalışmalarının teorik bir kuramsal zemine oturttukları görülmüştür. Bu kuramsal yanlarını barındıran sanatçılardan biri mimaride oran ve perspektif konusunda araştırmalar yapan Filippo Brunelleschi'dir.

Erken Rönesans'ın en önemli kuramcısının Leon Battista Alberti, Yüksek Rönesans'ın ise Leonardo Da Vinci olduğu söylenebilir¹¹. Bu kuramsal yanın dışında dönemin felsefi öğretisi paralelinde Hümanizm anlayışı birçok alanda etkinlik göstermiştir ve yer almıştır.

Rönesans'ın başarılı sanatsal yanıyla beraber Ortaçağ kilisesinin öğretileriyle uyuşmayan sanat yapıtları daha özgür bir şekilde sanatçılar tarafından ele alınıyor ancak Hristiyan öğretileri, ibadetleri ve sembolleri, hala bu dönem resimlerin konusunu oluşturuyordu. “Yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans terimi, Ortaçağ'ın sona ermesi ile modern dünyanın doğuşunu temsil etmektedir. Eski Roma ve Yunan ediplerinden; Platon, Aristoteles, Çiçero, Homeros'un eserleri tekrar incelenir ve bu eserlerindeki düşünce biçimi hümanizmin çağa damgasını vurmasını sağlamıştır.¹²

Dönemin estetik anlayışına baktığımızda, ideal güzellik kavramı üzerinde durulduğu ve güzelliğe; ideal oranlar ile ulaşılabileceği düşüncesiyle karşılaşırız.

“Albert'i mimarlığa dair kitabı *De re aedificatoria*'da güzellik tanımını açıkça ortaya koyar. Güzellik, “bir şeyin tüm parçalarının kesin ve değişmez uyumudur; öyle ki herhangi bir değişiklik, bir ekleme, çıkarma vb. cazibesini azaltır,” (Blunt). Antik simetri anlayışına dayanan bu tanım, Albert'in geleneğe olan inancını vurgular ve sistem konusundaki ısrarının derinliğini açığa vurur. Sanat yapıtı metotik (sistematik ve düzenli) olmalıdır, öyle ki herhangi bir ögenin bozulması tüm dengeyi bozacaktır”¹³ demektedir.

Dönemin estetik anlayış kurallarına uygun, bir bakıma dönemin ideal güzellik anlayışını da yansıtan, teknik harmoni anlamında da bir bütünlük uygulanan çoğu portre resimlerinde bunun yanında hisler, duygusal edimler gibi nitelikler ikinci plana alınarak yansıtılmıştır. Wölfflin; Rönesans'a göre güzellik ülküsünün en mükemmel örneği olarak Tizian'ın, tipini Giorgione'den almış olduğu Yatan Bella'yı söylemiş ve “Natürist bir tasvir düşüncesi bu, sadece sezginin kılavuzluk ettiği belirli güzellik tasarımına tamamıyla yabancıdır”¹⁴ yorumunda bulunmuştur.

Bu dönem portrelerinde karşılaştığımız ifade genelde donuk bir yüzdür. Minor (2013:96) dönemin sanatçılarından Michelangelo'yu ele alarak ve dönemin genel anlayışından farklı olduğunu vurgulayarak Platoncu düşüncenin ısrarla vurgulamış olduğu

¹¹ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 93.

¹² Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev.: Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 150, 151.

¹³ Vernon Hyde Minor..., s. 90.

¹⁴ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramı*, (çev.: Hayrullah Örs), 1. Basım, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 1784, İstanbul 1973 s.185.

simetriyi pekte önemsemediğini, Michelangelo'nun güzelliğin ölçülemez olduğunu ve mühim olanın bizi çekme cezbetmesi olduğunu söylediğini ifade etmiştir. Rönesans'ın güzellik anlayışı, fantastik, mitolojik olanın yerini alan hümanizm çerçevesinde hayal âlemindeki değil gerçekteki güzeli yansıtan insan imgesindedir. Dönemin estetik mantığı, resimlerde hem içerik de hem biçimde oldukça farklılaşmalara neden olmuştur. Kendinden önceki yaklaşımların özelliklerini bir şeklide kendine katan bu dönemin sanat anlayışı Yunan sanatının uyum, ölçü, simetri gibi bütünlüğü ve birliği temel alan benzer bir anlayışı benimsemiştir. Ancak dönemin sanatçıları kendi içinde büyük farklılıklar gösterebilmektedir. Raphael, Archimboldo ve Brueghel'in aynı dönemin sanatçıları olduğu düşünüldüğünde, dönemin portre sanatına ait farklı temsilleri günümüze ulaşmıştır. Batur (2000:293) "Bosch, Brueghel, Dürer bozulmuş, farklı, biçimsiz olanı merakla sorgularlar: Tek gövdeli ikizler, sakatlar, yaralı yüzler giderek yelpazeyi kaplar. Sakallı kadınlar, cüzzamlılar körler de" gibi farklılıkların resimlerinin konusuna dâhil ederek doğanın ayrıkası yanının sanatçıyı çektiğini söyler.

Giuseppe Arcimboldo döneminin sanat yaklaşımından oldukça farklı bir çizgide ve Sürrealistlerin ilk örneklerini oluşturan sanatçı olarak görülmektedir. Meyve, sebze, bitkiler, elementler ve daha birçok nesneyi bir araya getirerek oluşturduğu portreleri ile yaratıcı ve özgün yapıtlar üretmiştir. (Resim: II. 6., 7.)



Resim: II. 6.
Giuseppe Arcimboldo, Toprak,
1570, A.Ü.Y.B. 70x48.5 cm,
Özel Koleksiyon.



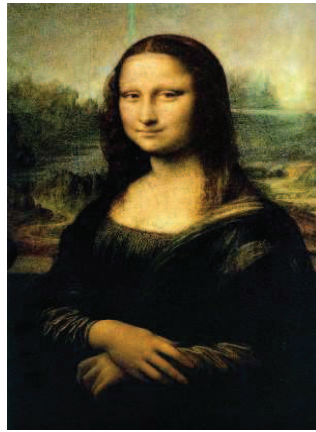
Resim: II. 7.
Giuseppe Arcimboldo, Kış,
1573, A.Ü.Y.B. 61x51 cm,
Kunsthistorisches Museum,
Viyana, Avusturya

Floransa 16. Yüzyıl'a üretken bir şehir olarak girmesine rağmen asıl önemli sanatsal gelişmeler Roma'da gerçekleşmiştir. Bunun sebebi 15. Yüzyılın sonlarında Floransa'da

yaşanan siyasi sorunlardır. 15. Yüzyıl'da Floransa'nın saygın ve sanatsal etkinliklerini destekleyen şehrin yöneticisi Medici Ailesi, Fransa Kralı III. Charles'ın 1494'de şehri istila etmesiyle şehirden kaçmak zorunda kalmıştır. Daha sonra Papa V. Martin'in Roma'ya taşınması ile mesenlik geleneğini canlandırıp, şehre güven ve refah getirir. Yüksek Rönesans sanatçıları hümanist felsefesinin bir getirisi olarak insan ve insan edimini merkez almıştır.¹⁵

“15. Yüzyıldan bu yana gelen biri, klasik ustaların portrelerinde, görüntünün dengesini bulduğu yeni bir sahne oyunuyla karşılaşır. Bunlardaki her şey, form karşıtlıklarının belirtilmesi, başın düşey duruma oturtturulması, katkı olarak tektonik yardımcı formlara başvurulması, simetrik ağaççıklar ve bunun gibiler, hep aynı etkiye yönelmiştir.”¹⁶

Leonardo di Ser Piero da Vinci (15 Nisan 1452-Mayıs 1519) Rönesans döneminin önemli düşünce adamlarından biridir. Mimari, mühendislik, matematik, sanat gibi birçok alanda yapıtlar üretmiş ve buluşlar yapmıştır. Santillana “Leonardo'nun evreni hiç şüphesiz estetik derinliği olan bir evrendir, aynı zamanda fiziksel berraklığa sahip ve her şeye içkin bir evrendir...”¹⁷ şeklinde söz ettiği Loenoardo'nun yaşamını bir bakıma özetleyen tanım, sanatçının yapıtları için de geçerlilik göstermektedir. Vinci, ‘Erminli Kadın’ portresi ile ideal güzellik anlayışına uygun bir yaklaşım göstermiştir. (Resim: II. 9.)



Resim: II. 8.
Leonardo da Vinci,
Mona Lisa,
1503-06, T.Ü.Y.B.
77x53, Louvre,
Paris



Resim: II. 9.
Leonardo da Vinci, Erminli
Kadın, 1496, 54x40 cm,
T.Ü.Y.B., Czartoryski
Müzesi, Krakov, Polonya

¹⁵ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 172 173.

¹⁶ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramı*, (çev: Hayrullah Örs), 1. Basım, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 1784, İstanbul 1973, s.147.

¹⁷ Giorgio de Santillana, *Seçme Metinlerle Rönesans Filozofları*, (çev.: İbrahim Yıldız. Aydın Gelmez.) 1. Baskı, Dipnot Yayınları, Ankara, 2013, s. 85.

Hemen hemen bütün çalışmaları önemli müzelerde, galerilerde yer alan sanatçının konu paralelinde portrelerine baktığımızda; en bilinen çalışmalarından olan Mona Lisa, yüzünde barındırdığı tam anlamıyla çözilememiş hem mutlu, hem hüzünlü ifade ile gizemini korurken birçok edebi metin ve filme konu olmuştur. (Resim: II. 8.) Portrede oturan halde görünen Lisa Gherardini sfumato tekniğiyle* resmedilmiştir ve ideal güzellik unsurlarını taşımaktadır. Resmin merkezinde duran portre, arka planda etkileyici bir manzara yumuşak bir renk paleti ile ışık ve gölgenin etkili kullanımıyla tasvir edilmiştir. Arka plandaki manzara kuş bakışı ele alınmıştır ve figür ve manzaranın planları arasında bir uyum vardır. Portrenin renk paletine donuk sarı ve kahverengi tonlar hâkimdir. Tabii renklerin eserin yapıldığı tarih ve günümüze gelen süreçte değişime uğradığını varsayabiliriz. Sanatçının kullandığı teknik arka ve ön planı belirlerken resme bir derinlik kazandırılmıştır. Keskin bir geçiş ya da çizgisel bir kontur uygulandığı görülmez. Resimde ışık kullanımı ise formları tanımlamak ve derinlik kazandırmak amaçlıdır. Tek bir portrenin yarım boy ele alındığı bu çalışmada bırakılan boşlukların da kompozisyonda gerekli görüldüğü, izleyicinin gözünün tuvalin üzerinde rahatça gezinebilmesi için bir yol sunduğu düşünülmektedir. Duygu durumu bakımından bu eserin barındırdığı gizemli ifade onu bu denli popüler kılmaktadır. Bu çalışmanın güçlü anlatım tarzı, portre ve mekânsal çözümlemeler gibi birçok niteliği birleştirdiği görülmektedir. Leonardo'nun bir diğer ele alınan portresi bir önceki çalışmasıyla tezatlık oluşturan deformasyona uğrattığı bir portreleridir. Leonardo'nun bu portre çalışmaları ile duygu durumlarını aktarırken çirkin olanı da yansıttığı söylenebilir. (Resim: II. 10, 11, 12)



Resim: II. 10.
Leonardo da Vinci, 1480
Tebeşir kâğıt,
Ulusal Grafik Tasarım
Enstitüsü, Roma İtalya



Resim: II. 11.
Leonardo da Vinci, Beş
Grotesk Başın
İncelenmesi, 1494,
26.1x20.6 cm, Mürekkep
kâğıt, Milan, İtalya



Resim: II. 12.
Leonardo da Vinci,
Grotesk Baş, 1487,
Milan, İtalya

* Sfumato Tekniği; renk ve tonlar arasında yumuşak geçişler sağlayan gölgeleme yöntemi.

Venedik Okulu renk ve ışığın görünüşünü etkin bir şekilde kullanan sanatçıların oluşturduğu ve 1450-1600 yılları arasında etkin olan bir ekoldür. Giorgione (1478-1510), Francesco (1712-1793), Tintoretto (1518-1594) ve Titian (1485-1576) bu oluşumun başlıca sanatçılarıdır.

Cumhuriyet ile yönetilse de Venedik aslında bir imparatorluktur. Şehir jeolojik konumundan ötürü, 1300 ve 1600 yılları arasında Avrupa'nın en büyük ticaret şehri olmakla beraber, çok fazla adanın kontrolünü sağlar. Güçlü ticari bağlantılar, sanatın gelişimine katkı sağlamıştır. Dönemin ressamlarından Gentile Bellini (yaklaşık 1430-1516) aynı zamanda Fatih Sultan Mehmet'inde saray ressamıdır. Bu dönemin sanat dünyasında popüler olan dini konulu resim siparişlerinin yerini varlıklı kesimin portrelerine ve isteklerini temel alan resimlere bıraktığını görmekteyiz.¹⁸ Birçok ressamın çalışmalarına konu ettiği Meryem ve İsa figürlerini bir versiyonu olan Bellini'nin 'Pieta' (1505) resmi Meryem ve ölü İsa'nın yer aldığı çalışmada kullandığı portreler ile dramatik konuyu etkili bir anlatımla ele almıştır. Resmin merkezinde yer alan Meryem portresi hüzünlü ve bitkin bir ifadeyle resmedilmiştir. Dönemin ressamı arasında Giorgione (1477-1516), Tiziano Vecellio (1485-1576) ve Sebastian del Piombo'yu (1485-1548) sayabiliriz. Giorgione'nin 'Fırtına' (1507) adlı yapıtında kasvetli renklerle resmettiği gökyüzünün taşıdığı gergin atmosfer, melonkolik ve korkutucu bir etki uyandırmaktadır. Figürlerin resmin iki kenarına yerleştirildiği ve anne figürünün bir olumsuzluk bekleyen bir yüz ifadesi olduğu gözlemlenmiştir. Tiziano'nu Baküs ve Ariadne (1520-23) da ise edebi eser ve mitolojik karakterlere dayandırarak ele aldığı yapıtında öyküsel bir anlatımla betimlediği figürleri zorlayıcı hareketler içinde oldukça gerçekçi bir şekilde tasvirlemiştir. Bu güçlü anlatımlar portrelerde ve barındırdığı ifadelerde de kendini göstermiştir. Bu ressamların yaptığı portrelerin ortak özelliklerine baktığımızda renkçi yaklaşımlarıyla ve biçimsel anlatımdan ziyade kişinin iç dünyasını öne çıkaran tavırlarıyla Floransa ekolünden ayrıldıklarını görmekteyiz.

Kuzey Avrupa ülkelerine yayılan Rönesans'ı şekillendiren önemli etkenlerden biri dini reform hareketleri ve bir diğeri de matbaanın yaygınlaşmasıdır. Rönesans hareketinin benimsediği gerçekçi resmetme eğilimi doğrultusunda İtalyan sanatçılar kendilerini anatomi ve perspektif alanlarında geliştirirken kuzeyli sanatçıların çoğu da eserlerinde başta figürler olmak üzere detaycı bir tutum sergileyerek teknik anlamda bir gelişme

¹⁸ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 164 165.

göstermişlerdir. Reform hareketlerinden etkilenerek İngiltere'ye yerleşen Genç Hans Holbein portre üzerine, Bosch dinsel değişimlerden ötürü ahlaki ve dini temalara, Brugel ise halk hikâyeleri ve güncel temalara yoğunlaşmıştır. Dönemin Hollanda ayağına 15. ve 16. Yüzyıl sanatçılarından Hollandalı Hieronymus Bosch ve Jan van Eyck ile karşılaşırız. Bosch sembolik bir anlatım tarzı benimseyerek, din öğretilerini ve öyküleri tasvirlemiştir. Kullandığı canlı renk ve tekniğiyle resimlerinde parlak bir etki yaratmıştır. Bosch ise 'Müneccim Kralların Tapınması' (yak. 1470-1475) ve 'Gözbağcı' (1475-1480) yapıtlarında ele aldığı portrelerinde farklı bir yaklaşım benimsemiştir. Bir diğer çalışması olan 'Yumurtadaki Şarkıcılar' hicivsel ve alaycı bir yaklaşımla birlikte, Sürrealist etki taşıyan bir 14. Yüzyıl resmidir. 1485 sonra resmedilen 'Çarmının Taşınması' resimlerindeki portreler ise İsa'yı kuşatan grotesk portrelerden oluşan ve kendi dönemi içinde rastlanan klasik portre temsiliyetlerinden farklı bir tutum dâhilinde ele alındığı söylenebilir. (Resim: II. 13.)



Resim: II. 13.
Hieronymus Bosch, Çarmının Taşınması,
1485, P.Ü.Y.B., 83.5x76.7 cm,
Güzel Sanatlar Müzesi, Ghent, Belçika

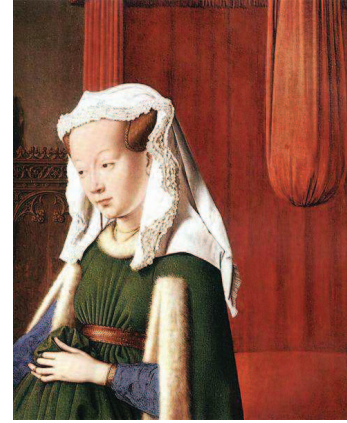
Bir diğer Hollandalı sanatçı olan Jan van Eyck'in bu başlık altında inceleyeceğimiz, 'Giovanni Arnolfini ve Eşinin Portresi' çalışmasıdır. Minor (2013:243), dönemin öne çıkan bu yapıtı hakkında Alman sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin "gizli simgeciliğin 'portre ressamlığı' ile 'anlatısallık' arasındaki sınırı, 'din dışı' sanatla 'dinsel' sanat arasındaki sınırı nasıl yok edebildiğini" anlatır.



Resim: II. 14.
Jan van Eyck,
Giovanni Arnolfini ve
Eşinin Portresi, Detay,



Resim: II. 15.
Jan van Eyck,
Giovanni Arnolfini ve
Eşinin Portresi, 1434
M.P.Ü.Y.B, 82x60 cm,,
National Gallery, Londra,



Resim: II. 16.
Jan van Eyck,
Giovanni Arnolfini ve
Eşinin Portresi, Detay,

Jan van Eyck'ın bu eseri iki figürün resmedilmesinin dışında birçok sembol ve anlam taşımaktadır. Resmin alt orta kısmında yer alan köpek, sol yanında duran takunyalar, Giovanni Arnolfini'nin arkasında yer alan portakallar ve tabi resmin merkezinde duran iki figürün ortasındaki ve sanki resimdeki diğer tüm elemanların bu merkezden hareketle yerleştirildiği izlenimi veren dışbükey ayna bu anlatımın öğeleridir. (Resim: II. 15.)

“Brugge’li zengin bir tecimenin evlilik törenini yansıtan resimde, Van Eyck’in, kişilerini gerçekliğin sınırlarını zorlayan bir fırça deyişi ile kurmasının yanı sıra nesnelerini simgesellik ile düşlemsellik arasında yer tutabilecek bir gelgit üzerinde birleştirmesi en canalcı etkenleri oluşturuyor.”¹⁹

Bu yorumun yanında Batur (2000:49); “...Van Eyck ile birlikte, ressamın resmine olan uzaklığını denetleme yoluna girerek, bu uzaklığı yer yer daraltarak, yer yer de onu bir karşı-kışiselliğe dek götürebilecek ölçüde çoğaltarak bir öz-hesaplaşmaya vardığını söyleyebileceğiz” demektedir. Bu resimde kullanılan nesneler arasında kurulan bir iletişim dili olduğu ve sanatçının resmin merkezine yerleştirdiği ayna ile sanatçı, yapıt, yapıtın yaratılış esnasındaki sürece dâhil izlenimler taşıyan bir anlamı barındırmaktadır. Resmin merkezinde yer alan aynanın etrafında İsa’nın çilesinin anlatıldığı on sahne yer alırken aynanın üzerinde ise sanatçının imzası yer alır. Sanat tarihinde ayna kullanılan birçok eserle karşılaşırız fakat hiçbiri, ‘Jan van Eyck buraya geldi’ (Jan Van Eyck fuit hic) yazına yer vererek sanatçının tanıklığını gösteren bir tutum sergilememiştir. Birçok sembol bulunan resimde yerde bulunan kilim, resmin sol tarafında yer alan o dönemin pahalı meyvesi portakallar, mobilyalar, tavanda asılı olan ve sadece bir mumun yandığı şamdan

¹⁹ Enis Batur, *Başkalaşımalar I – X*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s. 45.

ve figürlerin üzerindeki giysilerden anlaşılan kişilerin zengin, soylu bir sınıfa ait olduğu söylenebilir. Portrelerine baktığımızda ise iki portreninde çapraz bir açıdan ele alındığını ve bakışların ne izleyiciyle ne de birbiriyle bir iletişimi olmadığını boşluğa yöneldiğini söyleyebiliriz. (Resim: II. 11., 13.) ““Arnolfini’nin Portresi” ile yeni bir düzene giriyor Flaman resmi. Campin’in, Christus’un, Metsys ailesinin, Baldung’un çalışmaları Van Eyck’in açtığı geniş oluktan geçiyor” düşüncelerine yer vermiştir, Batur (2000:49).

Dönemin Almanya ayağında ise psikolojik ifadelere yer veren dönemi bakımından çağdaş diyebileceğimiz Albrect Dürer ve Ortaçağ resim anlayışına daha yakın duran Mathis Grünewald olduğu söylenebilir. Dürer çeşitli konular üzerinden birçok eser yapmıştır. Bunlar; alegorik resimler ‘Ölüm ve Landsknecht’ (1510), ‘Melankoli’ (1514) mitolojik konular doğrultusunda ‘Herkül’ (1498), ‘Orpheus’un Ölümü’ (1498), gibi eserlerdir. Dürer birçok dönemini otoportreler ile belgelemiştir. Dürer ‘Gül Çelenkleri Şenliği’ eserindeki kendini bir resiminde yer alan kalabalığa dâhil ederken ‘Eldivenli Otoportre’ de kendini özgüvenli ve başarılı bir duruşla resmetmiştir (Resim: II. 17.). Kimi zaman ise ‘Otoportre’ sini İsa’ya benzeterek kutsal bir atmosfer de resmetmiştir (Resim: II. 18.). ‘Altın Keseli Yaşlı Kadın’ portresinde ise Dürer yaşam, para ve ölüm kavramları üzerinde durmuştur (Resim: II. 19.).



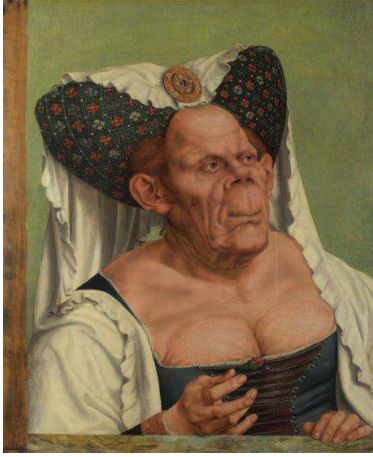
Resim: II. 17.
Albrect Dürer,
Eldivenli Otoportre,
1498, P.Ü.Y.B., 35x29
cm, Museo del Prado,
Madrid, İspanya



Resim: II. 18.
Albrect Dürer,
Otoportre, 1500,
P.Ü.Y.B., 67x49 cm,
Alte Pinakothek, Münih,
Almanya



Resim: II. 19.
Albrect Dürer
Altın Keseli Yaşlı Kadın,
1507, P.Ü.Y.B., 35x29 cm,
Kunsthistorisches
Museum, Viyana,
Avusturya



Resim: II. 20.
Qentin Matsys, Tunus
Kraliçesi, 1513, Ulusal Galer,
Londra, İngiltere



Resim: II. 21.
Qentin Matsys, Tefeci ve Eşi,
1514, 67x70.5 cm, P.Ü.Y.B.

Kuzey Rönesans'ın bir diğer sanatçısı olan Quentin Matsys, 'Tefeci ve Eşi' eserinde resmin ön planında bulunan dışbükey ayna kullanımı ve etkili portrelerinin yanı sıra (1515) 'Satıl Alma Sözleşmesi' (1525), 'Kötü Eşleştirilmiş Aşıklar' (1920), 'Paracılar' eserlerinde grotesk portrelere yer vermiştir. Grotesk portrelerinden olan 'Tunus Karliçesi', (Çirkin Düşes olarakda bilinmektedir.) deformasyona uğramış ve cinsiyetine dahi şüphe oluşturan bir yaklaşımla resmedilmiştir. (Resim: II. 20., 21.)



Resim: II. 22.
Lucas Cranach,
Herodes'in Şöleni, 1531,
A.Ü.Y.B., 80x117 cm.,
Wadsworth Atheneum, Hartford, C T. ABD



Resim: II. 23.
Lucas Cranach,
Judit Holofernes'in Başıyla,
1530, A.Ü.Y.B., 87x56 cm,
Kunsthistorisches Museum
Viyana, Avusturya

Döneminin bir diğer önemli Alman sanatçısı olarak gösterebileceğimiz Lucas Cranach, Hollanda'ya giderek burada çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Kutsal kitap metinlerine dayandırarak ele aldığı 'Hreodes'in Şöleni' (Resim: II. 22.) çalışması yatay bir

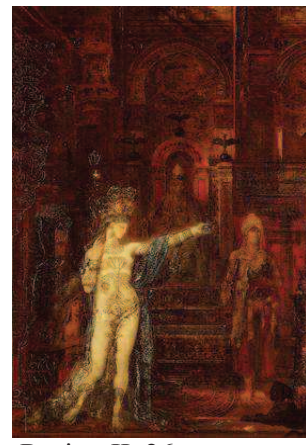
düzlem üzerinde dalgalı bir hat şeklinde yerleştirilmiş figürlerden oluşmaktadır. Sarsıcı bir etkiye sahip olan bu resim; döneminin eserleri arasında konu olarak farklılaşmaktadır. Aynı şekilde bu durum Lucas'ın 'Judith Halofernes'in Başıyla' (Resim: II. 23.) ve 1530 yılında resmettiği 'Salome' (Resim: II. 24.) portre resmi için de geçerlidir. Bu iki resimde de birinde tepsinin içinde sunulan baş diğerinde Judith'in elinde sunularak, izleyiciyi sarsan bir etki oluşturmaktadır. Lucas'ın işlediği Salomeler aynı metine dayandırarak Henri Regnault tarafından 'Salome' (Resim: II. 25.), Gustave Moreau tarafından 'Dans Eden Salome' (Resim: II. 26.) ya da 'Dövmeli Salome' olarak resmedilmiştir. Bu sanatçıların bu metni ele aldıkları dönem ve yaklaşım olarak da farklılaştıklarını görebiliyoruz. Kimi Salome'nin dans eden haline daha yakın olan şehvetli yanını göstererek Salome'nin Venüs'lüğünü yansıtırken, kimi Salome'nin şiddete yakın olan bir yaklaşımını resmetmiştir. Benimsenen bu farklı yaklaşımların tümünde aynı metnin fiziksel, erotik ve şiddet yanlarını ele alındığı görülmektedir. Bu resimlerin tamamında Salomeleri yan yana getirdiğimizde sanatçıların kendi güzellik anlayışları doğrultusunda şekillendirdiklerini görebiliriz. Aynı metne dayansa da farklı sanatçılar tarafından ele alınan portrelerde değişen ifadeler, farklı kimlikler taşıyan Salomeler; güzellik anlayışının değişkenliğinin bir göstergesidir.



Resim: II. 24.
Lucas Cranach, 1530,
Salome, A.Ü.Y.B.,
87x58 cm, Budapeşte
Güzel Sanatlar Müzesi,
Budapeşte, Macaristan



Resim: II. 25.
Henri Regnault, 1870,
Salome, T.Ü.Y.B.,
160x102.9 cm,
Metropolitan Museum of
Art, New York



Resim: II. 26.
Gustave Moreau, 1875,
Dans Eden Salome,
T.Ü.Y.B., 61x92 cm.
Musee National Gustave
Moreau, Paris, France

Ele alınan örnekler kapsamında Rönesans Dönemi'nde portre resminde yaygın olanın ideal güzellik anlayışı barındırması gerekliliği ve bir statü unsuru olarak görüldüğü söylenilebilir. Diğer bir taraftan kendi içinde birçok coğrafyada farklı yansımaları olduğu

görülmüştür. Hâkim olan anlayışın yanı sıra yavaş yavaş sanatçıların bu algıyı reddetmeye başladıkları ve bir yenilik arayışında oldukları da gözlemlenmiştir.

1. 2. Maniyerizm Dönemi Portre Yaklaşımları

Rönesans sonrasında yer alan bu akım kendinden önceki dönemin dayattığı güzellik ölçütünü reddeden bir yaklaşım içindedir. Bu durum devamında altın oranın dışında ölçü kullanmalarına sebep olmuştur. 1510 sonrası ve 1600'lere dek İtalya'da hüküm süren dönemi ifade eden bu yaklaşımın sanat teorisini kuralların yıkılıp sanatsal özgürlüğü ve yaratıcılığın değerlendirilmesiyle ilgili bulan Minor (2013:102, 105); dönemin kuramcılarının kurallardan kurtularak, doğanın kusurlu olduğunu fark etmiş ve dönemin sanatçılarını başarılı bir taklitçiden öte bir noktaya taşıdığını söylemiştir.

“Maniyerizm terimi; İtalyanca üslup anlamına gelen maniera sözcüğünden türemiştir. Maniyerist eserler çoğunlukla “anormal”, “yapay” ve “tuhaf” şeklinde nitelendirildiğinden bu durum şaşırtıcı gelebilir. Eserlerin, döneme hâkim Rönesans değerlerinden farklı olması sebebiyle “tuhaf” nitelendirilmesi yapılmıştır çünkü Maniyerizm, Yüksek Rönesans’ın nispeten natüralist yaklaşımına gösterilen bir tür tepkidir. 1510 sonraları maniyerizm adı verilen üslup, ilk olarak Floransalı ve Romalı sanatçıların eserlerinde görülmeye başlandı.”²⁰

Maniyerist sanatçıların; oran ve ölçüleri bilinçli bir şekilde bozdukları görülmüştür. Bu da bu üslûpdaki sanatçıların yenilik arayışında olduklarını göstermektedir. Resimlerindeki ortak hususlar, abartılı uzunluk, hacimli şekilde yuvarlaklaştırılmış oval hatlar figürlerin biçimsel özelliklerini oluşturmuştur. Bu dönem eserlerinde görülen figürlerde; boyun, kol, eller ve neredeyse figürlerin tamamı olması gerekenden daha uzun resmedilmiştir. Fakat bu durum figürün bütünü ile uyum içindedir. Bu abartılı zarafet yaklaşımı bu dönem eserlerine beraberinde bir yapaylık, gerçek olandan uzaklaşma niteliği kazandırmıştır. Gerçeküstü duran bedenler ve portreler bir bakıma kendini doğal olandan kopararak farklı bir çizgiye taşımışlardır. Dönem sanatçılarının ortak bir üsluplaşmadan ziyade daha çok bireyselleşmek üzerine çalışmalar yaptıkları gözetilmiştir.

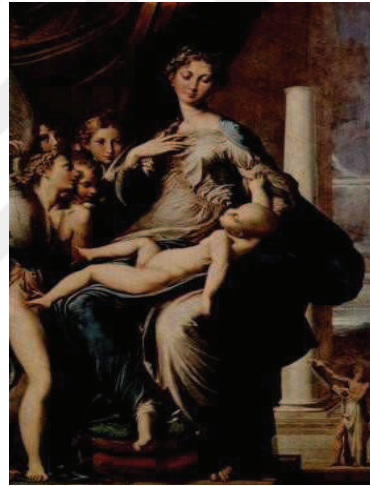
Rönesans’ın ölçülü, uyumlu, oranlı figürleri ile daha az karşılaştığımız, Maniyerizm’in kendinden önceki dönem olan Rönesans’ın ideal güzellik hedefinden ziyade, sanatsal niteliğe ulaşmak istediği söylenebilir. Figürlerde deformasyona gidilmesi kendinden sonraki akımlar için bir zemin oluşturmuştur.

²⁰ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 202.

“Giovanni Pietro Bellori doğanın arındırılması olarak adlandırılan bir estetik görüş geliştirerek, sanatla doğayı uzlaştırmıştır. Doğayla başlayıp idealle sonlandırılmaya dayanan Bellori’nin yöntemi, büyük ölçüde metodik ve normatiftir (yani kurallara tabidir.)”²¹ Minor’un yer verdiği bu görüş sonrasında bu dönem güzellik algısının ‘uzun’ bir anlayış içinde deformasyona uğratılması şeklinde gerçekleştirildiği görülmüştür. Bu dönem itibarıyla estetik olmayanın estetik bir bütünlük içinde sunulmaya başlandığı ve dönemlerin güzellik algısının mutlak olmadığı bir anlayış gelişmiştir. Dönemin simgesi haline gelen Parmigianino’nun ‘Uzun Boyunlu Meryem’i’ başta olmak üzere diğer çalışmalarında da bu uzunluk ögesini estetik bir güzellikle bağdaştırdığını ve resimlerinde bunu uyguladığını görüyoruz. Giorgio Vasari’nin ‘Muhteşem Lorenzo de Medici’ eseri Maniyerist üslubun tipik özelliği olan modelin diyagonal ve dinamik duruşu ile ele almıştır. (Resim: II. 27.)



Resim: II. 27.
Giorgio Vasari, Muhteşem
Lorenzo de Medici, 1533,
P.Ü.Y.B., 90x72 cm, Uffizi,
Floransa, İtalya



Resim: II. 28.
Parmigianino,
Uzun Boyunlu Meryem
1535, T.Ü.Y.B., 216 x 132,
Uffizi, Floransa, İtalya

Uzun boynu, ince uzun parmakları, kucağındaki abartılmış boyutlardaki çocuk figüründe ve Meryem’in tüm bedeninde bu deformasyon açıkta görülmektedir. Bu resim Meryem ve diğer figürler arasındaki kanon farkına rağmen figürlerin zarifliğini ve ahengini koruyan ve bu dönem tekniğini en iyi şekilde yansıtan muhtelif bir eserdir. Resmin sol yanında ayakta duran figürler, merkezde oturan Meryem figürünün neredeyse göğüs hizasında oldukları görülür. Meryem’in ayağa kalktığı anda diğer figürlerin en az iki

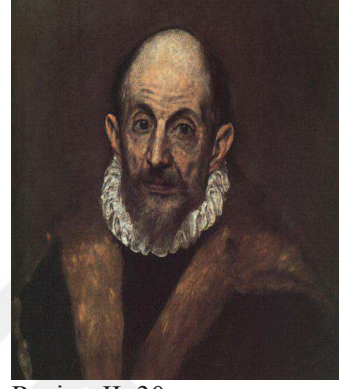
²¹ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 109.

katı olacağı öngörüsüyle bu devasalık dönemin bir özelliği ya da Meryem'in kimliği ile ilişkilendirilmektedir. (Resim: II. 28.) Bu dönemin bir diğer başyapıtı niteliği taşıyan eser El Greco'ya aittir.

El Greco'nun psikolojik izlenimlerin yansıtıldığı 'Otoportresi' (Resim: II. 30.) portrelerine bir örnek olurken, 'Laocoon' (Resim: II. 28.) ise sanatçının klasik mitolojiye başvurarak yaptığı bir çalışmadır.



Resim: II. 29.
El Greco, Laocoon, 1610,
T.Ü.Y.B., 137x172 cm,
National Gallery of Art,
Washington, DC, ABD



Resim: II. 30.
El Greco, Otoportre, 1604,
T.Ü.Y.B., 52.7x46.7cm
Metropolitan Sanat Müzesi,
New York

Eserin, barındırdığı duygusal atmosfer ve çarpıtılmış figürleri ile kendinden önceki akımdan oldukça sıyrıldığı söylenilebilir. Figürlerin orantısız bir uzunluk barındırması, kullanılan renklerdeki soğukluğu ve kompozisyondaki bazı öğelerin gerçekliğini sorgulatan ifadeleri ile bu eser klasik mitolojik bir hikâyenin Maniyerist üslup özelliğindeki resmedilişiyle oldukça karmaşık bir yapıyı muhafaza eder. Sanatçının ilham kaynağı M.Ö. ait olan Agesander, Athenodoros ve Polysdorus tarafından yapılan 'Laocoon ve Oğulları' adlı mermer heykel çalışmasıdır. Yılanlarla boğuşan Rahip Laocoon ve oğullarının acısını ifade eden bu heykel çalışmasında figürler antik güzellik anlayışının bir yansıması olarak orantılı ve kaslı bir şekilde ele alınmıştır. El Greco'nun resminde de aynı şekilde rahip yılanlar ile boğuşmaktadır fakat figürler heykel çalışmasındaki gibi güçlü değil, tam tersi hastalıklı bir izlenimle oluşturulmuştur. Bu resimdeki temanın dönemin diğer eserleri ile kıyaslandığında farklılaştığı görülmektedir. Eserdeki kişilerin portrelerine baktığımızda Laocoon ve oğullarının ölümün varlığına dair yüzlerinde okunan endişe ve acının güçlü ifadesidir. Köşede iki figür, fakat üç portre olması sanatçının çalışmasında henüz bitmemeşlik duygusu uyandırmaktadır. Sağ ve sol kısımda yer alan oğulların arasında, orta planda Laocoon'u görmekteyiz. İkinci planda yer alan ise bir şehir silüetidir.

Renk olarak ise sanatçının figürde gri bir palet kullandığı, şehir silüetinde soğuk renklerden oluşan bir renk skalası tercih ettiği görülmektedir. Gökyüzü ise yine kullandığı soğuk renkler ve aydınlatma ile gerçeküstü bir etki yaratmıştır. Sanatçının bu eseri ve diğer eserleri gözetilerek renk resmin psikolojik etkisini arttıran önemli bir unsur olarak kullandığı ve farklı bir pigmentasyon yakaladığı düşünülebilir. El Greco'nun ve Maniyerist üsluptaki diğer birçok sanatçının ortak noktasını oluşturan uzatılmış, bükülmüş, tuhaf ve gerçeküstücü bir tutum söz konusudur.

Bu dönem sanatçıların genel izlenimlerine baktığımızda çalışmalarında formsal bir yaklaşım değil daha çok maddesel bir yaklaşım hedeflendiği görülmektedir. Bu da bir bakıma kendinden sonraki dönem anlayışının oluşmasına neden olmuştur. Maniyerist anlayış içinde gelişen bu eserlerin kendinden hemen sonra gelen Barok ya da Rokoko'yu değil Kübizm ve Dışavurumu öncüllediği söylenebilir.

1. 3. Barok Dönemi Portre Yaklaşımları

Maniyerizm sonrası yer alan bu akımın, 1600-1750 yıllarını kapsadığı ve Rönesans'tan farklı bir sanat anlayışına dayandığı söylenebilir.

“Barok terimi, bir sonraki neslin eleştirmenlerinin kendilerinden önceki sanatı aşağılamak amacıyla kullandıkları küçümseyici bir sözcüktür. “Barok”, “biçimsiz” demektir ve üslupla ilişkili akıcı, neredeyse sonsuz formları ifade eder. Geç Rönesans'ın izleyen ve ardından Rokoko'nun geldiği döneme ait mimari, müzik ve sanat eserlerini belirtmek için bu terim kullanılır.”²²

17. Yüzyılda ortaya çıkan bu akıma ilişkin; “Wölfflin sanatta arkitektonik ve çizgisel olan Yüksek Rönesans'tan gevşek ve resimsel olan baroğa ulaşan gelişimin zorunlu bir değişim olduğuna inanır.”²³ Barok dönemde güzellik; erdemli doğası, çağın dini ve siyasi otoritesinden sıyrılıp sanatsal yaratıcılıktan doğan bir yorumla harmanlanarak zengin süslemeci, ışık gölge karşıtlığı, etkili canlı renk kullanımı ile zenginleştirilmiştir. Barok resim sanatında sıkça görülen azizlerin yaşamı, dini, mitolojiyi ve günlük yaşamı yansıtan, konular ile beraber manzaralar, natürmort ve tek ya da grup portreleri ön plandadır. Barok resim sanatının ayırt edici bir diğer özelliği de kuvvetli gelen ışığın yüzeyde gölgeler oluşturacak şekilde yansımasıdır. Bu dönemdeki figürlerde vücut adaleleri damarlara kadar

²² Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Fırdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 213

²³ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 170.

işlenerek izleyiciye gösterilmekte, durgun yüz ifadeleri yerini hisli ve neşeli, bazen de ıstıraplı ifadelerle bırakmaktadır.

Birçok sanat tarihçisi tarafından Barok resminin en önemli sanatçısı sayılan Caravaggio, eserlerinde ustalıkla gölge ışık kullanımıyla dramatik görüntüyü güçlendirmeyi seçen, bunu yaparken de gerçeklikten uzaklaşmayan bir ressamdır. Barok döneminde hem siyaset hem de din tartışmalarına tanık olan sanatçının böyle karmaşık bir dönemde, daha çok ölümü hatırlatan karamsar temalara ilgi duyduğu, ancak bu temalar aracılığıyla aslında anı yaşamayı vurguladığını söylemek mümkündür. Bu dönem sanat anlayışının Rönesans'ın ideal güzellik yaklaşımını ve Maniyerizm'in yapaylığını aşmaya çalıştığını söyleyebiliriz. 1653'de ölen Barok resminin ünlü kadın ressamı Artemisia Gentileschi'ye ait bu dönemin sembolleri arasında yer alan 'Judith'in Holofernesin Başını Kesmesi' (1620) tablosu konuyu ele alış şekliyle farklılığını koyan bir diğer yapıttır.



Resim: II. 31.
Artemisia Gentileschi,
Judith'in Holofernes'in Başını
Kesmesi, 1620
T.Ü.Y.B., 199x162.5 cm,
Uffizi, Floransa, İtalya

Gentilesch'nin dönemin bir diğer önemli sanatçısı olan Caravaggio'nun geliştirmiş olduğu ve aynı zamanda döneminde simgesi olan ışık gölge karşıtlığına dayanan tekniği ile paralel olarak resmettiği bu yapıt konu olarak ise Eski Ahit'e dayanmaktadır. Resimde yer alan üç portre de bulundukları karakter ve durumunun dramatik ifadesini barındırmaktadır. Kompozisyon oldukça hareketli bir düzlem de ele alınmış ve figürlerin bedenlerinde gergin atmosferin izlerini taşıyan detayların mevcut olduğu gözlemlenmiştir. (Resim: II. 31.)

“Yudit çadırda içtiği şarapla kendinden geçip yatağına uzanan Holofernes'le yalnız kaldı. Holofernes'in başına yaklaşan Yudit onun palasını aldı. Yatağa daha da yaklaştı, Holofernes'i saçlarından yakaladı ve şöyle dedi:

“İsrail’in Tanrısı, bugün bana güç ver!” Tüm gücüyle iki defa ensesine vurdu ve başını kesti. Dışarıya çıkıp Holofernes’in başını hizmetçisine verdi. The Book of Judith.”²⁴

Bu konu sanat tarihinde hemen hemen her dönem farklı sanatçılar, üsluplar ve metnin farklı bir yorumuyla ele alınır. 1460’da Donatello tarafından heykeli yapılan ve daha ziyade Meryem’le ilişkilendirilen ‘Judith ve Holofernes’, Boticelli tarafından masum bir ifadeyle resmedilen 1470 tarihli ‘Judith Betlehem’e Geri Dönüş Yolunda’, Titian tarafından ‘Judith ve Holofernes’in Kesik Başı’ 1515, 17. Yüzyılda Caravaggio tarafından ‘Judith Holofernes’in Kafasını Keserken’ 1598-99, Goya tarafından ‘Judith ve Holofernes 1819-23, Klimt tarafından ise erotik yanının yansıtıldığı Judith ve Holofernes, 1901 yapıtları sadece bir kısmını oluşturur.

Michelangelo Merisi da Caravaggio Barok üslubunu en etkili kullanan sanatçılardan biri olarak birçok konu üzerinde çalışmıştır. Yapmış olduğu bu eserlerdeki portreleri genel olarak gerçek görünümünden uzaklaştırdığı, kendi sanat anlayışı dâhilinde karakterize ederek idealleştirdiği söylenebilir. ‘Hasta Baküs’ tablosunda Caravaggio barok üslubun ışık gölge kontrastlığını etkili bir şekilde uygulayarak, gerçekçi detaylarla birlikte duygusal derinlikle kendini resmetmiştir. (Resim: II. 32.) Kuzey Avrupa’nın en etkili Barok sanat temsilcisi Peter Paul Rubens iken, Hollanda Barok sanatında ise Jan Vermeer ile karşılaşırız. Rubens ‘Hasır Şapkalı Kadın’ portresi ile modelin çarpıcı fiziksel yanını ortaya koyarken (Resim: II. 33.), Vermeer ‘İnci Küpeli Kız’ portresi ile izleyicisine karşı sorgulayıcı bakışlar atan çarpıcı bir yalınlık sunmuştur. (Resim: II. 34.)

Bu dönemin bir diğer başat yapıtları arasında gösterilen Gianlorenzo Bernini’nin heykelleri ve özellikle ‘Aziz Teresa’nın Vecdi’ (1645-52) barok sanatın üslupsal özelliklerini yansıtan bir yapıttır. Konu olarak dini bir zemine oturan yapıt, teatral bir atmosferde duygusal ve erotik bir durumu çağrıştıran kendinden geçme ifadesi taşıyan Teresa’nın etkili ifadesini barındırmaktadır. Caravaggio’nun ‘Aziz Paul’un Hiristiyan Oluşu’ (1600-01), Sir Peter Paul Rubens’in ‘Çarmının Yükselişi’ (1610-11), Jose de Ribera’nın ‘Aziz Philip’in Şehit Edilmesi’ (1639) yapıtlarında olduğu gibi bu dönemin birçok yapıtının konusunun kutsal metinlere, azizler ve melek figürlerine dayandığı söylenebilir. Dinsel duyguları natüralist bir biçimde fakat hareketli bir kompozisyon ve yaklaşımla ele aldıkları görülmüştür.

²⁴ Celine Symbiosis, JUDITH: Sanat Tarihinin Kesik Baş Çınayeti, 11.06.2014, <http://celinesymbiosis.blogspot.com.tr/2014/06/judith-sanat-tarihinin-kesik-bas.html?m=1> (16.01.2018)



Resim: II. 32.
Michelangelo Merisi da
Caravaggio, Hasta Baküs,
1593, T.Ü.Y.B., 66x52 cm,
Borghese Galerisi Roma, İtalya



Resim: II. 33.
Peter Paul Rubens, Hasır
Şapka, 1622-25, P.Ü.Y.B.,
79x54cm, Ulusal Galerî,
Londra, İngiltere



Resim: II. 34.
Jan Vermeer, İnci Küpeli Kız,
1665, T.Ü.Y.B., 44x39 cm,
Mauritshuis, Lahey, Hollanda

1. 4. Rokoko Dönemi Portre Yaklaşımları

İlk kez Fransa’da ortaya çıkan, 18. Yüzyılda tüm Avrupa’ya yayılan Rokoko; terimsel olarak, alaycı bir ifade olmasıyla beraber 1790’larda, Jaspues Louis David’in bir öğrencisi tarafından türetildiği söylenir²⁵. “Sözcük süs havuzlarında kullanılan taş bezeme öğelerini ifade eden rocaille ile “Barok” kelimesinin İtalyanca karşılığı olan barocco’nun esprili bir şekilde birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.”²⁶ Bu dönemde ışık sembol halini almıştır. Barok sanatının gölge-ışık karşıtlığına dayanan çarpıcı, içe işleyici dramatik etkisi giderek kaybolmuş ve yerini yumuşak hatta biraz gevşek bir üsluba bırakmıştır. Bu, seyirciyi etkilemekten çok oyalayan göz alıcı ama o ölçüde yüzeysel bir üsluptur. Resimsel nitelikler zayıflamış dekoratif, kaygısız, masalsı, teatral, romantik bir işlev ön plana geçmiştir.

“1973’te İngiliz sanatçı Willim Hogart, Güzelliğin Analizi adlı kitapta, Rokoko’daki “S” şeklindeki eğrilerin ve kıvrımlı çizgilerin güzelliğin temeli olduğunu öne sürdü.”²⁷ Rokoko döneminde düşsel melankolik bir güzellik anlayışı hâkimdir. Figürlere baktığınızda esnek vücutları ile duruşları oval bir hat oluşturmaktadır. On sekizinci yüz yılda bilimsel politik veya kültürel bir değerler dizisi değişikliği yaşamış olduğu

²⁵ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi
Çin 2014, s. 250.

²⁶ A.g.e., s. 250.

²⁷ Wendy Osgerby, *Sanatın ...*, s. 251.

görülmüştür. Bu doğrultuda döneminin eleştirmenlerini, düşünür ve sanatçıları ortak noktada buluşturan husus; zarafet düşkünlüğüdür.

Rokoko; Francois Boucher'in 'Erkek Çoban Kadın Çobana Flüt Çalarken' (1747-50), yapıtındaki figürlerin kaygısız tavrı, Giam Battista Tiepolo'nun 'Genç kadın ve Papağan' (1760) çalışmasında ki zarafetin ön planda olması, Jean Antoine Watteau 'Kitena Adasına Yolculuk' (1684-1721) yapıtındaki dünyevi zevkler ve aşk'ın betimlendiği, Jean Honore Fraganard'ın 'Salıncak' (1732-1806) eserinde ki erotik zevklerin konu edildiği bir dönemdir. Bu dönemin öne çıkan sanat eserlerinin ortak noktasının zarafetle birlikte kaygısız bir yaşam biçiminin yansıtıldığı betimlemeler olduğu söylenebilir.

Fransız Rokoko sanatının temsilcilerinden François Boucher, resimlerinde belirgin bir şehvet yansıtırken 'Madam Boucher'ın Portresi' ile insan tenini pembemsi tonlarla betimleyerek zarafet yansıtmıştır. (Resim: II. 35.)



Resim: II. 35.
François Boucher, Madam
Boucher'ın Portresi, 1734,
T.Ü.Y.B., 56.8x46 cm,



Resim: II. 36.
Giambattista Tiepolo, Genç
Kadın ve Papağan, 1760,
T.Ü.Y.B., 70x52 cm,
Ashmolean Museum,
Oxford, İngiltere



Resim: II. 37.
Thomas Lawrence,
Bayan Charles Edmund
Nugent, 1789, T.Ü.Y.B.,
75x62 cm, National Trust,
Kingston Lacy, İngiltere

İtalyan bir sanatçı olan ve Venedik Rokoko sanatının en iyi örneklerini veren Tiepolo'nun ise döneminin en önemli özelliği olan zarafet ve romantik tutumu yansıttığı eserinde figürün giysilerinin şatafatlı yanıyla beraber zengin takıları, masalsı bir atmosferde betimlenmiştir. Düşsel bir havada resmedilen portrede arka plan karartılarak figürün yüzü aydınlatılmıştır. Portre, taşıdığı kaygısız ifade ile oldukça gerçekçi bir anlayışla resmedilmiştir. Natüralist gerçeklikte ve kompozisyonun merkezindeki figürde kullanılan kıyafet, takılar, saçındaki gül gibi öğelerle estetik bir durum sağlanmıştır.

(Resim: II. 36.) Rokoko sanatının İngiliz ayağında ise portre ressamı olarak bilinen Thomas Lawrence'ın parlıtlı üslubu ve etkili fırça vuruşları ile resmettiği 'Bayan Charles Edmund Nugent' portresi ile karşılaşmaktayız. (Resim: II. 37.)

Rokoko üslubunun ve konusunun kaynağı olan sosyal yapı doğrultusunda yaşam biçimi Fransız Devrimiyle birlikte değişmiştir. Bu durumun getirisi olaraksa dönemin sonlanması gerçekleşmiştir.

1. 5. 18. Yüzyıl Sonrası Sanatta Değişen Düşünce Biçimi Doğrultusunda Gelişen Portre Yaklaşımları

Bu yüz yıl sanat yaklaşımlarını birbirini etkileyen yapısı nedeni ile keskin bir tarih kodlamasına gidilmesinin yanıltıcı olacağından tek tek başlık altında değil bir bütün olarak ele alınacaktır. Grift bir yapıda olan sanat yaklaşımların birbiri ile paralel eş zamanlı olması ise bu durumun bir diğer nedenidir.

Dönemin ilk sanat yaklaşımı olarak Neo-Klasizim'le (1750-1830) karşılaşırız. Bu yüzyılın son evresinde yer alan ve batı sanatına hâkim olan akım; kendinden önceki akımların yapaylığına bir tepki niteliğinde doğmuştur. Kendinden önceki akımların estetik anlayışını reddederken Antik Yunan ve Roma dönemlerinin biçimsel uyum anlayışını benimsemişlerdir. Rokoko döneminin sonlanmasına neden olan Fransız Devrimi bu dönemdeki siyasi ve sosyal yapıyı olumsuz anlamda etkilemiştir. Bu durum sanat yaşamında değişimleri tetiklemiştir. Klasik sanat yaklaşımının tekrar dirildiği bu dönemde klasik antikitenin getirisi olan kontrollü bir resim anlayışı benimsenmiş.

“Akımı başlatan ilk ivme sanatçılardan değil, Fransa'daki aydınlanma döneminin sözcüleri olan *philosophes*'lerden yani düşünürlerden geldi. Denis Diderot ve Voltaire gibi isimlerin önderliğindeki filozoflar, Rokoko üslubunun ahlaki yozlaşmışlığına ve bunu üreten rejime karşı çıktılar. Onlara göre sanat; rasyonel, ahlaki ve asil ruhlu olmalıydı. Klasik dünyanın sahip olduğu kültürün dirilişi bu tasarıya kusursuz biçimde uyuyordu.”²⁸

Bu dönem sanat yapıtlarının konularını ise yine dönemin dâhilinde meydana gelen Devrimler, edebi ve tarihi metinler ve felsefi metinler oluşturmaktaydı. Dönemin estetik yaklaşımının yine antikiteye doğrultusunda geliştirildiği söylenebilir. Devrimin ruhunu yansıtan resimler arasında, Jacques-Louis David'ın 'Horaslar'ın Yemini' (1784), Jean-Auguste-Dominique Ingres'in 'I. Napolyon İmparatorluk Tahtında' (1806), 'Marat'ın

²⁸ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Fırdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s.260.

Ölümü' (1793) gösterilebilirken, felsefi öğretileri konu alan resimler arasında, Jacques Louis David'ın Sokrates'in Ölümü (1787) çalışması örnek gösterilebilir.



Resim: II. 38.
Jacques-Louis David,
Marat'ın Ölümü, 1793,
T.Ü.Y.B., 165 X 128 cm
Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi,
Brüksel, Belçika

David suikasta uğrayan ve monarşinin devrilmesi ile sonlanan şiddetli tasfiye hareketinin etkin bir katılımcısı olan Jean Paul Marat anısına yaptığı 'Marat'ın Ölümü' (1793) yapıtında "Marat'yı şehit olmuş bir azizin asaleti ve şefkati içinde betimlemiştir."²⁹ Aynı konu 1860'da Paul Jacgues, 1907'de ise Edvard Munch tarafından da ele alınmıştır. David ele almış olduğu eserin kompozisyonunda dramatik öğeleri öne çıkaran bir tutum göstermiştir. Çarpıcı bir etki taşıyan resimde portrenin taşıdığı acı ifadeyle birlikte resmin genelinde bu hüzünlü yaklaşım görülmektedir. (Resim: II. 38.)

Neo-Klasizim sonrasında ortaya çıkan yaklaşım olan Romantizm (1800-1850) güzelliği tinsellikle ilişkilendirmiş ve düşsellik üzerine bir yaklaşım getirmiştir. Sadece sanat değil edebiyat, müzik, düşünce alanlarında da gerçekleşen bu hareket bireysellik dâhilinde sanatçının iç dünyasına yönelen bir tutum sergilemişlerdir. Bu yüzyılın hâkim anlayışı olan rasyonel düşünce ile tezat bir ilişki kuran bu sanat hareketi, coşkulu duyguların bir temsilini yaratma yoluna gitmiştir. Düşsel duygular, egzotizm olan durumlar fantastik bir atmosferde betimlenerek, bireysel olanın yansıtıldığı çalışmalar yapılmıştır.

²⁹ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 263.

Besim F. Dellaloğlu'nun *Romantik Muamma*'da değindiği üzere modernizm öncesini oluşturan estetik anlayışa ve modernizme geçiş sürecine baktığımızda romantizmin ve Mimesis Kuramı'nın ne denli etkili olduğu görülmektedir.

“mimesis estetiği, yirminci yüzyılın başında değil, on sekizinci yüzyılın sonunda parçalanmıştır. Mimesis estetiği derken kastedilen, Platon ve Aristoteles'le Antik Yunan'da başlayan ve on sekizinci yüzyıl sonuna dek egemen olan bir sanat anlayışdır. Bu anlayışa göre, sanat yaşamın bir tekrarıdır; takliddir, yansımasıdır. Mimesis, sanatın yaşama tutulan bir ayna olduğunun ifadesidir. Romantizm, anti-mimetik bir estetikdir. Romantik sanat yaşama tutulan bir ayna değildir. Romantizm yaşama karşı bir isyandır. Romantizm yaşamın ne olduğuyula ilgilenmez, onun ne olması gerektiğiyle ilgilenir. Aslında romantik estetik hakkında ileri sürülen bu görüşler, modern sanatı da niteler. Modern sanatın da en önemli niteliği anti-mimetik bir sanat oluşudur. Romantizm, bu anlamda bir erken modernizmdir.”³⁰

... “Bütün sembolik eserlerden taşan güzellikler, bu bakımdan doğrunun ötesinde kalan değerlerdir. Mesela, Darde'nin yontmuş olduğu Ebedi İstirap adlı büst, çirkinliğin trajik bir örneğidir. Bu mustarip başı kaplamış olan yılanlar, gerçekte mevcut değildirler; eser, bize ebedi ıstırapı yaşatmak ve hissettirmek için, gerçeklikte tanınmış olan bütün değerlerin üstüne yükseltmiştir. Bunun içindir ki, ürpertici, korkunç ve tiksindirici olan bu eser, aynı zamanda güzeldir. Tabiatta seyredilmesi değil, hayal edilmesi bile insana korku veren bu manzara, sanatçının elinde, mermere, takdir ve hayranlıkla seyredilecek sembolik bir güzellik vermiştir. Çirkin ve acı bir konu üzerinde billurlaşan bu güzellik, sanatçının doğru ile gerçeğin üzerine yükselebilmiş olmasındandır.”³¹



Resim: II. 39.
Theodore Gericault,
Kıskançlık İçindeki Deli Kadın,
1822-23, T.Ü.Y.B., 72x58 cm,
Güzel Sanatlar Müzesi, Lyon, Fransa

³⁰ Besim F. Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, 1.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 10.

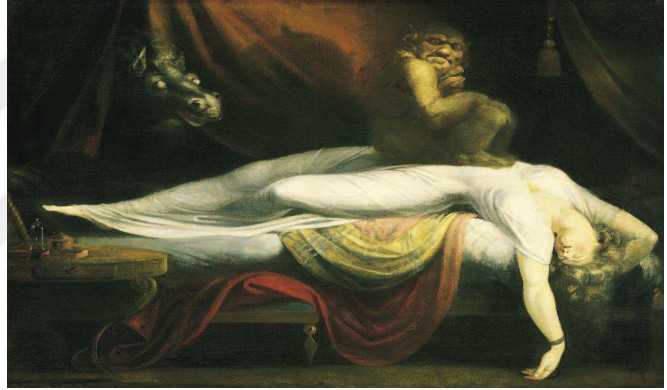
³¹ Cemil Sena, *ESTETİK Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, 1.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Şubat 1972, s. 209, 210.

Modernizmde toplumların çoğu estetikleşmeyi çoğu nesneyi metalaştırmakla ilişkilendirirken romantiklerin estetikleşmeyi bir yaşam şekline getirerek özgürleştikleri görülmüştür. “Eagleton’a göre, on sekizinci yüzyıl Almanyası’nda doğan estetik, politik mutlakiyet sorununa verilen bir cevaptır.”³²

Ele aldıkları konu dâhilinde olay örgüleri değil bu esnada oluşan duygu durumlarına önem veren akımın öne çıkan eserlerine baktığımızda Henry Fuseli’nin ‘Karabasan’ (1781), Theodore Gericault’un önemli eserleri arasında bulunan dönemin simgesi haline gelen ‘Medusa’nın Salı’ (1819), etkileyici ifadesi ile ‘Kıskançlık İçindeki Deli Kadın’ (Resim: II. 39.) portresi gösterilebilir. Romantizmin manzara ayağında ise J.M.W. Turner’a ait ‘Kar Fırtınası-Liman Açıklarında Bir Buharlı Gemi’ (1842), Thomas Cole ve John Constable’nın egzotik manzaraları yer alır.



Resim: II. 40.
Henry Fuseli, Üç Cadı, 1783, T.Ü.Y.B.,
75x90 cm, Kraliyet Shakespeare
Tiyatrosu Koleksiyonu, İngiltere



Resim: II. 41.
Henry Fuseli, Kabus, 1781, T.Ü.Y.B., 101x128 cm,
Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, ABD

Fuseli’nin erken dönem Romantizm eseri olarak gösterilen ‘Kabus’, taşıdığı ürkütücü yanıyla beraber uzanan kadının yüzünde saklı olan bir habersizlik ifadesine yer verir. (Resim: II. 41.) Fuseli’nin birçok eserinde portrelerde olağandışı bir tutum geliştirdiği, etkileyici ifadeler yer almaktadır. Söz konusu olan eserler; ‘Friar Puck’, yapıtındaki portre, 1783 tarihli ‘Üç Cadı’ Macbeth’e kehanetlerine dayandırarak yaptığı portreler (Resim: II. 40.) 1789’daki ‘Prospero’nun Etkileyici Gözleri’ v 1805’de ‘The Infant Shakespeare between Tragedy and Comedy’ eserindeki çocuk dışındaki diğer dört figürün portrelerinde de bu durum görülmektedir.

Goya ele aldığı konular ve ele alışı şekliyle oldukça geniş bir yelpazeye sahip bir sanatçıdır. ‘Hasır Maniki’ (1791-92), ‘Uçurtma’ (1777-78), çalışmaları ile oyunları ele

³² Hakkı Hünler, *Estetik’in Kısa Tarihi*, 1.Basım, Doğubatı Yayınları, 2011 s. 89.

almıştır. ‘Cadılar Sabbath’ (1789), ‘Büyü’ (1789) çalışmaları ile büyü ve cadıları konu eden sanatçı aynı zamanda birçok portre tasviri yapmıştır. Bu tasvirlerde kendi portrelerine de yer vererek kendi öz portreleri ile yaşam sürecini belgeleyerek, geçirdiği fiziki değişimleri yansıtan bir kronoloji oluşturmuştur. Goya’nın soylu kişileri, Kont ve Düşesleri resmettiği çalışmaları bir diğer konusunu oluşturur. ‘Alba Düşesi’ (1797) buna örnek gösterilebilir. Romantizm döneminin güzellik anlayışı barındıran ‘Çıplak Maja’ (1800) eserinde karakter kendinden emin, rahat, edalı bir ifade taşıırken, dönemin siyasi durumuyla ilişkilendirilen ‘3 Mayıs’(1808) (Resim: II. 42.) eserinde ise sanat tarihinin en önemli portreleri arasında gösterilen, resmin merkezinde yer alan beyaz gömlekli adam korku dolu gözlerine rağmen cesur bir duruş içinde resmedilmiştir.



Resim: II. 42.

Francisco de Goya, 3 Mayıs, 1808, T.Ü.Y.B.,
268x347 cm., Museo del Prado Madrid, İspanya

Romantik akım dâhilinde dışavurumcu bir yaklaşımda yansıtıldığı bu eserde sol tarafında öldürülmek üzere olan kurbanlar ve bunların korkunç yüz ifadeleri yer alırken, sağ tarafında sırtı dönük askerler görülmektedir. Tüm bunları bu kadar etkili kılan, sanatçının ekili fırça vuruşları ve koyu renk kullanımı ile yaratmış olduğu ürkütücü, dramatik atmosferdir. Bu dönemin benimsemiş olduğu sanat anlayışı dışında bir tutum ortaya koyan Alman sanatçı; Caspar David Friedrich çalışmalarında harabeler, ıssız adalar ve mezarlıklar gibi olumsuzluğu çağrıştıran mekânlar kullanmıştır. Eugene Delacroix ise ‘Halka Önderlik Eden Özgürlük’ (18430) (Resim: II. 43.) çalışması ile bu dönemin bir diğer başat yapıtını oluşturur. Sanat tarihinin en önemli ihtilal resimlerinden biri olan bu eser döneminin bir diğer önemli yapıtı ‘Medusa’nın Salı’ (Resim: II. 44.) ile benzer bir kompozisyon düzenine sahiptir.



Resim: II. 43.
Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden
Özgürlük, 1830, T.Ü.Y.B., 260x325 cm, Louvre,
Paris, Fransa



Resim: II. 44.
Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, 1819,
T.Ü.Y.B., 491x716 cm, Louvre, Paris, Fransa

Neo-Klasizm'de hâkim olan klasik form ve öğretiler doğrultusunda şekillenen sanat yaklaşımı, Romantizm'de bireyselliklerin ön planda olduğu, düşsel bir hayal gücü ile şekillenen, duygusal olanın dramatik anlamda yansıtıldığı, içe dönük bir sanat yaklaşımına dönüşmüştür. Bu yaklaşımların devamında ise gerçeklikle şekillenen Realizm akımı doğmuştur.

Romantizm sonrası yer alan bir diğer hareket Ortaçağ'ın sanatına beslediği özlem ile şekillenmiş olan Pre-Raphaelocu Sanat anlayışıdır. 1848'de Londra Kraliyet Akademisi'nde John Everett Millias, Dante Gabriel Rossetti ve William Holman Hunt tarafından kurulmuştur. Daha sonra bu gruba Thomas Woolner, Frederic George Stephens, James Collinson ve William Michael Rossetti katılmıştır. Bu akımın sanatçıları çalışmalarını "PRB" (Pre-Raphaelite Brotherhood) baş harfleri ile imzalamışlardır.³³

Bu dönemin öne çıkan sanat eserlerine baktığımızda; John Everett Millias'ın 'Ofelya'sı (1851-52) (Resim: II. 46.) ile karşılaşırız. Sanatçının güçlü anlatımı ile modelin hayatından vazgeçişini ve aslında ruhsal olarak o nehir de olmadığını hissettiren bir ifade kullandığı söylenebilir. Sanatçı nehrin etrafındaki manzara dâhilinde birçok bitki çeşitliliğini ayrıntılı bir yaklaşımla işlemiştir sanatçı. Bir diğer başyapıt ise çoğu nesnenin

sembolik anlamları çerçevesinde resimde yer verildiği 'Ailesinin Evindeki İsa' (Resim: II. 45.) resmi olduğu söylenebilir. Dini birer sembol olan bu nesneler İsa'nın yaşayacağı acıların habercisidir. Marangoz olarak resmedilmesinden dolayı yapıldığı

³³ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s 294.

dönemde dine hakaret nedeni ile tepki gören resimde portrelerine baktığımızda olacıklardan haberdar bir ifadeyle bulundukları değil gelecekteki zamanın ifadelerini taşıdıkları söylenebilir.



Resim: II. 45.
John Everett Millais, Ailesinin Evinde İsa
1829-96, T.Ü.Y.B., 86.5x140 cm,
Özel Koleksiyon



Resim: II. 46.
John Everett Millais, Ofelya 1851-52, T.Ü.Y.B.,
76x112 cm, Tate Britain, Londra,
Birleşik Krallık

Realizm (1850-1880) konu olarak da estetik anlayış olarak da paralel bir sanat yaklaşımı sergilemiştir. Dönemin sanatçılarının tarihsel, dini, mitolojik metinlere değil toplumsal yaşantılar dâhilinde ortaya çıkan konuları salt bir gerçeklikle betimledikleri söylenebilir ve bu konularda sosyal sınıf ayırmaksızın portreleri ele aldıkları görülmüştür. Güzelin doğada mevcut olduğuna inanan anlayış doğrultusunda, güzeli doğada yani gerçek olanda aramışlardır.

Fransız ressam Gustave Courbet (1819-1877), “1850 yılında kaleme aldığı “Gerçekçilik Manifestosu”nda amacını, “Yaşayan sanat yapmak... Hedefim budur!” şeklinde özetler.”³⁴

“Güzellik doğada mevcuttur ve birçok farklı açıdan gerçeğin içinde karşılaşılabılır. Güzellik gerçeğin içinde bulunur bulunmaz, sanata aittir ya da daha doğrusu onu orada nasıl bulacağını bilen sanatçıya aittir. Güzellik görünür ve gerçek olur olmaz, tam bu niteliklerden dolayı sanatsal bir anlatıma sahiptir. Becerin bu anlatımı kuvvetlendirmek hakkı yoktur. Beceri, burnunu karıştırarak onu sadece zayıflatır. Doğa arıcılığıyla sağlanan güzellik sanatçıların tüm geleneğinden daha üstündür.”³⁵

Gustave Courbet’in güzelliği tanımlarken doğaya başvurduğunu görürüz. Courbet’in, işlediği konulara baktığımızda aradığı şeyin gerçekte olanları herkesin kendi perspektifinden gördüğü ve algılayabildiği kadarının hissedildiği gündelik konulara yöneldiğini görebiliyoruz. Kısaca “toplumsal gerçeklik” olarak tanımlayabileceğimiz bu

³⁴ Ahu Antmen, *20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 6. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, Ekim 2014, s. 13.

³⁵ Nimet Keser (Ertaş), *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınevi, Ankara Ekim 2009, s.153.

yaklaşım ‘Buğday Eken Kadınlar’da ve diğer çalışmalarda kendini göstermiştir. Daumier aynı çizgide durarak bulunduğu coğrafya ve zamanın konularına nesnelere yönelerek gördüğü şekliyle fotoğrafik ya da poz veren bir anlayışın dışında yapıtlar üreterek döneminin öne çıkan sanatçılarından. Hicivsel bir söyleme sahip olan, Courbet’in 1854-55 yıllarında resmettiği, ‘Sanatçı’nın Atölyesi: Sanatsal ve Ahlaki Yaşamımın Yedi Yılı’nın Özetleyen Gerçek Alegori’de eleştirel bir tutum içinde kendi sanatsal yaşam sürecini özetleyen, dilenci, ressam, model, tüccarlar, avcılar gibi birçok kesimi temsil eden karakterleri resmetmiştir. ‘Ornans’da Defin’ eseri ile de halktan birinin cenaze törenini büyük ölçekli bir şekilde resmederek bu dönemin sanat anlayışı ile beraber kendi sosyalist görüşünü de göstermiştir. Portrelerdeki ortak nokta taşıdıkları gerçekçi ifade durumlarıdır. (Resim: II. 47.).



Resim: II. 47

Gustave Courbet, Ornans’da Defin, 1849-50, T.Ü.Y.B.,
Orsay Müzesi, Paris, Fransa

Nikolai Kasakin’in ‘Yoksullar Kapalı Bir Madende Kömür Toplarken’ (1894), Adolph Menzel’in ‘Demir Dökümhanesi’ (1875) yapıtları gibi dönemin çalışan kesimini işleri ve mekânları ile birlikte ele alınmıştır. Bu doğrultuda Jean-Francois Millet’nin ‘Başak Toplayan Kadınlar’ (1857) çalışması aynı konu uzantısında yer alan başat yapıtlardandır. Almanya’nın önde gelen realist sanatçısı Wilhelm Leibl, ise resimlerinde genellikle köylü sınıfı konu etmiştir. İnce detaylara yer vererek yapmış olduğu ‘Yaşlı Çiftçi’ eseride bunlardan biridir. (Resim: II. 48.)



Resim: II. 48.
Wilhelm Leibl, Yaşlı Çiftçi,
1875, T.Ü.Y.B., 48x39 cm,
Sanat Galerisi, Hamburg,
Almanya



Resim: II. 49.
Edouard Manet, Olympia 1863, T.Ü.Y.B., 130x190 cm.
Musee d'Orsay, Paris, Fransa

Manet'nin resmettiği 'Olympia' (1863) (Resim: II. 49.) da ise dönemin gerçekliğinin rahatsız edici etkisi ortaya konmaktadır. Bir hayat kadını bu kadar cüretkâr ve kendinden emin bir ifadeyle resmeden sanatçının bu gerçekçi yaklaşımı dönemin önde gelen çevreleri tarafından hoş karşılanmamıştır. Modelin çıplaklığının klasik çıplak anlayışından farklı olarak ele alınmış olması, boynundaki takısı, saçındaki orkide, terlikleri, kara kedi ve çiçek gibi sembollerin bulunduğu ortak nokta modelin masum olmayan bir yanını simgelemektedir.

Dönemin siyasi ve sosyal durumu doğrultusunda şekillenen sanat yaklaşımı gerçekçi bir çizgide devam ederken, makineleşme ve sanayileşmenin etkin olmaya başladığı bir süreç gelmektedir.

Bu anlayışların devamında geleneksel yaklaşımların getirisi olan, dogmaları reddeden yenilikçi bir anlayış benimseyen sanat hareketleri doğuran bir dönem Modernizm (1860-1970) yer almaktadır. Bu dönemde geleneksel anlayışının dışında konularda, resimsel değerler, uzamsal ilişkiler değil amaç ve araçsal özellikler anlamında da farklılıklar görüldüğü söylenebilir. Genel olarak resim sanatında ve portre resimlerinde biçim bozma eğilimlerinin arttığı görülmektedir. Bu süreçte yer alan sanat yaklaşımları başlangıç zamanlamaları dikkate alınarak sıralanmıştır. Empresyonizm (1865-1885), Sembolizm (1880-1895), Post (1885-1905) ve Neo (1886-1906) Empresyonistler, Fovizm (1905-1909), Ekspresyonizm (1905-1945), Kübizm (1906-1920), Fütürizm (1909-1914), Dada (1916-1924), Sürrealizm (1924-1955) bunların başlıcaları arasında gösterilebilir.

2. Modernizm Ve Sonrası Sanatta Değişen Estetik Anlayış Doğrultusunda Resim Sanatında Portre

Bu bölümde Modernizm ve sonrasında oluşan sanat akımları, estetik kavramının bu akımlarla olan ilintisi doğrultusunda portre resimleri ele alınacaktır. Kendinden önceki akımları da içine katarak daha da büyüyen bir havzada yer alan sanat, modern kültürün siyasi ve sosyal gelişmelerin yansımalarıyla yeni bir anlam kazanarak değişim/gelişim göstermiştir. “Günümüzde yaygın olarak kullanılan “modern” sözcüğü, Latince ‘tam şimdi’ anlamına gelen “modo” ve ondan türetilen “modernus” sözcüğünden gelmektedir.”³⁶

“Habermas’a göre, modernite kavramını bir zaman bilinci geliştirecek şekilde kullanan ilk filozof Hegel’dir. Hegel, ‘modern’ nitelemesini, kendi tarihsel ufku içerisinde, Avrupa’ya özgü, üç büyük olayın yenedünyanın keşfi, *Renaissance* ve *Reformation* meydana geldiği yaklaşık 1500’lü yıllardan kendisinin yaşadığı 1800’lere kadar uzanan üç yüzyıllık dönemini karakterize etmek ve bu dönemi Grek ve Roma antikitesi ile Hristiyan ortaçağından ayırt etmek amacıyla kullanıyordu.”³⁷

Hegel’in bu kavram üzerine görüşü sonrasında, dönemin ünlü düşünürlerinden biri olan ve döneme görüşleri ile yoğun olarak şekillendiren filozof Nietzsche görüş belirtmiştir. Nietzsche’nin (1844–1900) “yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir ” sözüyle özellikle Alman Dışavurumcular üzerinde yoğun bir etki bırakarak yeni bir arayışa yönlendiren bir söylemde bulunmuştur. Bu dönem düşünürlerinden Nietzsche; “Sanat bize ‘şeylerin üzerinde bir özgürlük’, kendimizi ‘gerçeklik’ten kurtarma, ‘gerçekliği’ kendi estetik kahkaha ve oyunlarımızla bağlantısız bir şey olarak görme yeteneği verir”³⁸ demiştir.

“ ‘estetik güzellikleri’, görünüm ve tasarımla dışsal çevreden içsel bir hayal yaratmak, bu suretle de gerçekselleştiren hayattan bir hayal yaratmak diye tanımlayan ve açıklayan Nietzsche’ye göre de Apolloncu (apollonien) güzel duygusu, insanüstünün sürekli olarak yüceltilmesi ve coşmasından veya daha çok taşmasından başka bir şey değildir.”³⁹

Bu dönemin bir diğer önemli düşünce adamı ve estetik olarak anılan Oscar Wilde’dır.

“Hayatını sanata ve güzelliğe adan Oscar Wilde (1854-1900) genellikle bir estetik* olarak anılırdı. Wilde, “Sanat sanat içindir” anlayışını benimsedi ve sanatın herhangi başka bir işlevi olmaması gerektiğini savundu. Faydasız bir

³⁶ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 13.

³⁷ Hakkı Hünler, *Estetik’in Kısa Tarihi*, 1. Basım, Doğubay Yayınları, 2011 s. 42.

³⁸ Mehmet Yılmaz, *Modernizmde...* s. 16.

³⁹ Cemil Sena, *ESTETİK Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Şubat 1972, s. 197

* “Estetikle aynı kökten türeyen “estet” kelimesi, güzelliği en üstün değer sayan kimseler için kullanılır.”

şey yaratmanın tek gerekçesi o şeye duyulan yoğun hayranlıktır. Sanat faydasızdır. Wilde, kapitalist ekonominin teşvik ettiği faydacı değerlerden bağımsız bir estetik deneyim alanının-güzelliğin takdir edildiği-koruyuculuğuna soyundu.”⁴⁰

“Wilde; Victoria dönemi sanat anlayışının yerine modern sanat anlayışının olmasında önemli düşünce adamlarından biridir. Wilde’ın Sigmund Freud’la neredeyse aynı dönemde yaşadığı Oscar Wilde’nin *The Picture of Dorian Gray*/Dorion Gray’in Portresi (1891) adlı romanı yayınlandığı dönemde tepki görmüş, zamanımızda ise eşcinselliğin gündeme geldiği sıralarda ve geçiş sürecinde önemli bir yer tutar.”⁴¹ “ Bu romanında züppe Lord Hnery Wotton karakteri üzerinden tarif ettiği “estet” fikrini doğurdu. Wilde romana yazdığı önsözde estet ideallerine yakın bir duruş sergiler: Bununla beraber romana adını veren başkarakter Dorian Gray’in çöküşü, ahlaki sınırları tanımayan, bedensel hazlara adanmış bir hayatın kişiyi tüketen yönünü de gözler önüne serer.”⁴²

Modernizmin zeminin oluşturan iki husus bulunmaktadır; bunlardan biri, 1789 Fransız Devrimi bir diğeri ise İngiliz Sanayi Devrimi’dir. Bu iki oluşum sonrasında gerçekleşen birçok değişimin sanat alanında gerek plastik, gerek ise felsefi anlamda köklü farklılaşmaları beraberinde getirdiği söylenilebilir. Felsefi açıdan; bu dönemin psikososyal yönlerini psikolojizmle ilişkilendirerek bir psikanalize tabi tutan Freud (1856-1939) toplumsal durumu açıklamaya çalışmıştır. Avrupa başta olmak üzere birçok coğrafyada etkisini gösteren; devrimlerin getirisi olan olumsuz iktisadi sıkıntılar, toplumsal düşüncenin bir bunalıma girmesi, sanatta ise sanayi devriminin getirmiş olduğu mekanik ruhu ve Fransız devriminin getirmiş olduğu burjuva sınıfının hüküm sürmesi bu oluşan yapıya karşı duran bir sanat sınıfı doğurmuştur. Tüm bunlar bu dönemin kaçınılmaz bir köklü değişime geçmesine önayak olmuştur.

Demirkol; modern yaklaşıma geçiş dönemini etkileyen dört anlayış ve bu anlayışın temsilcilerinin Seurat, P. Gauguin, Cezanne, Van Gogh olduğunu ve bu hareketin 1905’te başladığını söylemiştir. Ferid Edgü, Cezanne’ı; “Poussin’lerden Gericault’lardan, Chardin, Delacroix ve Courbet’lerden gelen bir zincirin halkası” olarak görmektedir. (2008:122) Bir bakıma klasik modernizm öncesine baktığımızda karşılaştığımız sanatçıların etkileşimleri gözetilmelidir.

1860 yıllarını başlangıç olarak gösterebileceğimiz Modernizm paralelinde (1969-1901) Estetizm hareketi yer almaktadır. Bu sanat hareketi kapsamında tüm kaygılar bir

⁴⁰ Christopher Kul-Want, Piero, *Estetik*, NTV Yayınları, (çev. Erhan K.), İstanbul 2013, s. 6.

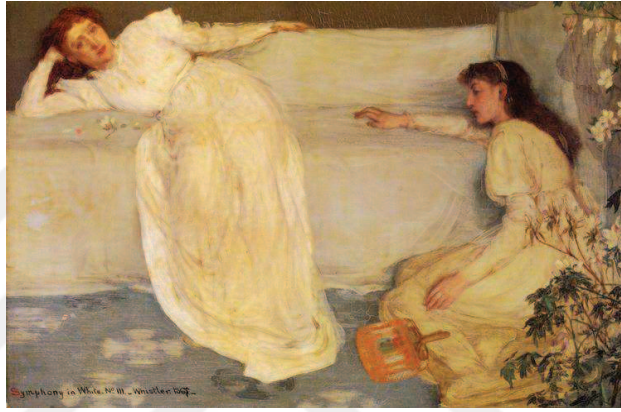
⁴¹ Hollonder Elizabeth, *Oscar Wilde / Sanatçı: eleştirmen, yalancı, katil, estetik ve estetik üzerine*, (çev: Esin Soğancılar, Kaya Gene, Fatih Özgüven, Türker Armaner), 1. Baskı, İletişim Yayınları, 2008, s. 21.

⁴² Christopher Kul-Want, Piero, *Estetik...*, s. 71.

köşeye itilerek sadece estetik bir nitelik kazandırma gayesi taşımışlardır. Antik heykelleri andıran bir anlayışla resmedilen figürlerde amaçsız bir güzellik hedeflendiği söylenebilir. Bu dönemin öne çıkan sanatçıları arasında James McNeill Whistler ve Albert Moore gösterilebilir. Moore'nın 'Uyuyan Kız' (1875) (Resim: II. 50.) ve 'Tomurcuklar' (1881) eserinde gerçekçi boyutun dışında bir uzunlukta resmettiği figürlerin portrelerinde yuvarlaklaştırılmış yüz hatları ile tasvirlenmiştir. Whistler'in 'Beyaz Senfoni No: III.' (1865-67) (Resim: II. 51.) resminde ise figürlerde dalgın, bitkinlik ifadeleri içinde dingin bir atmosferde resmedilmişlerdir.



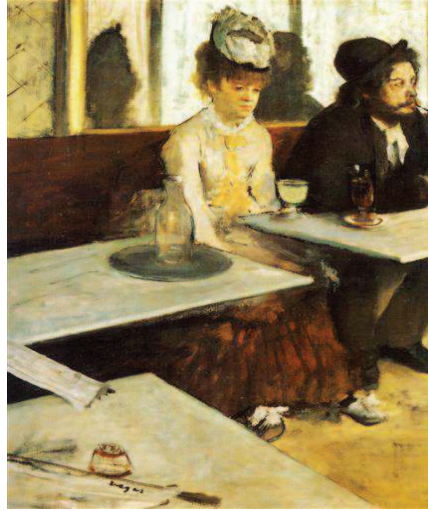
Resim: II. 50.
Albert Moore, Uyuyan Kız,
1875, T.Ü.Y.B., 31x22.5 cm,
Tate Britain, Londra,
Birleşik Krallık



Resim: II. 51.
James McNeill Whistler, Beyaz Senfoni No. III.,
1865-67, T.Ü.Y.B., 52x76.5 cm,
The Baker Institute of Fine Arts,
Birmingham, Birleşik Krallık

Empresyonizm (1865-1885), bu dönemdeki önemli sanat hareketlerinden biridir. 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başlarında etkin olan bu sanat yaklaşımı ışık, ışığın değişimleri ve renk unsurlarını gözetken bir tutum sergiler. Gördüğünü resmeden bu anlayışta sanatçılar, ışığın etkisini yakalamayı esas alarak fırça darbeleri ile anlatımı etkili kılmışlardır. Monet'in 'Gün Doğumu' (1872) manzara resmi için kullanılan izlenimci terimi bu hareketin adı olmuştur. Bu dönem sanatçıları için figürleri ve nesneleri ışığın etkileri dâhilinde ele aldıkları söylenebilir. Seurat, Degas, Renoir ve Monet bu dönemin öne çıkan sanatçılarıdır.

Bu anlayışın önemli sanatçılarından Degas izlenimci bir tutum sergilerken, bu anlayışın diğer sanatçılarından farklı olarak çalışmalarında iç mekân kullanır. 'Apsent İçenler' (Resim: II. 52.) çalışmasında sanatçı iç mekânı resmederken, portrelerin anlık ifadelerini yakalamış, ışığın etkisini gözetmiş ve mekânın atmosferini yansıtmıştır.



Resim: II. 52
Edgar Degas, Apsent İçenler,
1876, T.Ü.Y.B., 92x68 cm
Musee d'Orsay, Paris, Fransa

Konumuzla ilintili bir kavram olarak bu dönemde ortaya çıktığı için burada değinilmesi uygun görülen “Kitsch” aslında sadece bir dönem ya da akım dâhilinde değerlendirilmez. Hemen hemen her dönem ya da akım kapsamında Kitsch bir örnek bulunabileceği bilinmesi gerekir.

Bu kavram 1860 ve 90’larda Münih’te ortaya çıkmış, 19. Yüzyıl Almanyası ve Avusturalya başta olmak üzere yaygın bir şekilde gündeme gelmiştir. Ucuz, bayağı, çirkin sanat kavramlarıyla ilişkilendirilmiş olan bu kavram şu şekilde tanımlanabilir.

... “Kitsch, “özünde olan”, bir takım yapısal özelliklerden ziyade, kendisinin sosyo-tarihsel ya da antropolojik bağlamı üzerinden tanımlanmalıdır denebilir. Kitsch göreceli bir kavramdır ve bu fenomeni anlamak estetikten ziyade psikolojik, sosyolojik tarihi ya da antropolojik bir analiz gerektirmektedir iddiası da ileri sürülebilir.”⁴³

Kulka’nın (2014:12) katılmadığı Sübjektivist versiyona göre; Kitsch (güzellik ya da çirkinlik) bakanın gözündedir ve tanımlanamaz.

“Rölativistler, Kitschin (sanat gibi) kültüre ve bağlama bağlı olmasından dolayı, doğasında var olan herhangi bir yapısal özellikle tanımlanamayacağını ve kitschin sanatsal anlamda değersiz olduğu görüşünün bir önyargıdan ibaret olduğunu iddia ediyorlar. Rölativistler ayrıca değerlerin (özellikle estetik değerlerin) göreceli olduğunu, meşru bir zemine oturtulamayacağını ve nihayet birer, sosyo-tarihsel tercihe indirgenebileceğini söylüyorlar.”⁴⁴

⁴³ Thamas Kulka, *Kitch ve Sanat*, (çev.:Gonca Gülbey), 1.Baskı, Altıkırkbeş Basın Yayın, Kadıköy 2014, s. 9,10.

⁴⁴ Thamas Kulka, *Kitch ve San...*, s. 13.

“göstergebilim, feminizm, kültür, Marksizm, psikanaliz ve yorumlama sorunsalı bakımından sanat ne ifade eder? Bu tarz içsel, üslupsal ve anlamsaldan dışsal veya kültürele çeşitlilik gösteren birçok mesele, on sekizinci yüzyılda tohumları atılan ve yirmi birinci yüzyılın başında hala ürün vermeye devam eden sorunlardır.”⁴⁵

Demirkol (2008:18), “1880–1900 yıllar arasında dekadans sanat (1880), dandilik (1880), snopluk (1880), güzelcilik (estetizim) (1885), natüralizme karşı idealizme geçiş (1885’ler), gizemcilik (misticizm), simgecilik (1886) gibi akımlar kötümserliğe kapılan sanatçıların okulları oldu” açıklamasında bulunmuştur. Cömert (1979:4), geleneksel Metafizik Felsefe’nin 19. Yüzyıl’ın sonlarından itibaren önemini yitirmesi sonucunda Avrupa kültür bunalımına girdiğini söylemiştir.

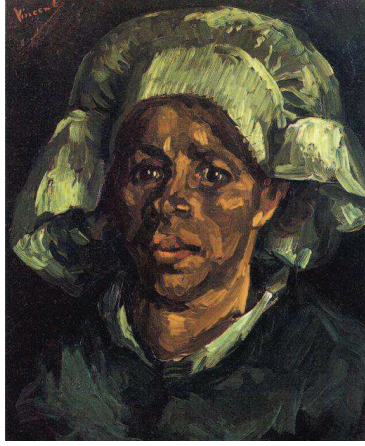


Resim: II. 53.
Harrisoon Fisher, Kadın
Portresi, 1909, T.Ü.Y.B.

Empresyonizmin doyunluğa ulaşmasıyla yeni arayışlarda bulunan sanatçılar için kullanılan Post-Empresyonizm ve Neo-Empresyonizm dâhilinde Cezanne, Gauguin, Seurat, Signac ve Van Gogh ele alınabilir. Bu sanatçıların ortak noktası ise bireysel olmaları ve kendi özgün sanat anlayışlarını yansıtmaları olduğu söylenebilir. Picasso, Matisse ve Braque gibi bazı sanatçıların da sanatsal üretim süreçlerinin bir döneminde Post-Empresyonizm paralelinde olduğu görülmektedir.

Kübist sanatçıları etkileyen Paul Cezanne resimlerinde izlenimciler kadar biçimi, ışık, renk için feda etmediğini görüyoruz. 19. Yüzyıl sanatçısı Cezanne’nın Kübist ve Fovist sanatçılar için bir öncül olan, kendi sanat yaşamı içinde birçok teknik ve yaklaşımda üretimler yaparak araştırmacı bir çizgi oluşturduğu görülmektedir. Yılmaz; Van Gogh ve Gauguin’in, Fransa’da Henri Matisse başta olmak üzere Fovları, Almanya’da ise Dışavurumcuları etkilediğini söylemiştir. (2006:23)

⁴⁵ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 119.



Resim: II. 54.
Vincent Van Gogh,
Köylü Kadın, 1885, T.Ü.Y.B.,
46,4x35,3 cm, İskoçya Ulusal
Galerisi, Edinburgh, İngiltere



Resim: II. 55.
Vincent van Gogh
Sargılı Kulağıyla Otoportre,
1889, T.Ü.Y.B., 60x49 cm,
Courtauld

Modernizm'in öne çıkan bazı eserleri arasında ise Van Gogh 'Köylü Kadın', 'Sargılı Kulağıyla Otoportre' (1889), Roussauma'nın 1897 yapmış olduğu 'Uyuyan Çingene' yi ve 'Pierre Loti'nin Portresi' gösterilebilir. Rousseau 1900'de yapmış olduğu 'Josephine'in Portresi' çalışmasında karakteristik yapıyı ince detaylarla sağlamıştır. (Resim: II. 56.)



Resim: II. 56.
Henri Rousseau, Pierre
Loti'nin Portresi, 1891,
T.Ü.Y.B., 42x62 cm,
Kunsthhaus Zürich,
Zürih, İsviçre



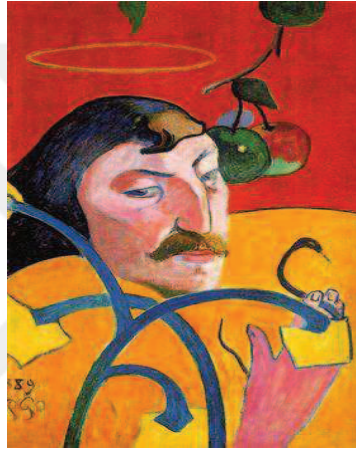
Resim: II. 57.
Henri Rousseau, T.Ü.Y.B.
Josephine'in Portresi, 1900
T.Ü.Y.B., 17x22 cm,
Musee Picasso,
Paris, Fransa

Post-izlenimci diyebileceğimiz Henri Rousseau daha çok mesleğinden dolayı Gümrükçü Rousseau diye bilinmektedir. Roussau'nın naif egzotik bir bitki örtüsüne sahip olan çalışmaları ve üslupsal özellikleri ile oldukça farklı olan bir sanatçıdır. Döneminde kimi sanatçılar tarafından sanatı takdir görmese de Picasso tarafından takdir görmüştür. Yapıtların oluşum zamanının resimlerinin anlaşılabilmesi için henüz olgunlaşmamış

olduğu söylenebilir. Rousseau'dan etkilenen sanatçılar; Max Beckmann ve Fernand Leger'dir.

Bir sonraki sanat hareketi olan Sembolizm'de (1880-1895), estetik ve resim sanatı anlayışlarının semboller ve bunların anlamları dâhilinde şekillendiği söylenebilir.

“Sembolizm 1880’li yıllarda, 19. Yüzyılın materyalist anlayışına ve teknolojik değişimine tepki olarak doğdu. Terim Fransız şair ve eleştirmen Jean Moreas’nın 1886’da Le Figaro gazetesinde yazdığı “Le Symbolisme” makalesinden türetildi. Sembolist şairler, şiirlerinde Moreas’nın “fikirleri duygularla giydirmek” şeklinde yorumladığı kişisel ve derin duyguları ifade ediyorlardı. Terim kısa sürede nesnellikten ve natüralizmden uzak duran, düşsel ve sezgisel her tür resim için kullanılmaya başlandı.”⁴⁶



Resim: II. 58.
Paul Gauguin, Otoportre,
1889, T.Ü.Y.B.,
72.9x51.3 cm.



Resim: II. 59.
Paul Gauguin, Çiçekli Kadın,
1891, T.Ü.Y.B., 70x46 cm,
Ny Carlsberg Glyptotek,
Kopenhag, Danimarka

Modernizm’in öncüsü sayılan sembolizm temsilcileri; Guatave Moreau ve Paul Gauguin’dir. Gauguin’in resimlerinde bölünmüş yüzeylerle ve bu alanların sınırlarını belirleyen renk ve çizgilerle karşılaşırız. Sanatçının vurguladığı renk armonileri ile kontrast ya da karşıt renklerden oluşan bir palet kullanır. Sanatçının renkle biçimin sembolik anlamıyla beraber duygulu olana önem verdiği görülmüştür. Renk ve perspektif kullanımının gerçeğe uygunluğu sorgulandığında sanatçının öncülü olmadığı ve basitleştirdiği biçimlerle beraber ayrıntıdan kaçındığı, planları önemsemeyen yüzeysel bir renk olgusu yarattığı görülmektedir. (Resim: II. 58.,59.) “1891’de Fransız eleştirmen Albert Aurier, Gauguin hakkında yazdığı makalede sembolist estetiği tanımladı.”⁴⁷ Sembolist anlayışın niteliklerini beş temel kural olarak açıklayan sembolist anlayışın

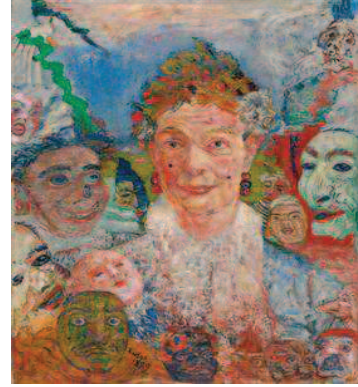
⁴⁶ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 338.

⁴⁷ A.g.e.

kuramcısı Albert Aurier 1892’de; Ideiste (Düşünceci), Symboliste (Simgeci), Synthetique (Bireşimsel), Subjective (Öznel) ve Decoratif (Süslemeci) olarak açıklamıştır.⁴⁸



Resim: II. 60.
James Ensor, Mesih’in Brüksele Girişi, 1888,
T.Ü.Y.B., 253x431 cm,



Resim: II. 61.
James Ensor, Maskeli Yaşlı Kadın, 1889, T.Ü.Y.B.

Ekspresyonistler ve Sürrealistler üzerinde büyük etkisi olan J.Ensor; ‘Mesih’in Brüksele Girişi’ (Resim: II. 60.) ve ‘Maskeli Yaşlı Kadın’ (Resim: II. 61.) resmine baktığımızda ise tablodaki karakterlerin maskeli ve döneminin güzellik anlayışına göre çirkin diyebileceğimiz portreler olduğu ve canlı renk kullanımıyla betimlendiği görülmektedir.

Bir diğer önemli portre sanatçısı başlığı altında yer verebileceğimiz sembolist sanatçı Frida Kahlo’ dur. Meksikalı ressam geçirmiş olduğu çocuk felci ve trafik kazaları nedeni ile ciddi ameliyatlar, uzun süren tedavi dönemleri yaşamıştır. Fakat bu durum sanatçının üretim yapmasını engellememiş sanatçı mahkûm olduğu yatağında kendini bir ayna yardımı ile referans almasıyla üretimlerine devam etmiştir. Yapmış olduğu çalışmalara baktığımızda Frida’nın bedensel acılarından ziyade ruhundaki acıları hissetmekteyiz. Kendi yaşamını ve bedenini sanatında bir nesne, bir malzeme gibi kullanması ile birçok sanatçıdan ayrılır. Kahlo’nun çalışmalarında bedensel acının yanında ruhsal yanı ve kendi etnik kültürünün izleri görülebilir. Bu resimlerdeki portrelerde öz yaşamının zorlu sürecin izlerini görürken metaforik anlamlar taşıdığı da söylenebilir. Konu olarak; Kahlo’nun kendi acılarını yansıttığı bir dünya olarak yapıtlarında kendini açıkça resmetmiştir. ‘Küçük Geyik’ (1946) (Resim: II. 62.) çalışmasında yaralı bir geyiği işlediği resimde portre olarak kendi portresini kullanmıştır. Bu çalışma Frida’nın ilgi duyduğu bilinen doğu dinleri ve mistisizmin izlerini barındıran bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Diğer bir portre çalışması ise; Kahlo’nun 1938 yapımlı ‘İki Frida’ (Resim: II. 63.) isimli resmidir. Biri

⁴⁸ C.Vedat Demirkol, *Modernizm ve Postmodernizm*, 1.Baskı, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008, s. 29.

Avrupalı giysilerle, diğerini ise yerel kıyafetlerle resmettiği ve birbirlerine kalpleriyle bağlı iki figür, kendi benliğinin birbirinden ayrılmaz iki gerçeğini ortaya koyar.



Resim: II. 62.
Frida Kahlo, Yıralı Geyik, 1946, T.Ü.Y.B.
22.4x30 cm.



Resim: II. 63.
Frida Kahlo, İki Frida, 1939,
T.Ü.Y.B., 173.5x173 cm,
Museo de Arte Moderno, Meksika

2. 1. Fovizm'de Portre

Salon d'Aotomne'da düzenlenen ve aralarında Henri Matisse (1876-1954), Andre Derain (1880-1954), Mavrice de Vlamihek (1876-1958) bulunduğu sergide dönemin eleştirmeni Louis Vauxcelles (1870-1945), dönemin sanat anlayışında öne çıkan saldırgan fırça darbeleri, detaysız özüne uygun olmayan renk anlayışı özellikleri dolayısıyla "fauve"ler yani "vahşiler" demiştir. Böylelikle fovizm kelimesinin olumsuz eleştiriler sonucunda türeyerek akımın adı haline geldiğini görmekteyiz.⁴⁹

Fovizm, 20. Yüzyılın ilk Dışavurumcu akımı olarak sanat kronolojisi içinde yer almıştır. Aynı dönemde Fransa'da Fovistler Almanya da ise Die Brücke akımının öne çıktığı söylenilebilir. Bu iki akımın ortak noktası ise dışavurumculuğun ruhunu içlerinde barındırmaları ve zemin hazırlamalarıdır. 1900'lu yılları tarihsel ve harita üzerinden bir incelemeye tabi tutarsak 1906-1910 Fransa da öne çıkan akımın Fovizm (1905-1909), Kübizm (1906-1920), Almanya da öne çıkan akımın; Ekspresyonizm (1905-1945), İtalya da ise Fütürizm (1909-1914) olduğunu söyleyebiliriz. 1920'de Sovyetler Birliği'nde Avangard, İsviçre ve New York'ta ise Dada (1916-1924) hâkim akımlardır.

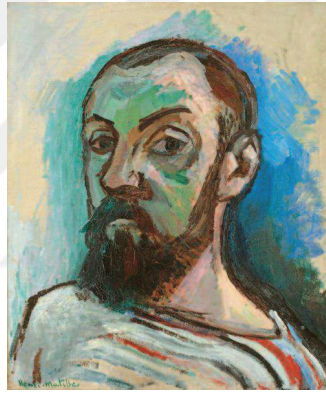
Fovlar olarak anılan grup üyeleri; parlak ve zıt renkleri anti natüralist kullanarak dokunun ön planda olduğu bir teknik uyguladıkları resimlerinde konu olarak manzara, ölü

⁴⁹ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 370.

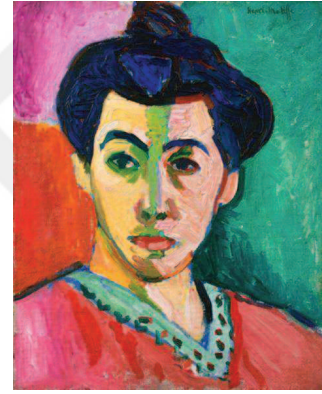
doğa (natürmort) ve portreyi ele almışlardır. Öne çıkan temsilcileri arasında; Henri Matisse, Andre Drerain ve Maurice de Vlamick gösterilebilir. Fovist resim, teknik olarak; özgürce oluşturulan kompozisyonlara, çarpıcı renklere, resme yüklenen dışavurumcu anlamlara dayanır. Renklerin bu dönemdeki kullanımlarına baktığımızda anlam ve duygu durumlarını aktarımda büyük rol oynadığını söylenebilir. Hatta bu dönemin özelliği olarak gösterebileceğimiz çiğ ve sert renk kullanımıyla sıklıkla karşılaşılır. Saf ve parlak renkler etkiyi arttırmak ve daha çarpıcı bir etki yakalayabilmek için, başka renklerle karıştırılmadan kullanılmaktadır. Duyguların yansıtılması dışa vurulmasında ara renkler bir yana bırakılarak daha çok saf ve göze batan renkler kullanılmış ve bunlar geniş yüzeylere uygulanmıştır. Yüzeysel anlatım, renk ve konturlar resmin asıl öğeleri olmuş, derinliğe yer verilmemiştir. Derinlik, ışık, gölge ve kontur çizgilerini bu dönemin sanatçıları tarafından hemen hemen hiç kullanılmadığı görülmektedir.



Resim: II. 64.
Henri Matisse, Şapkalı Kadın, 1905, T.Ü.Y.B., San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, San Francisco, ABD.



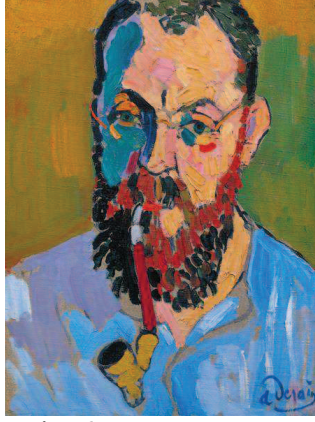
Resim: II. 65.
Henri Matisse, Otoportre, 1906, 55x46 cm. T.Ü.Y.B.



Resim: II. 66.
Henri Matisse, Yeşil Çizgili Portre, 1905, T.Ü.Y.B., 40x32.5 cm, Danimarka Ulusal Galerisi, Kopenhag, Danimarka

Fovizm'in öne çıkan eserlerine baktığımızda karşılaştığımız; Andre Derain'ın 'Matisse'in Portresi' (Resim: II. 67.), Maurice de Vlaminck'ın 'Derain'ın Portresi' (Resim:68) ve Henri Matisse'in 'Şapkalı Kadın' (Resim: II. 64.), 'Otoportre' (Resim: II. 65.), 'Yeşil Çizgili Kadın Portresi' (Resim: II. 66.) yapıtlarının ortak noktası; kullanmış oldukları renklerin saf ve canlı olmasıdır. Bu renkçi yaklaşım resimlerinde olumlu, neşeli bir atmosfer meydana getirir. Bu dönemle beraber Modern sanat anlayışının renk ilkesinin köklü bir değişime uğradığı söylenebilir. Sanatçılar renk seçimlerini nesnelerin gerçekliğiyle değil psikolojileriyle ilişkilendirerek yapmışlardır. Renk ve fırça vuruşlarını da duygusal, ruhsal olanı yansıtmayı hedef edinen bu yaklaşım doğrultusunda

belirlemişlerdir. Bir sonraki akımlar için bir basamak niteliğinde olan bu sanat hareketi, döneminin toplumsal ve teknolojik gelişmelerinin de getirisi olarak şekillenmiştir.



Resim:67
Andre Derain, Matisse'in
Portresi, 1905, T.Ü.Y.B.,
Özel Koleksiyon,



Resim:68
Maurice de Vlaminck,
Derain'in Portresi, 1905,
T.Ü.Y.B.

2. 2. Kübizm'de Portre

Modernizm içinde akımların birbirini doğurduğu ya da devam niteliği taşıdığı söylenebilir, fakat Kübizm diğer sanat hareketlerinden oldukça farklı bir çizgide durmaktadır. Bunun nedeni; özgün, yaratıcı, kendinden öncekileri reddeden eleştirel bir doğası olmasıdır. Kübizm, sanat tarihi içerisinde önemli dönüm noktalarından ve duraklarından birini oluşturmaktadır. “Kübizmin isim babası Matisse'tir. Matisse, 1908'de bir sergide Brague'in Estague'ta Evler isimli resmini görmüş ve 'küplere benziyor' diye alay etmişti. İlerleyen günlerde bu söz döndü dolaştı bir akımın adı oldu.”⁵⁰

Kübitlerin sanat felsefesi: “temelde metafizik bir sanattı, kübitler, görünmeyen (ve değişmeyen) asıl varlığı kavramak için görünen (sürekli değişen) dünyadan uzaklaşmışlardı. Bu dünyanın zihinde tasarlanması, yani onun düşünsel olarak kavranması demekti. Zihnin kavradığı bu dünyanın özünde de matematik ve geometri vardı.”⁵¹

Kübizm'in Paris'teki gelişimi; 20. Yüzyılın ilk yirmi yıllık diliminde Picasso ve bu üslubu benimseyen Brague tarafından sağlanmıştır. Aynı zamanda Brague ve Picasso analitik kübismi 1912'ye kadar birlikte geliştirmişlerdir. Analitik kübizm üzerine çalışmalar; gözün resmi nasıl gördüğünü değil, zihninin bu çalışmaları nasıl algıladığını

⁵⁰ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 44.

⁵¹ Mehmet Yılmaz'dan Naklen; İsmail Tunalı, *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 45.

anlamlandırmak için yapılan deneysel çalışmalardır.⁵² “... tek başına her sanatçının kendi hayatlarında, modernizme doğru giden bir evrim vardır. Örneğin, soyut sanatı kübizme (cubisme) iletmış olan ünlü Picasso’nun evriminde, evvela mavi, sonra pembe, daha sonra siyah rengin hâkim olduğu üç zevk dönemi vardır.”⁵³

Paris’te 1908’den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam George Braque’ın (1882-1963) öncülüğünde gelişen, yeni bir resim dili olan kübik resimler yeni bir görme biçimidir ve bir sanat akımının öncüleridir. Kübist sanatçılar, resimlerinde üç boyutluluk yaratmak yerine iki boyutluluğu vurgulamış ve eş zamanlı olarak bir nesneyi farklı birden çok açı ile ele alarak dördüncü boyut oluşturmuşlardır. Geleneksel perspektif anlayışını bir bakıma reddetmişlerdir. Picasso ve Braque’ın, Cezanne’nın doğadaki nesnelere geometrik bir şekilde yaklaşarak koniler, küreler, silindirler olarak algılamış ve biçimlendirmiş olmasından etkilenmiş oldukları bilinmektedir.

Bu dönem eserlerine baktığımızda estetik güzelliğe ilişkin geleneksel kalıplara olan yaklaşımların yıkılmış olduğunu görürüz. Figürleri kaba ve şematize bir biçimde resmetmiş, portrelerde ise Afrika maskalarını andıran bir eskiye dönüş hâkim olmuştur. Kübik sanatçıların ulaşmak istediği; resmedilen nesnelerin ya da modellerin renk ve biçim bakımından onları birbirinden farklı kılan niteliklerini görüp yansıtabilmeleridir. Bu durum izleyicilerde estetik zevk ve heyecandan ziyade düşündürücü bir ereği gerçekleştirir.

“Kübizmin, hem klasik modernizme hem de postmodernizme açılan ikili bir doğası vardır. Çözümsel kübizm, sanat dışı şeylerin sanattan kovulmasına, dolayısıyla sanatın saflaştırılmasına; bireşimsel kübizm ise tam tersine, sanat dışı şeylerin sanata dâhil edilmesine yol açmıştır. Maleviç ve Mondrian gibiler birinci yaklaşımdan, Duchamp ve ardılları da ikincisinden beslenmişlerdir.”⁵⁴

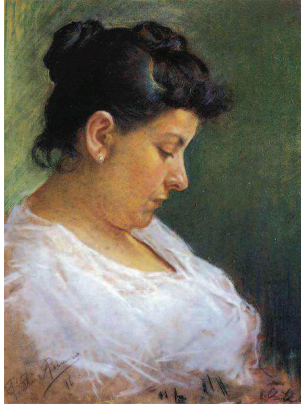
Marcel Duchamp’ın kübizmin en önemli sanatçısı olan; Picasso hakkındaki; “Picasso’nun yalnızca adı bile estetiğin krallığındaki yeni bir düşüncenin ifadesini akla getirir.(...)”⁵⁵ söylemi ne denli farklı bir estetik yaklaşımla çalışmalarını ele aldığını kanıtlar niteliktedir.

⁵² Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 388, 389.

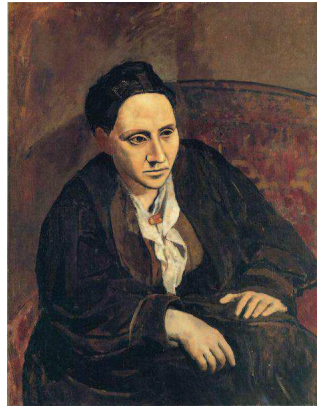
⁵³ Cemil Sena, *ESTETİK Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, 1.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Şubat 1972, s. 157.

⁵⁴ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 344.

⁵⁵ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden...*, s. 36.



Resim: II. 69.
Pablo Picasso, 1896
Annesinin Portresi



Resim:70
Pablo Picasso, 1906
Gertrude Stein Portresi,
T.Ü.Y.B.



Resim:71
Pablo Picasso, 1923,
T.Ü.Y.B.

1881 doğumlu olan Pablo Picasso'nun, henüz 15 yaşında iken yaptığı 'Annesinin Portresi' (Resim: II. 69.) sanatçının bu erken dönem çalışmasının duygu aktarımı, çizim, kompozisyon bakımından sonraki dönemlerinden oldukça farklı bir yaklaşım ortaya koyar. Daha sonraki sanatsal üretimlerine baktığımızda ise; 1905-1906 tarihli 'Gertrude Stein'in Portresi' (Resim: II. 70.) ve Picasso'nun yeni bir döneminin habercisi olan 1923 tarihli 'Olga'nın Portresi' (Resim: II. 71.) çalışmalarında sanatçının değişimini görmekteyiz. Yapmış olduğu bu portreler arasındaki gelişim, değişim, yaratıcılık gözlenebilir bir yeteneği özetlemektedir. Gertrude Stein'in portre çalışması daha ilkel bir biçim anlayışı ile resmedilmiştir. Bu biçim anlayışının sanatçının beslendiği, kendi kültürünün bir nesnesi olan İberik heykellerden referans alınarak oluşturulmuştur.



Resim: II. 72.
Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907,
T.Ü.Y.B., 243.9x233.7cm,
Modern Sanatlar Müzesi,
New York, ABD



Resim: II. 73.
Pablo Picasso,
Oyuncak Bebek ile Maya'nın
Portresi, 1938, T.Ü.Y.B.,
Musee Picasso, Paris, Fransa

1938 yapımlı, ‘Oyuncak Bebekli Maya’nın Portresi’ (Resim: II. 73.) ve ‘Avignonlu Kızlar’ eserlerinde ise; kompozisyonu oluşturan figürlerin genelinden ziyade portrelerinin barındırdığı duygu durumları izleyici üzerinde hâkimiyet kurar. Bu portrelerde Picasso’nun Afrika masklarından esinlendiği görülmektedir. Sürekli bir değişim ve dönüşüm silsilesi halinde bulunan “ ‘Avignonlu Kızlar’ (Resim: II. 72.) ise itici, rahatsız edici bir resimdir. İticiliği, oradaki kadınların çirkinliğinden değil, kompozisyondaki biçimlerin sertliğindendir.”⁵⁶ Picasso çalışmalarında bir bütün inşa ettikten sonra parçalar ve bir yıkım süreci yaşattığı tablolarını tekrar yapılandırır. Picasso’nun bu üretimlerini coğrafi ve zamansal olarak bir durum tespitine tabi tutarsak aynı dönemde yer alan Matisseler ya da sanatçının alenen özendiği bir bakıma beslendiği kendinden önceki dönemin önde gelen sanatçılarından bir olan Cezanne ile olan ilişkilerini değerlendirdiğimizde sanatçının özgünlüğünü koruyabildiğini görebiliyoruz. “Guernica, figürlerin biçimleri bakımından bireşimsel kübizmi ve 1920’li yıllardaki abartılmış gövdeleri; renk bakımından ise çözümsel kübizmi çağırıştır.”⁵⁷ Guernica çalışmasında sanatçı toplumun sorunlarına eğilmiş, nesnel gerçekliği sanatsal bir gerçekliğe dönüştürmüştür. Neyin nasıl sunulduğundan ziyade ne tür bir ortamda, ne tür bireysel ve toplumsal kaygılar eşliğinde yapıtını üretmiştir ve bunu ne kadar etkili anlatabilmiştir. “Guernica”, kendi başına bir simge olmanın ötesinde, her bir öğesine ressamın yüklediği simgesel değerlerle katman katman sorunsalını derinleştirmiş, çıplak gerçeğin örtünen boyutlarına yönelinmesini sağlayarak anlamsal bütünlüğünü kotarmıştır.” Batur (2000:202) Picasso’nun salt konudan ziyade işlemiş olduğu duygu durumları resmin değerini belirleyen niteliklerdir. “Picasso’nun dehası “plastikle” “psikoloji” yapıyor olmasında! Picasso, portrelerinde biçimler arası benzerlikler bularak planları üst üste bindirerek, hareketi katarak, rengin yerini değiştirerek, her defasında bir hikâye anlatıyor.”⁵⁸

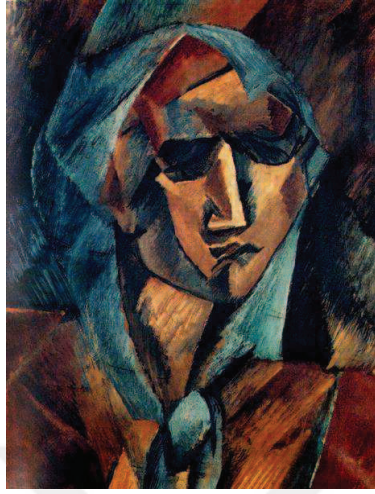
Kübizm’in iki önemli ayağının bir diğerinin ise Georges Brague olduğunu söyleyebiliriz. Georges Brague’a 1900 yıllarında ‘Büyükannenin Arkadaşı’ portresi ile izlenimci bir eser ortaya koyarken daha sonraki yıllarda Fovist akımın bir parçası olmuştur. Georges Brague’nın, 1909 yapımlı ‘Bir Kadının Başkanı’ Kübist etkileri taşıırken ‘Bir Kadının Portresi’ (1911) ise analik kübizm’in örneğidir. (Resim: II. 74. 75.) I. Dünya Savaşına katılımının ardından sanatçı kübist etkiler barındıran resimler yapsada son

⁵⁶ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 43.

⁵⁷ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden ...*, s. 49.

⁵⁸ Murielle Gagnebin, *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, (çev.: Simla Ongan) 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ekim 2011, s. 110.

zamanlarında kendi özgün üslubunu oluşturmuştur. Kolajvari bir yaklaşımla, sadeleştirdiği bir düzlem üzerine çalışmaya başlayan sanatçı konu olarak kuş motiflerine yönelmiştir.



Resim: II. 74.
Georges Brague,
Bir Kadının Başkanı, 1909,
T.Ü.Y.B., 41X33 cm
Musee d'Art Mademe de la
Ville de Paris, Paris, Fransa



Resim: II. 75.
Georges Brague,
Bir Kadının Portresi, 1911,
T.Ü.Y.B., 91x61 cm
Özel Koleksiyon

Modern yaşamı resimlerine konu ederek, kentsel yaşamdan nesneleri ele alan Leger Kübizm'i ve makine estetiğini birleştiren ve Türist olarak anılan bir eğilimi benimseyen bir sanatçıdır. 'Teknisyen', ve 'Bir Kitapla Kadın' eserlerinde basit katılmış formlar kullanarak mekanik şekillerden faydalanarak figürlerini oluşturmaktadır. (Resim: II. 76. 77.).



Resim: II. 76.
Fernand Leger,
Teknisyen, 1920, T.Ü.Y.B.,
116x89 cm, Ulusal Galeri,
Montreal, Kanada



Resim: II. 77.
Fernand Leger,
Bir Kitapla Kadın, 1923,
T.Ü.Y.B., 116x81,4 cm,
Museum of Modern Art,

2. 3. Fütürizm’de Portre

İtalya merkezli olduğu kabul edilen Fütürizm’in; genç İtalyan şair Flippo Tommaso Marinetti’nin (1876-1944) önderliğinde gerçekleştiğini, sanat manifestosunda yeni bir dünya için yeni bir sanat önermesinin yer aldığını, hız estetiğine, dinamizm ve harekete görsel bir ifade vermek amacıyla uygulandığını söyleyebiliriz. Konu olarak hareketli olan; hızlı bir otomobil gibi mekanik nesne ve araçları, mekân olarak fabrikalar, karnavallar gibi mekânları ve dansözleri kullanmışlardır. Bu dönemdeki sanayi gelişmeleri ve makineleşen yaşam biçimlerinin getirisi olarak dönemin güzelliği hızın güzelliği ile ilişkilendirilmiştir. Siyasal ve ideolojik değişimler sanat eserlerine yansıtılarak işlevsel bir anlam kazandırılmıştır.

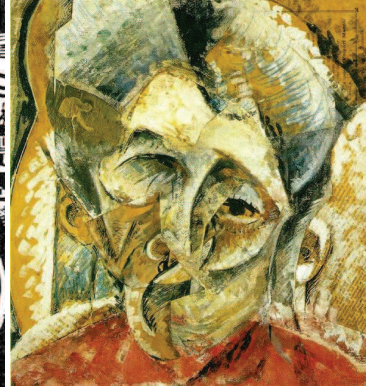
Bu akıma dair eserlerde; doğanın hareketliliğini Kübist akımın tekniklerini kullanarak yansıttıkları fakat konu olarak ayrıldığı görülebilir. Kübist akımdan etkilenen ve beslenen bu akımı kübistlerin statik yaklaşımının aksine, dinamik bir anlayış benimsemektedirler. Kübizmin popüler olduğu bir dönemde doğan bu akım zaman ve mekân gözetilerek bu hareketliliği, dinamizmi, canlılığı ve hızı aktarmayı hedeflemiştir.



Resim: II. 78.
Gino Severini, Otoportre,
1912, T.Ü.Y.B.



Resim: II. 79.
David Burliuk,
Vladimir Mayakovsky
Portresi, 1925



Resim: II. 80.
Umberto Boccioni, Bir
Kadının Kafasının Dinamizmi
1914, T.Ü.Y.B.

Giacomo Balla’nın ‘Hızlanan Otomobil’ (1912) ve ‘Tasmalı Köpeğin Dinamizmi’ (1949) bu dönemin başat yapıtlarındandır. David Burliuk’in ‘Vladimir Mayakovsky Portresi’, (Resim:78) ve bir diğer Fütürist sanatçı olan Gino Severini’nin kübizm anlayışının izlerini taşıyan 1912 yapımlı ‘Otoportre’si dinamizmi vurgulamıştır. (Resim:77) Umberto Boccioni ise ‘Bir Kadının Kafasının Dinamizmi’ çalışması ile fütürist portre örnekleri arasında gösterilebilir. (Resim:79) Fütürist sanatçılar güzellik kavramını

sanatlarıyla birlikte değerlendirmemişlerdir. Daha sonraki süreçte Süprematizm'in Fütürizm'den esinlendiği söylenilebilir.

2. 4. Ekspresyonizm'de Portre

“Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) terimi, bugün anlaşıldığı haliyle, ilk kez 1912’de, yenilikçi sanat dergisi *Der Sturm*’un (Fırtına) sahibi Herwart Walden tarafından kullanıldı.”⁵⁹ Dışavurumcu sanatçıların eserlerine baktığımızda hemen hemen hepsinde görülen benzer unsurlar rengin; simgesel, duyuşsal ve dekoratif kullanımınıdır. Yoğun boya kullanımları, abartılı bir perspektif benimsemeleri, figürlerin deformasyona uğratılması, doğrusal değil duyuşsal anlamda resimlerini yapmaları dışavurumcu sanatçıların ortak noktasını oluşturmaktadır. Eserlerde nesnenin direkt aktarılması değil, oluşum sürecinde sanatçının ruh hali ve konudan önce duygunun algılanması ve aktarılması daha çok önemsenmektedir. Burada sanatçı ve izleyici arasında ruhsal etkileşim doğması, duyumsama yaşaması kaçınılmaz bir etkidir. Çizgisel ritimler, rengin insan (izleyici) üzerinde oluşturduğu psikolojik etki ve yarattığı his, estetik bir anlam kazandırmakla birlikte, estetik bir tecrübe oluşturur. Dışavurumcu (ekspresyonist) sanatın güzellikten uzaklaşması izleyicisi olan halk tarafından kabul edilmekte güçlük çekmesine neden olmuştur. Dışavurumcu yaklaşımda sanatçılar aktif yaşam süreçlerinde çoğunlukla karşılaşılan sefalet, acı, vahşet, heyecan, çirkinlik, tutkular gibi olumsuzluk barındıran duygular üzerinde durmuşlardır. Bir bakıma bu döneme kadar diğer sanat akımlarının da benimsediği, sanatın biricik konusunu ve gayesini oluşturan güzellik, uyum gibi pozitif duygu durumlarının konu edinmesi sanatlarında ki öncelik sırasının değiştirmiştir. Van Gogh ‘Ayakkabılar’ serisi ve Munc’ın ‘Çiğlik’ çalışması görmeye başladığımız dışavurumcu yaklaşımın ilk örnekleri arasında gösterilebilir.

Farklı coğrafyalarda ortaya çıkan çalışmalara baktığımızda bu akımın farklı varyasyonlarıyla karşılaşırız. Fransız Dışavurumculuğuna baktığımızda karşılaştığımız; Matisse ‘Yeşil Çizgili Portre’ ya da ‘Madam Matisse’in Portre’ (1913) çalışmasıyla renklerin psikolojik etkilerinden yararlanılarak, fırça vuruşlarıyla özgün, etkili bir anlatım şekli oluşturmalarıdır. Alman Dışavurumculuğu ise Brücke akımının bir varyasyonu olarak karşımıza çıkar ve bu anlayışın Fransız Dışavurumculardan farklı olarak çarpıcı deformasyonlara ve psikolojik buhranlara daha fazla rastlanmaktadır. Bu anlayışın

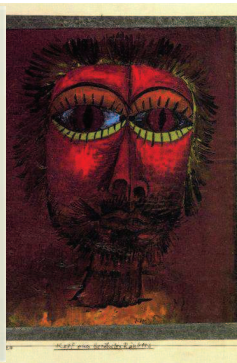
⁵⁹ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 378.

sanatçıları arasında Ernst Ludwig Kirchner'in, Karl Schmidt-Rottluff ve Almanya 1844 doğumlu Erich Heckel'in insan ve halleri konu çerçevesinde ki üretimleri ile karşılaşırız. E. L. Kirchner 'Kıyıdaki Çıplak Oğlan ve Kız' (1913) çalışmasında resimdeki tüm elamanların biçimlerini yapı-bozumuna uğratarak olağan dışı, etkili bir ifade yakalamıştır. Schmidt-Rottluff ise eski bir teknik kullanarak renklerin etkisini istememiş, siyah beyaz çalışmalar oluşturmuştur. 'Otopotre' (1914) ise bunlardan biridir. Heckel'in resmin de dikkat çekilen merkez portredir ve geometrik formları andıran biçimler ile bir ritim yakalamış olan sanatçı renk kullanımı anlamında da bir gerilim, bir sertlik yakalamıştır. Filozof Nietzsche'nin "güzellik, tuhaflık, kuşku, korku ve kutsallıkla dolu"⁶⁰ söylemine, ekspresyonist sanatçıların resimlerinde rastlamaktayız.

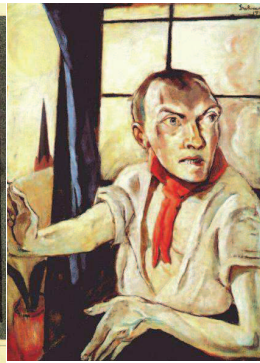
Fransa ve Almanya'daki bu yaklaşımlar dışavurumculuğun ilk ayağını oluştursa da asıl Dışavurumculuğun yayılması 1910'lu yıllara tekabül etmekle birlikte akımın asıl yapısının bu dönemde şekillendiği söylenebilir. 1900-1935 yıllarında etkin olan bu yaklaşımın doğayı ya da doğadakileri gördükleri gibi değil duyumsandıkları gibi resmetmeleri gerektiğini savunarak klasik öğretileri ve otoriteyi reddeden bir anlayışı benimsemişlerdir. Ekspresyonizm, figüratif ve soyut resim alanlarında farklı iki ana yapı olarak gelişmiştir. Otto Dix, Paul Klee, Oskar Kokoscha, Max Beckmann taraflarından bir yandan bu dönemin öncül dışavurumcu eserleri yaratılırken aynı dönemdeki sanat ortamında Metafizik resminin önemli ressamlarından olan Chirico, Paris'te 1914 tarihli 'Filozofun Zaferi' eserini yapıyordu.



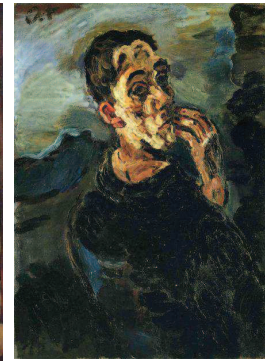
Resim: II. 81.
Otto Dix, 1923,
T.Ü.Y.B.,
48x36.8 cm



Resim: II. 82.
Paul Klee, Eşkiya Kafa
1921, T.Ü.Y.B.



Resim: II. 83.
Max Beckmann,
Otopotre, 1917,
T.Ü.Y.B.



Resim: II. 84.
Oskar Kokoscha,
Otopotre, 1919,
T.Ü.Y.B.

⁶⁰ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 379.

2. 5. Dadaizm ve Sanatta ilk Anti-Estetik Yaklaşımlar

Sanat ve toplum arasında sıkı bir ilişki vardır. Toplumun, siyasi ve kültürel başta olmak üzere birçok alanda oluşturduğu değişimlerin sanatçılar üzerindeki etkileri görmezden gelinemez. Sanatçılar eserlerinde sadece kendi benliğini, ruhunu değil bir bakıma toplumun da ruhunu yansıtır. Ulusların estetik anlayışları, birçok toplumsal parametre sonucu ortaya çıkan günlük yaşamları ve zevklerinden ilham alır ve eserler de bunların izlerini taşır. Diğer taraftan çoğu zaman sanatçılar toplumsal kurallara aykırı duruşlarıyla her dönem tepkilere neden olmuşlardır. 1916-1922 yıllarında ortaya çıkan Dada akımının ilk manifestosu 1918’de yayımlandı ve akım, ekspresyonizmin duygusal temel prensiplerine saldırı niteliğindeydi. Dada’nın ilk düşünce tohumları Alman şair ve düşünür Hugo Ball’ın (1886-1927) Zürih’in bir arka mahallesinde sergilerin, şiir okuma gecelerinin, alternatif konserlerin, performansların düzenlendiği Cabaret Voltaire adlı gece kulübüyle sanat lokali arası bir mekânda atılmıştır.⁶¹

Tristan Tzara’nın 1918’de Dada hareketinin başkaldırısını ve sanatsal yaklaşımlarını belirttiği; Dada manifestosu şu şekildedir:

“Dadacı tiksintinin bütün olanaklarıyla, zorlu bir savaşı bildiriyorum. Ailenin yadsınmasına dönüşebilecek her tiksinti ürünü *dada*’dır; yıkıcı eyleme girişmiş bütün varlığının yumruklarını havaya dikerek protesto: DADA; şimdiye dek kolayca uzlaşmanın ve nezaketin edepli cinselliğiyle reddedilmiş bütün olanakları tanıma: DADA; mantığı; yaratıcı güç yoksunluklarının dansını ortadan kaldırma: DADA; uşaklarımızın değerler adına yerleştirdiği her hiyerarşi ve toplumsal denklemi ortadan kaldırma: DADA; her nesne, bütün nesneler, duygular ve karanlıklar, görünmeler ve paralel çizgilerin tam tamına çarpışması birer yoludur savaşmanın: DADA’nın; belleği ortadan kaldırma: DADA; arkeolojiyi ortadan kaldırma: DADA; peygamberleri ortadan kaldırma: DADA; geleceği ortadan kaldırma: DADA: kendiliğindenliğin dolaysız ürünü her tanrıya tartışmasız mutlak inanç: DADA; bir uyumdan zarıfçe, ön yargısızca öbür küreye sıçrama: DADA; sesli bir disk gibi fırlatılış sözün, çılgınlığın, çizdiği yol, dönemin çılgınlığına tutulmuş bütün bireylere (ciddi, ürkek, çekingen, ateşli, güçlü, kuvvetli, kararlı ya da coşkulu) saygı duymak; kendi tapınağını bütün gereksiz ve hantal eşyalardan arındırmak; kırıcı ya da müşfik düşünceyi, ışıklı bir çavlan gibi kusmak, ya da arada bir fark yok diye büyük bir hoşnutluk duyarak içinde yaşatmak o düşünceyi, ruhun çalılığında, soylu kişi için böceklerden arındırılmış, baş melek bedenleriyle allanıp pullanmış çalılığında duyulan yoğunluğun aynısıyla özgürlük: DADA DADA DADA, kasılmış acıların uluması, karşıtlıkların ve bütün karşıtlıkların birbirine sarılması, grotesklerin, sonuçsuzlukların: YAŞAMIN”⁶²

⁶¹ Ahu Antmen, *20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 6. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul Ekim 2014, s. 121.

⁶² Tristan Tzara, *Dada Manifestoları*, (çev. Elif Gökteke), Norgunk Yayınları, İstanbul, Nisan 2004, s.28-29.

Savaşa girmeyen İsviçre'nin Zürih kenti ve New York'ta eş zamanlı olarak ortaya çıkan Dadaist düşünce; özünde ikili bir yaklaşımı barındırmaktaydı; yıkıcı dürtü ve neşeli, sınırsız yaratıcılık.⁶³ Dadanın oluşumu her ne kadar gidişata dur diyen bir karşı duruş olsa da onları bu noktaya getiren nedenleri göz ardı edemeyiz. Gerek toplumsal gerek düşünsel anlamda dünya tarihinde hemen hemen tüm coğrafyayı etkisi altına alan I. Dünya Savaşına ve beraberinde yaşanan siyasi ve toplumsal yıkım gibi gelişmelerin bu sanat olaylarına etkisi açıktır. Siyasi tavrı başta olmak üzere kültürel anlamda sanata karşı tutumuyla 20. Yüzyılın en önemli akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960'lardan günümüze kadar gelişen birçok kavramsal eğilimli sanat hareketinin oluşumunda öncü rol oynar ve günümüz sanatının kaynağını oluşturur. "Dada hareketi, yaklaşık tüm Avrupa ülkelerinden rejim karşıtı aydınların önderliğini yaptığı bir harekettir; savaşa karşı olmaları, bu aydınları birleştiren en önemli özellikti. Birer pasifist olan bu aydınlar, kendi devletleriyle açık bir çatışma içindeydiler."⁶⁴

Bu dönemde oluşturulmuş eserlerin genel yapısı ele alındığında rastlantısal ve doğaçlamaya yönelik tekniklerin kullanıldığı görülmektedir. Öne çıkan sanatsal çalışmalara baktığımızda ise; Roul Hausmann'ın ironik portrelerinde düzen karşıtı eleştirisini, tipografi kullanımını ve Dadayı 1915'te New York'a taşıyan Francis Picabia'nın farklı anlatım tarzını foto kolajları görürüz. Fransız Marcel Duchamp'ın neredeyse kendinden sonraki bütün sanat yaklaşımlarını etkilediği sanat felsefesinin bu zamana kadar alışık olduğumuz sanat algısını tamamen değiştiren eleştirel bir yaklaşımı benimsediğini görebiliyoruz. Dönemi en iyi Duchamp'ın çalışmaları ile özetleyebiliriz. Duchamp'ın çoğu eserinde alışlagelmiş üretim ölçütlerini, estetik beğeni ölçütlerini sorguladığını ve geleneksel sanatsal algısını, salt estetik hazzın ötesine taşıyarak sanatı bir yetenek eyleminden, düşünme eylemine taşımıştır. Tüm bu yaklaşımlar artık göze hoş gelmek, estetik bir birliğe ulaşmak, uyum, güzellik gibi geleneksek sanatın hedefi diyebileceğimiz durumların dışında bir sanat algısının var olduğunu ortaya koymuştur. Dönemin olumsuz siyasi ve sosyal durumunun bir sonucu olarak birçok sanatçının tepkisiz kalmayarak rasyonel aklı yok sayması ve kavramsal gerçekçiliğe öncelik vermeleri Dada hareketine zemin hazırlamıştır. Bunun sonucunda; geleneksel yaklaşımdaki sanat yapıtı ve izleyici arasındaki sanatsal ilişki dışında bir yaklaşım gelişmiş, sanat yapıtı görsel bir

⁶³ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 410.

⁶⁴ *Dada Manifestoları*, Altıkirbeş Yayınları, 2. Baskı, Ağustos 2008, s. 6.

hazdan çok izleyiciyi düşünsel bir sürece yönlendiren bir işleve kavuşmuş ve izleyicinin muhatabı sanat eserinden sanatçıya yönelmiştir. Birinci dünya savaşından sonra bir bakıma sanatçıların tepkilerinin ürünü olan çalışmaların oluşturduğu Dada hareketi 1923'e kadar oldukça parlak bir dönem geçirmiştir. Dada için süreç sonunda ortaya çıkan sanat eseri değil, iletmek istediği düşünce önem arz etmektedir ve bu hedefine ulaşırken, sanatçı, yapıt, izleyici üçgeninde izleyiciyi de yaratım sürecine katmasıyla performans sanatlarının çıkış noktasını oluşturmaktadır.

“Dada, kübizmin kolaj tekniğini geliştirerek ve fütürizmin kendini pazarlayabilme becerisini benimseyerek kendinden önceki sanat akımlarından çok şey öğrenmiş olsa da akımın belirleyicisi olan esas, sanatın birinci dünya savaşına uzanan yolda oynadığı roldü. Ekspresyonist (dışavurumcu) sanatçılar savaşın ruhani bir yeniden doğuş getireceğine inanırken fütüristler mekanize savaş görüntüsü karşısında heyecana kapıldılar, Dadaistlerse sanatın insanoğluna ihanet ettiğini düşünüyordu. Dadayı böylesine dinamik kılan da temelde bu “sanat karşıtı” duruştu.”⁶⁵

Bu dönem sanatçıların apolitik bir tutum içinde bulundukları, yıkıcı bir karaktere sahip olan bu akımın biçim kaygısı gütmemekle birlikte teknik olarak, kendinden önceki akımlar gibi bir sınıf ya da grup oluşturulabilecek teknik bir yapı benzerlikleri taşımadıkları söylenilebilir. Dada'nın üst aklına uygun olarak; takındıkları tavır pazarladıkları metalar sanatsal üretimlerinin önceliğini oluşturmaktaydı.

“(...) Bir kere, Bay Mutt'un çeşmesi bir banyo küvetinden daha ayıp ve ahlaksız değil. Ayrıca, böyle bir niteleme çok saçma. Bir hırdavatçı vitrininde, her gün gördüğünüz bir nesne o.

Bu nesneyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi SEÇTİ. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı.

Tesisatçılık meselesine gelince, bu bir saçmalık. Amerika'nın yaptığı sanat eserleri sadece ve sadece köprüleri ve bina tesisatlarıdır.”⁶⁶

Duchamp'ın; ‘Çeşme’ adlı yapıtının yaratmış olduğu sansasyonel durum sonrası günlüğüne almış olduğu bu yorumunu bir süre sonra The Blind Man'ın ikinci sayısında ‘Richard Mutt Sorunu’ adıyla fakat bu kez kendi imzası ile yayımlamıştır.⁶⁷ Yılmaz'ın açıklamalarına dayanarak, bu olaylar silsilesi sonucunda Duchamp'ın sanat çevrelerine sanat eseri nedir, nesne nedir, sanatçı kimdir, sorularını tekrar farklı bir anlamla

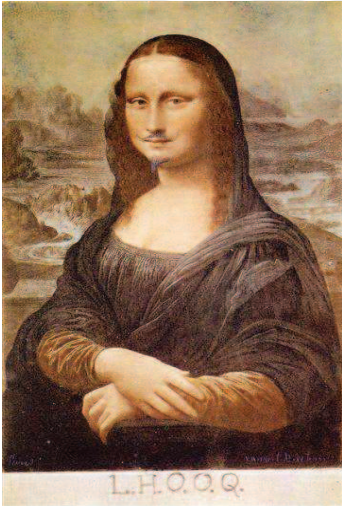
⁶⁵ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 411.

⁶⁶ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 105.

⁶⁷ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden ...*, s. 105 106.

cevaplayarak bu kavramların yeni anlamlarıyla yola devam etmesini sağlamıştır. Ayrıca Duchamp'ın birçok çalışmasını farklı rumuzlarla sergilediğini söyleyebiliriz. M. Dee, Totor, R. Mutt gibi.

Yılmaz (2006:107), Dadacı düşünceyi besleyen kaynaklar açıklamasında; Dada'yı I. Dünya Savaşı'nın bir ürünü olarak görmekle beraber; bir sanat akımı değil siyasi içerikli bir başkaldırı olarak nitelemektedir. Fakat Dada'nın bu süreçte sanatsal yöntemler kullanması onu zaman içinde sanat akımına dönüştürerek oldukça geniş bir yer edinmesini sağlamıştır. Duchamp'ın sanat tarihini en önemli yapıtlarından biri olduğu kanısında hemen hemen bütün coğrafya ve kültürlerin hemfikir olduğu Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa portre eserini farklı bir dille ele almış, bıyık eklediği model çalışmasına 'L.H.O.O.Q.' (Resim: II. 85.) ismini vermiştir. Bu kısaltmaların barındırdığı hicivsel anlamıyla birlikte, çalışma ofset baskı üzerine gerçekleştirmiştir.



Resim: II. 85.
Marcel Duchamp,
L.H.O.O.Q., 1919,
19.7x12.4, Philadelphia
Sanat Müzesi, Philadelphia,
PA, ABD



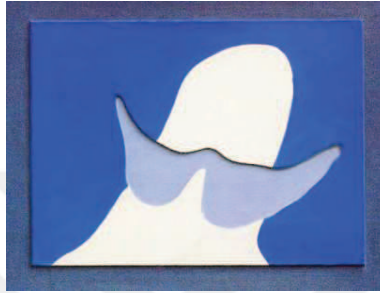
Resim: II. 86.
Raoul Hausmann, Sanat
Eleştirmeni, 1919, Kâğıt
Üzerine Taş Baskı ve
Fotokolaj, 32x23.5 cm, Tate
Koleksiyonu, Londra,



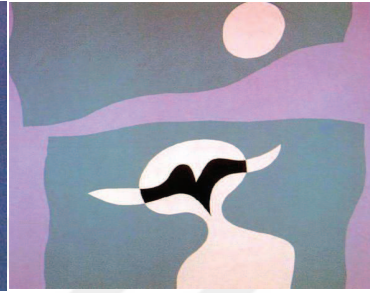
Resim: II. 87.
George Grosz, Toplumun
Dayanakları, 1926,
T.Ü.Y.B., 200x108 cm,
Ulusal Galeri, Berlin,
Almanya

Grosz, grotesk yüzlere yer verdiği Yeni Nensellik'in ürünü olan 'Toplumun Dayanakları' eserinde Nazi, Milliyetçi, Sosyal Demokrat, Yargıç ve Militarist vatandaşlardan oluşmaktadır. (Resim: II. 87.) 'Dadazof' olarak ünlenen, Raoul Hausmann, burjuva sınıfının değerlerini eleştiren hicivli portreler, karikatürler ve fotomontajlar yapmaktadır. Hausmann, 'Sanat Eleştirmeni' çalışmasında sanat eleştirmeni figürünün boynuna iliştirdiği banknot ile görüşlerin satın alındığını vurgulayarak düzeni eleştiren bir tutum yansıtmıştır. (Resim: II. 86.) Dada'nın şiirler manifestolar ya da diğer edebi metinler

dışında ele alabileceğimiz 1916 tarihinde Jean Arp tarafından yapılan, ‘Bıyıklı Baş’ (Resim: II. 88.) ve ‘Adam, Bıyık, Göbek’ (Resim: II. 89.) çalışmaları soyut yaklaşımdan etkiler barındırır ve bu güne kadar karşılaştığımız klasik portrelerden çok farklı bir yaklaşıma sahip olduklarını görürüz. Dönemin bir diğer çalışması olan George Grosz’un ‘Sabah Beşte İdareci Sınıfın Yüzü’ ise; hiciv yüklü bir yaklaşım içinde ve ikiye bölünmüş kompozisyonda resmedilen işçi ve burjuva sınıfı arasındaki durum farklılığını anlatan gerçekçi, eleştirel bir bakış açısının ürünüdür.



Resim: II. 88.
Jean Arp, Bıyıklı Baş 1926,



Resim: II. 89.
Jean Arp, Adam, Bıyık,
Göbek,

“Huelsenbeck ve Husmann tarafından Berlin’de çıkarılan Dada dergisinde ‘sanatın öldüğü ve artık Dadanın siyasi bir hareket olduğu’ ilan edildi.”⁶⁸ Daha sonraları Huelsenbeck 1917’de Berlin’e taşınarak Süper-Dada denilen daha saldırgan bir dada formu geliştirmiştir.⁶⁹ Yılmaz (2006:128), 1924’te kapanan ‘Litterature’ dergisi yerini bir bakıma kendinden sonraki sanatsal yaklaşımının habercisi niteliğinde olan ‘La Revolution Surrealiste’ (Gerçeküstücü Devrim) dergisine bıraktığını söylemiştir.

2. 6. Sürrealizm’de Portre

Bu yeni sanat akımı her ne kadar kendinden önceki akımlardan faydalansa da ki; bu kaçınılmazdır. Resim sanatı içinde gerek düşünsel anlamda felsefi bakış açısıyla, gerek tekrar tuval resmine yönelmesiyle devrimci sayılabilecek bir yapıya sahiptir. Sürrealistleri kendinden önceki sanat yaklaşımı olan Dadacılarıdan farklılaştıran hususun sürrealistlerin sahip olduğu “düşçülük” olduğu söylenebilir. “1924’de Breton ilk manifestosu olan Sürrealist Devrim’i yayımlayarak sürrealist akımı başlatan isim oldu.”⁷⁰

“Gerçeküstü kavramı ona (Breton) göre, din ya da mistisizmdeki ‘doğaüstü’ ya da ‘öte dünya’ denen şeyi değil, ‘gerçek’ ve ‘düş’ ün bir ve aynı

⁶⁸ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 127.

⁶⁹ Wendy Osgerby, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem A.-Firdevs C. Çulcu), 2.Baskı, Hayalperest Yayınevi Çin 2014, s. 411.

⁷⁰ Wendy Osgerby, *Sanatın ...*, s. 427.

şey olduğunu, ifade ediyordu. Bu birliğe ulaşmak içinse her türlü ahlaksal, mantıksal ve estetik yargının katı çemberi yıkılmalı; Freud'un önerdiği gibi, hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıydı. Düşünsel eylemin temelinde yer alan ruhsal özdevinim (otomatizm) gerçeküstücülüğün en saf anlatımıydı.”⁷¹

Bu fikirler bu akımın düşünsel zeminini oluşturmaktadır. Bir modern sanat akımı olan ve kendine has bir felsefeye dayanan sürrealizm; bir düşüncenin hayal ve tasarımlarla gerçeği yansıtan bir şekilde ve objeleriyle şekillenmesidir. “Sürrealist resim, Sembolistler (ve onlardan çok daha önce Leonardo da Vinci) tarafından benimsenmiş olan bir programı uygulamakta ve temelinde resmin, ruhsal bir etkinlik olduğu gerçeğine dayanmaktadır.”⁷² Max Ernst; farklı bir yaklaşım içindedir. Her ne kadar yaklaşım olarak sürrealistlerle değerlendirilse de onu bu gruptan ayıran bir şey vardır. Kullanmış olduğu teknikler; üç boyutlu hazır nesneler, Frotajdan türettiği ‘reklaj’ (kazıma-inceltme) bazense resim çerçevesini de işin içine dâhil ederek resim sınırlarını zorlamıştır. Ele aldığı yapıtlarıyla Joan Miro ise diğer gerçeküstücü sanatçılardan gerek geleneksel resim tekniği kullanımı bakımından, gerekse resimlerindeki sürekli olarak pozitif ya da lirizm diye adlandırabileceğimiz olumsuz yaşam şartlarına rağmen ele aldığı olumlu yönüyle farklı bir yerde durmaktadır. İmgelerle yapıtlarını oluşturan Miro, ‘Portre IV.’ (Resim:57) çalışmasında renk ve formların yardımıyla düşsel bir görüntü yaratmıştır. Sanatçı, çizgi, renk ve geometrik şekiller kullanarak oluşturduğu grafik öğeleriyle izleyiciyi zihinsel bir bulmaca gibi yönlendirerek bir yapıt izleme süreci oluşturur. Resimdeki obje veyahut nesneler kendilerini muhafaza ederken mutlak yapıları dışında farklı bir oluşumunda da parçası haline gelir bu resimlerinde. Rus sanatçı Marc Chagall 1915 yapımlı ‘Doğum Günü’, ‘Öz Portre’ (1912-13), ‘Dünyanın Dışında Herhangi Bir Yerde’ (1915-19) eserleriyle bu akımın bir diğer sanatçısıdır.

Yılmaz (2006:131); Gerçeküstücü sanatın iki temel kavramı olan otomatizm (özdevinimcilik) ve oneirizm (düşçü’lük)’ün resim ve heykelden (hatta düzyazıdan) ziyade, şiir gözetilerek ortaya çıktığını ve gerçeküstücü yaklaşımın edebiyatta görsel sanatların önüne geçtiğini söylemiştir. Bu paralelde Sürrealizmin farklı bir ayağını oluşturan yaklaşım olan dil felsefesini kullanılarak yapıtlar üretilmiştir. Belçikalı sanatçı Rene Magritte ‘İmgelerin İhaneti’ ve ‘Bu Bir Pipo Değildir’ adlı çalışmaları ile görsel ve

⁷¹ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden...*, s. 128.

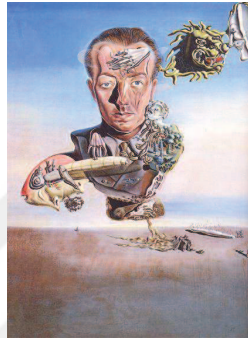
⁷² Rene Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev.: Sezer Tansuğ), 1.Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1982, s. 7.

* “gerçeküstücü sıfatını Breton’dan önce ilk kez 1917’de şair Apollinaire kullanmıştır.” Yılmaz(2006:128)

sözel dili aynı çalışmada birleştirerek sürrealizmin kavramsal noktasını ortaya koymuştur. Rene Magritte portre resimlerinde de etkin bir sürrealist anlayış benimsemiştir. Bu durumu en iyi örnekleyen ‘Rape’ (Resim: II. 90.) çalışmasıdır. Giorgio de Chirico’da bu bağlamda ele alınabilecek bir diğer sanatçıdır. Bu iki sanatçı dil felsefesi bakımından öncü olmakla beraber bir bakıma kavramsal sanatın da öncüleridir. Salvador Dali ele aldığı cinsellik, ölüm-yaşam, düş gibi kavramlarla bu akımın üslupsal ve konu olarak çerçevesini en iyi belirleyen sanatçılardan biridir. Dali’nin ‘Paul Eluard’ın Portresi’ (Resim: II. 91.) ve ‘Kendi Portresi’ konumuz bağlamında öne çıkan resimleridir.



Resim: II. 90.
Rene Magritte, 1934
Rape, T.Ü.Y.B.
73.3x54.6 cm
Brüksel, Belçika



Resim: II. 91.
Salvador Dali, Paul
Eluard’ın Portresi,
1929, T.Ü.Y.B.
Dali Tiyatro ve
Müzesi, İspanya



Resim: II. 92.
Jaon Miro,
Portre IV. 1938,
T.Ü.Y.B.

Ferid Edgü; “Düşlerin Değil Düşlemin Ressamı Salvador Dali” başlıklı yazınında Breton ve gerçeküstücülüğün kurucularından Philippe Soupault’a başvurarak Dali’nin resimlerini açıklamıştır. Breton; “Onun sanatı, bugüne değin bilinen en sanatsal sanattır. Bu sanat gerçek bir tehdidi oluşturuyor: Yepyeni varlıklar, kötü niyetleri açıkça ortada yürümeye başlıyorlar...” demiş ve daha sonra Breton, Dali’yi Gerçeküstücü ahlaka uymadığı için aforoz etmiştir. Philippe Soupault ise; “Dali berbat bir soytarı, Öylesine berbat bir soytarı ki sirk yöneticileri onunla bir anlaşma yapmayı akıllarından geçirmez. Öte yandan, tüm reklam ajansları yöneticileri onun bir teşhirci olduğunu bilir...” söylemlerine yer vermiştir.⁷³

Tıpkı Dadaizm akımının maruz kaldığı I. Dünya Savaşı gibi II. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle de bazı Sürrealistler ‘soyut sürrealizm’ eğilimi içine girmişlerdir. Gerçeküstücülerle aynı meta olan düşselliği paylaşan Hieronymus Bosch (yak. 1450-1516) yapıtlarında ait olduğu Rönesans dönemi içerisinde farklı konu ve güzellik yaklaşımı ile

⁷³ Ferid Edgü’den Naklen Breton, *Biçimler Renkler Sözcükler*, 1.Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 109.

dönemdaşlarından çok farklı bir noktada olmuş kendinden yarım asır sonra bir başkaldırıyla ortaya çıkan sürrealistler üzerinde oldukça etkin rol oynamıştır.

Portre yaklaşımları bağlamında irdelediğimiz sanat akımlarına genel olarak baktığımızda Alois Rieg (1858-1905)'in Kunstwollen olarak adlandırdığı şekilde; her sanat yapının gelişimsel bir zincirin halkası olduğunu ve kendisinde değişim tohumları barındırdığını söyleyebiliriz⁷⁴. Sanat tarihine baktığımızda çok fazla sanat akımıyla karşılaşırız. Bu akımlardan daha sonraki dönemlerde unutulmuş olanların yanı sıra bir kısmı da kendi içinde gelişerek süregelmiş ya da değişerek günümüz sanat anlayışlarını doğurmuştur. Kendi kültür, inanç ve beğenilerini yansıtan ayrı ayrı güzellik anlayışlarına sahip olan her bir sanat akımının ayrıca felsefi alanda birer karşılığı bulunmaktadır. Bu bağlamda sanat anlayışlarını dört farklı temel estetik kuram çerçevesinde sınıflandırabiliriz. Bu çerçevede değerlendirerek akımların hangi doğrultuda şekillendiğini ortaya koymak kolaylaşacaktır. 1. Realist teoriler (yansıtmacı, mimesis, betimleyici), 2. Formalist teoriler (biçimci, yapısalcı), 3. Ekspresyonist teoriler (ifadeci, dışavurumcu, expressionist), 4. Fonksiyonelci teoriler (işlevselci, functionalist, utilitation) dir.

Realist teorilere baktığımızda, bu kuramı baz alan anlayış; nesneleri oldukları gibi idealize edilerek, betimlenmesini savunur. Bu anlayışın Rönesans dönemi sanatında, gerçekçi realist bir üslup yaklaşımıyla uygulandığını görüyoruz.

Formel teoriler (biçimci, yapısalcı); biçimsel olgunluğu yakalamayı amaç edinen bu kuramın temsilcileri resmin daha çok yapısalcı yönünü dikkate değer bulurlar. İçerik ve öz ikinci plandadır. Formalist anlayıştaki yapıtlara Klasik Yunan ve Rönesans'ta, matematiksel, analitik bir yapıyla ortaya çıkan eserleri örnek verebiliriz. Kübizmi de bu kuram içinde, örnek olarak verilebilir.

Ekspresyonist teoriler (ifadeci, dışavurumcu, expressionist); bu kuramda ise yapıtta aranan biçimsel özellikten ziyade öz' e (içerik, ifade) yoğunlaşan bir anlayış hâkimdir. Örnek olarak Edvard Munhc'un 'Çılgılık' eserini verebiliriz. Sanatçı burada sembolik formlar aracılığıyla, dışavurumcu bir yaklaşımla anlatımın daha çok psikolojik durumuyla ilgilenerken öz' ün üzerinde durmuştur.

⁷⁴ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 145.

Fonksiyonelci teoriler (işlevselci, functionalist); sanat yapıtları ne realist, ne biçimci, ne özcü, ne de salt estetik değerleri yansıtmak için değil, siyasi, sosyal, dini, ideolojik fikirleri konu eden ve düşünsel bir hizmet aracı olarak üretilen eserlerdir.



BÖLÜM III

Üçüncü bölüm dâhilinde 1950'ler ve sonrası sanat hareketleri kapsamında çirkin olanın estetiği bağlamında resim sanatında portre temsilleri ele alınarak bir analize tabi tutulacaktır. Bu analiz kapsamında kronolojik bir izlekte sanat hareketlerinin benimsemiş oldukları portre temsilleri ele alınırken dönemin öne çıkan felsefe düşünce, toplumsal ve siyasi durumlarına değinilecektir.

Ortaya çıktıkları tarihlerden ötürü bir önceki başlık altında yer verdiğimiz Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi akımların devam eden üretimlerine bu başlık altında da yer edinmiştir. Bu akımların birbirinin oluşumunda etken olan bir yapıya sahip oldukları söylenebilir. 1900'lu yıllarda ise Soyut Ekspresyonizm (1940-1955), Avangart sanat (1945-1975) hareketi, Op Art (1950-1965) gibi oluşumlar meydana gelmiştir. 1960'lardan sonra tüketim kültürünün paralelinde var olan Pop Art (1958-1975), nesneler değil olaylar üzerinden bir anlatım yaklaşımı geliştirerek izleyici, sanatçı ve yapıt arasında daha direkt bir bağ kurmuştur. İzleyiciyi yapıtın oluşum sürecine dâhil eden Happening (1959-) ise bir sonraki oluşumu temsil eder. Bu yaklaşım devamında meydana gelen Kavramsal Sanat (1960-1975) aynı zamanda 1960'lardan sonra ortaya çıkan birçok akım ve hareketin izlerini temellerinde barındırır. Kavramsal sanatın geleneksel anlayışları ya da önceden belirlenmiş bir gerçeklik olgusunu kendi estetik anlayışı çerçevesinde tekrar ele almıştır denebilir. Minimalist sanatın devamında Fluxus (1962-1975), Neo-Ekspresyonizm (1970-1990), Postmodernizm (1975), Dijital Sanat (1990-) gibi sanat hareketleri ile karşılaşmaktadır.

Bu dönemde; yukarda değinmiş olduğumuz bu başlıkların dışında farklı birçok sanatsal parametrenin geliştiğini söylememiz gerekir. Edebiyat alanında Kafka, Proust, Celine ve Virginia Woolf'un, resim sanatı alanında ise; Picasso, Matisse, Brague, Kandinski, Mondrian, Klee'nin öne çıktığı görülmektedir. Bu dönemde resim, enstalasyon/yerleştirme, video ve heykel, gösteri gibi birçok anlatım yolu olduğunu sanatçıların kendini ait hissettiği anlatım biçimini kullanabildiği görülmektedir. Sanatın

bu yüzyılda sadece galerilerde sınırlı kalmayıp, sokaklarda, kulüplerde yani tüm kamusal alanlarda yer bulduğunu söyleyebiliriz.

“Simmel, her çağın kültürün en önemli felsefi değerlerini ifade eden, kendine özgü, merkezi bir teması olduğuna ikna olmuştur. Rönesans için “doğa” olan bu tema, on yedinci yüzyılda metafizik fikirlerden ayrılmış ve on sekizinci yüzyılda ise “birey” teması ile desteklenmiştir. On dokuzuncu yüzyıl temel kültürel değerleri karşılayacak bir temadan yoksun iken, yirminci yüzyılın başında “yaşam” teması modern kültürü ifade etmekte yeterli olacak gibi görünmektedir.”¹

Simmel’i bu ereğiyle birlikte bu dönem portre çalışmalarının yaşamın etkin rolü çerçevesinde ele alındıkları söylenebilir. 1900’lu yıllarda üretilmiş eserlere baktığımızda farklı alanlara ait düşüncelerin yine farklı anlayışlar doğrultusunda üretilerek çeşitlilik barındırmıştır. Bu yılların başına baktığımızda; Vladimir Burliuk ‘Benedict Livshits’in Portresi’ (1911), Kokoscha ‘Kendi Portresi’ (1917), G. Grosz ‘Güzellik, Sizi Ödüllendirmek İstiyorum’ (1922-23) çalışmaları yer alır. G. Waod ‘Amerikan Gotik’ (1930), B. Shahn ‘Sacco ve Vanzetti’nin Tutkusu’ (1931-32) aynı zamanda soyut resme örnek olabilecek; P. Blume ‘II Dure/Mussolini’ (1934-37) portreleri örnek gösterilebilir.

Picasso’nun ününün koruduğu bu dönemde yeni yeni yer almaya başlayan Dubuffet özgün üslubunu yaklaşık yirmi yıl aramış bir sanatçıdır. 1945 ve 46’da kömür, balçık, taş gibi çeşitli malzemeler kullanarak yapmış olduğu üretimlerle adından söz ettirmeyi başlamıştır. Devamında; Amerikan resminin temelini oluşturan Hans Hofmann (Alman Ekspresyonizmi), hala çağdaş sanatın simgesi olan Pollock ve Flaman Ekspresyonizme bağlı olduğunu söyleyen de Kooning’i öne çıkan diğer sanatçılar olarak sayabiliriz. Bu sanatçılar gerek resimsel yeni bakış açılarıyla gerek fikirsel ele alışlarıyla yakın sanat tarihinde kendilerine oldukça geniş bir yer edinmeye başlamışlardır.

20. Yüzyılın estetik anlayışını Gagnebin ‘Psikanalitik bir estetik için’ kitabında 20. Yüzyıl sanatının kırılmalar oluşturan ve buna neden olan savaşı modelini (Dada, Destek/Yüzey, Minimal Art, Body Art, Land-Art vs...) sanat hareketleri ile ilişkilendirerek, “estetik darvinizm” diye tanımlamıştır.² 1900’lu yılların getirisi olarak farklı sanat hareketlerinin paralelinde birçok estetik anlayışın bir arada hüküm sürdüğü söylenebilir. Aşağıdaki ana başlığımız olan 1950 sonrası sanatta gelişen anti estetik anlayış içinde Batı

¹ Georg Simmel, *Sosyolog, Sanatçı, Düşünür*; 1. Baskı, Doğu Batı Yayınevi, Ankara Ocak 2011, s. 150.

² Murielle Gagnebin, *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, (çev.: Simla Ongan) 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ekim 2011, s 184.

resim sanatında bu dönem portre temsillerini Dubuffet, de Kooning, Bacon, Freud, Saville ve Rego birincil olmak üzere birçok sanatçıya başvurularak ele alınacaktır.

1. Çirkin Olanın Estetiği Bağlamında 1950’lerden Günümüze Batı Resim Sanatında Portre

Bu yüzyıl içerisinde portre; kavuştuğu düşünsel ve üslupsal yenilikler dâhilinde çirkin olanın estetiği çerçevesinde ele alınacaktır. İki dünya savaşının gerçekleştiği 20. Yüzyıl barındırmış olduğu farklı düşünce yapılarıyla birçok sanat akımını içinde barındırmaktadır. “20. Yüzyılın başında belirginleşen düşünceye göre, görünen nesnenin arkasındaki gerçeği gösterme konusunda resim bir araçtı. Oysa 1950’lerdeki sanatçıların gözünde resim bir araç değil, amaçtı.”³ 20. Yüzyıl’ın içerisinde yer alan sanatsal yaklaşımlara baktığımızda devrimci bir oluşumun etkilerini barındırdıklarını, felsefi bir düşünce paralelinde birçok değişimin yaşandığı ve aynı zamanda başka gelişmelerinde temelinin de atıldığı bir dönem olduğu söylenebilir.

1950’li ve 60’lı yılların günümüz sanat anlayışının oluşumunda oldukça etkili dönemler olduğu bilinmektedir. 1950’lerden sonra ekonomik, sosyal ve siyasal alanda çok yönlü kültürel değişimler yaşanmıştır. Modernleşme sürecine giren toplumlarda değişimler sonrası, yaşanan gelişmeler; sanatçılar üzerinde yeni arayışlar isteği uyandırmıştır. Amerika Birleşik Devletleri’nin 1950’lerde sanatı soğuk savaşın propaganda aracı olarak kullandıkları söylenilebilir. 1950’lerden sonra sanat yapıtında siyasi politik ya da dini toplumsal eğilimleri yansımından ziyade cinsiyet meselelerinin imgelerde yansıdığı görülmektedir.

1950’lerde ortaya çıkan sosyolojik yapı sonucu tüketim kültürünün yaygınlaşması böyle bir kavramın doğmasına neden olmuştur. Devamında kitlelerin bilinçsizce ayak uydurduğu bu tüketim topluluğu sanatı da tıpkı bir tüketim nesnesiymişçesine araçsallaştırmıştır. Görsel üretim nesnelerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak, kimi sanatçılar bu duruma ayak uydururken, kimi sanatçılar ise tepki göstermişlerdir. Hemen hemen her şeyi tüketen, tüketim nesnesi konumuna getiren bu yaklaşım popüler sanat yaklaşımlarının doğmasını tetiklemiştir. Bu süreç 1960’larda Pop Sanat akımı adı altında birleşerek sonuçlanacaktır.

³ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 173.

1960'lı yıllarda ise soyut sanatın örnekleriyle karşılmaktadır. Lekeseli manzara resimleri veya soyut figüratif çalışmaların üretildiği soyut sanatın farklı uygulamaları alt başlıklarda incelenmiştir. Dubuffet, Bacon ya da Fautrier gibi sanatçılar “yeni figürasyon” olarak tanımlanan bir eğilim içinde yer almış, Ragon modern sanat kitabında (2009:130), “yeni figürasyonu” gelenekselden ayıran şeyin anıştırmalı (imalı) olması diye açıklamıştır. “Yeni Figürasyon, Francis Bacon’da olduğu gibi, tasvirin ve biçimselliğin aynı ölçüde üstün olmayı başardığında etkili olabilecektir.”⁴ 1960 sonrası hâkim olan Varoluşçu felsefe bu felsefenin getirisi olarak varoluşların anlam kazandığı bir sanat anlayışı etkili olmuştur. Devamında 1960’larda geleneksel kültürün ve oluşumların alternatif toplumsal ve sanatsal hareketlerce değişimi sağlanırken bir yandan da radikal gündeme cinsiyet-tür gibi bir terim gelmiştir. New York’ta büyük başarılar elde eden Pop Art’ın 1964’ler de Paris’te de hızlıca yayılarak büyük başarılar sağladığı görülmüştür. 1966’da “1963 yılından beri yeni dışavurumcu çalışmalar yapan Georg Baselitz Almanların en başarılı sanatçılarından. Özellikle resimlerini ters olarak tabloya işlemesi ile bilinmektedir.”⁵ 1966-67 yılları ise Victor Vasarely’nin sanat dünyasında zirveye ulaştığı en etkin yıllardır. Devamında ise; F. Boderon’un, şişman bir kadın figürünü ele aldığı ‘Oda’ (1979) çalışması yapılmıştır. 1900’lü yılların sonlarına doğru ise yakın zamanda da şahit olduğumuz yükselen feminist bilinçli, eşcinsel ve lezbiyen kimlik mücadeleleri görsel sanatlar alanlarında öne çıkan konular olarak yer almaya başlanmıştır. Bu süreçte üretim yapan konumuzla ilişkin başlıca sanatçılara baktığımızda; geleneksel resim yöntemleriyle üretimlerini yapan Jenny Saville, Paulo Rego, performans sanatları ya da kavramsal sanat alanlarında Marina Abramoviç’in çalışmaları ile karşılaşılmaktadır. Bahsettiğimiz sanatçıların birçoğunda ortak olarak karşılaştığımız durumun bir bakıma savaş kaynaklı ruhsal bozukluk olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemde sanat, yoğun bir emek ürününden ziyade belli bir bilinç ve histerik duygu edimlerinden doğan bir anlayışı benimsemektedir.

Döneme hâkim olan popüler güzellik anlayışı ideal sportmen vücut ölçülerindedir. Bu bağlamda sanat alanında da dergi ya da televizyonlardan fırlamış gibi duran figürlerin yansıtıldığı ya da konu edildiği çalışmalarla karşılaşırız. Richard Hamilton’un 1956 tarihli ‘Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?’ resminde kullanmış olduğu iki figürün de vücutları dönemin sözde güzellik ölçülerine sahiptir ve pop kültürün nesneleriyle birlikte ele alınmıştır. Pop kültürünün Amerika’daki öne çıkan temsilcisi Roy

⁴ Michel Ragon, *Modern Sanat*, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 152.

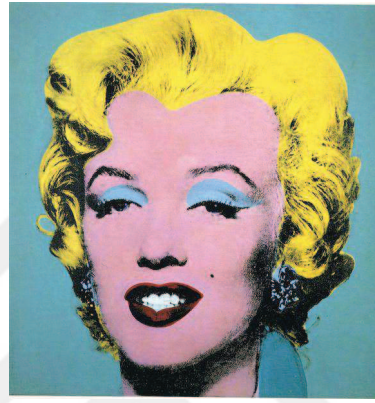
⁵ C. Vedat Demirkol, *Modernizm ve Postmodernizm*, 1.Baskı, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008, s. 119.

Lichtenstein'in 1965 yapımlı 'Belki' çalışması da dönemin diğer sanatçılarının da sıklıkla resimlerine konu ettikleri sarışın, güzel kadın imgesini barındırarak dönemin yaklaşımını özetlemektedir.

Dönemin diğer bir temsilcisi olan Andy Warhol (1928-87) kullanmış olduğu ipek baskı tekniğiyle genelde küçük değişiklikler yaparak çok sayıda kopyalayarak üretimlerini çeşitlendiren ve çoğaltan bir anlayışa sahiptir. Yaptığı portrelerin dönemin popüler kültürünün bir ürünü olan çizgi romanlarla benzerlik kurduğu görülmektedir.



Resim: III. 1
Andy Warhol,
Otoporte, 1986



Resim: III. 2.
Andy Warhol, Marilyn Monroe,
1964, Tuval Üzerine Serigrafi
Mürekep, 13.3x13.3 cm,
MoMA, New York

1974-75 tarihli 'Tonet Kanepe ve Halı Üzerinde İki Kadın Model' çalışmasının sanatçısı; P. Pearlstein figürleri ele aldığı farklı bakış açısıyla beraber figürlerin kaslarını öne çıkararak kendi güzellik anlayışını yansıtmaktadır. 1980 başlarında yer alan Amerikan Yeni- Dışavurumcu anlayışı benimseyen J.Schnabel 'Trobiklerde Blinky Polermo'nun Ölümü' (1981) isimli çalışmasında portreler bakımından dönemin anlayışını yansıtır. Yeni-Figürasyon adı altında ele alınan yaklaşım içerisinde Rebeyrolle 'İntihar No:22' (1982) çalışması ile psişik bir anlayışı yansıtmaktadır. Devamında 2000'li yılların modern toplumsal yaşamında doğan çatışmaların sonuç olarak kültürel bir infilak yaşanmış ve toplumsal ve asimilasyon ortaya çıkmıştır.

1. 1. Soyut Dışavurum ve Deforme Portreler

20. Yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimlerinden biri olan Soyut Sanat 19. Yüzyıl da İzlenimciler'in soyutlama eğiliminin devamı olarak gerçekleşmiştir. Soyut sanatın; bir okul ya da İzlenimcilik gibi bir üslup olmadığını söyleyen, Ragon (2009:9) soyut sanatın bütün üslupları içinde barındıran bir yaklaşım olduğunu vurgular.

Aynı zamanda Ragon; soyut sanatla, “ardarda ya da paralel olarak, empresyonist, geometrik, pürist (aracı), lirik, soğuk, sıcak, dadaya yakın, gerçeküstücülüğe yakın, fovizme yakın, hatta izlenimci, romantik, sert, abartılı, tumturaklı (pompiere), akademik, protestocu, boyun eğmiş, süsleyici, kaligrafik, müziksel, enformel (biçimsel olmayan), taşist (lekeci), manzaracı, doğalcı, Wagnerci, Debussyci, simgeci ve benzeri kılıklara bürünmüş olarak”⁶ karşılaştığımızı söylemiştir.

Soyut sanatın bu zengin içerik yapısı onu canlı tutan nedenlerinden biridir. Kimi sanatçıları renk, kimi sanatçılar ise biçimsel/formsal bir deformasyona gitmişlerdir. Böylece sanatçılar hem deforme hem stilize ettikleri portreleri gördükleri değil algıladıkları şekliyle yansıtmayı seçmişlerdir.

Soyut sanatı, iki ayrı başlık altında ele alabiliriz. Bunlardan biri; Kazimir Maleviç’in zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilimi temel alarak yapmış olduğu soyutlamalar, ikincisini ise; Wassily Kandinsky’in içgüdüsel ve duysal, dekoratif ve canlı formlar oluşan bir eğilimi temel alan soyutlamalar oluşturur. Sanatçı yaklaşım olarak, gerçek olan ile ideal olan arasında durarak, resmin genel olanaklarını güncel bir dil ile yorumlamaktadır. Sena (1972:164); soyut sanat hakkında “çağımızın bir modası olarak klasik güzelliklerle sanatın geleneksel tekniğini bir yana atmış, estetik hazları yozlaştıran bir narkoza benzetmiştir.”

20. Yüzyıl’ın en önemli sanat akımlarından biri olan soyut sanatın alt yapısını oluşturan Fovlar ve Kübistlerdir. Soyut sanatın kimi zaman lirik, kimi zaman optik ve daha da farklılaşabilen yapısıyla güncelliğini koruduğunu görebiliriz. Soyut dışavurum ya da yeni figürasyon soyut sanatın bu zengin yapısından doğmuştur diyebiliriz. Soyut dışavurumcu sanatçılarından olan Dubuffet ve de Kooning simgesel bir anlatım biçimi kullanarak dönemin estetik yanının ne denli arka plana attığının birer örneğini oluştururlar.

Bu dönem sanat çevresine baktığımızda iki öne çıkan ekolden biri olan Fransa Paris ekolu ve bünyesinde Marc Chagall, Georges Arp, William de Kooning, Amedeo Modigliani diğeri ise Jakson Pollock, Barnett Newman David Smith gibi isimlerin yer aldığı Amerikan sanatı New York ekolüdür. Bu sanat çevresinin içinde bulunduğu yüzyılda öne çıkan akımlara baktığımızda ise kübizm ve gerçeküstücülükle karşılaşırız. Kübizmin parçalama özelliğinin, gerçeküstücülerin ise hayal gücünün bu dönem sanatçıları üzerindeki etkisi görülmektedir. Alman sanatçı Hans Hofmann ise soyut dışavurumun bir

⁶ Michel Ragon, *Modern Sanat*, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 9 10.

diğer temsilcidir. Hofmann'ın sanatı; “orfik kübizm, fovizm ve Alman dışavurumculuğundan oluşan bir bileşendir.”⁷

Bu dönem estetik algısına bakarsak, Yılmaz'ın; ele aldığı şekliyle, soyut dışavurumcuların resimlerinde başlangıcında “estetik dışı” olma niyetini taşıdıklarını fakat bir süre sonra bu durumun değiştiğini, bu estetik dışı olma hususunun özellikle boya ve renk konusunda söylemenin olanaksız olduğunu ve bu durumunun tam tersi “estetik içi” olduğunu söylemiştir.⁸

Ragon (2009:32) yer verdiği üzere, Marcel Arland'ın; “Çok az sanatçı Jean Dubuffet kadar incedir.” Yorumu bizlere Dubuffet'in resimlerinin de karakterini özetler. Soyut dışavurumcuların öne çıkan üretimleri dönemin hâkim diğer sanat eğilimleri olan gösteri, performans, video gibi kavramsal sanatlara yönelmiş olan ilgiyi tekrar geleneksel resim sanatı üzerine çekmiştir. Dubuffet sanat hayatına geç başlamış olduğu halde birçok üretim yapmıştır. Ayrıca kabartılı kolaj vari bir teknikle gerçekleştirdiği çalışmalarda işlediği psikotik konularla ilgilenmiştir. Soyut dışavurumun en önemli temsilcilerinden olan De Kooning ise; ele almış olduğu konu çeşitliliği ve yeniliğiyle, Bacon resimlerine konu ettiği eşcinsellik beden gibi kavramları tartışmaya almıştır. Yine resimlerine konu ettiği kilisenin yöneticisi Papa'nın hiciv yüklü portre çalışmasıyla farklı anlatım tarzıyla resim de oldukça sıyrılmıştır. Bu deforme portreleri ile dönenin üst sınıfında yer alan kişilerin portrelerini kullanmış ya da kendi özel hayatında yer alan yakın dost ve sevgililerinin portrelerini kullanmıştır. Soyut dışavurum sonrasında meydana gelen figüratif resme yönelişler başlamıştır. İngiliz sanatçı Freud'un resimlerinde birincil konu haline getirdiği figür ve portreleri klasik üsluba paralel döneminin birçok sanatçısı tarafında ikinci plana atılan boyayı ele alması ve farklı özgün bir yaklaşım içinde bulunmuştur.

1. 1. 1 Jean Dubuffet

31 Temmuz 1901 Fransa'nın Le Havre kentinde dünyaya gelen Jean Philippe Arthur Dubuffet, teorik ve düşünsel anlamda sanatını destekleyen araştırmalar yapmıştır. Dubuffet sanatçı kişiliğinin yanı sıra varlıklı aile hayatının ve çevresinin getirmiş olduğu olanaklarla iyi bir eğitim imkânı bulmuştur. Sosyal bir kişiliğe sahip olan Dubuffet'in yakın arkadaşlarının, atölyesine ziyaret eden kişilerin, dönemin şair ve yazarları gibi edebiyat

⁷ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 160.

⁸ Mehmet Yılmaz, *Modernizimden ...*, s.173.

alanlarda söz sahibi olan kimseler olması Dubuffet'nin çalışmalarının düşünsel ve teorik alt yapısını oluşturması hususunda etkili olmuştur. 1908 yılında liseye başlayan Dubuffet; daha sonraki dönemlerde Le Hawre'daki Ecole des Beaux-Arts'da akşam dersleriyle özel resim dersi eğitimi alır⁹. Academie Julian'da 1918 yılının Eylül ayında bir eğitime katılır; fakat bu eğitim uzun sürmez, bunun nedeni akademinin denetimci tavrıdır. Derslerden ayrılarak yalnız çalışmaya devam eder. Akademiden ayrıldığında değişen sanatsal yaklaşımını şu sözlerle ifade eder;

“... Sanatçılığımızın simgesi uzun saçlarımız, kara şapkalarımız vardı. Bir kaç ay sonra bu tavırlar değişti. Avant-garde resim sergilerini görüp de Modernist yazarlardan etkilenince, sanatsal yaratımın gündelik yaşamın içinde yer alması gerektiği yolunda bir inanç geliştirdim, kara şapkanın yerini halkçılığın ifadesi bir kasket aldı.”¹⁰

1942 yılında resme dönmeden önceki dönemlerde baba mesleğini yapan Dubuffet; 1942 yılında ise ressam olmak için Paris'e yerleşmiştir.

Resimlerinde ele aldığı bazı konular düşünsel anlamda onu o kadar uzun süre meşgul eder ki aynı konu üzerinde hem resim, hem baskı, hem küçük mimari yapılar olarak üretimini çeşitlendirir. Çevresindekilerin isteği üzerine başlamış olduğu portre çalışmaları hakkında Dubuffet; “Dostlarımin portrelerini yapmam için ısrar ediyordu. Aklıma gizli benzerlikler içeren, şamanik insan betimleri gelince çevremdeki herkesin portresini yapmaya koyuldum ve bu koca bir yılımı aldı”¹¹ demiştir.

Dubuffet, dostu; Dr. Hans Prinzhorn'un akıl hastalarının çizimlerinin üstüne yapmış olduğu Deliliğin Anlatımı (Bildnerei der Geisterkranken) çalışmaları sonrasında şiddetli bir sarsıntı dönemi geçirerek daha önceki çalışmalarını sorgulamaya başlamış ve hemen hemen hepsini gözden çıkarmıştır. Bu sorgulama sonrasında yapıtlarının çoğunu yok ederek, geç yaşta başlamış olduğu resim hayatına Buenos Aires'e giderek 8 yıllık uzun bir ara verir.¹²

⁹ XX. Yüzyılın Büyük Bir Ustasıyla Buluşma Jean Dubuffet (Bu katalog, 26 Ekim 2005 tarihinde Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi'nde açılan Jean Dubuffet Baskılar ve Resimler 1944 - 1984 sergi kataloğu.) Pera Müzesi Yayını İstanbul, Ekim 2005, s. 27 28.

¹⁰ XX. Yüzyılın Büyük Bir Ustasıyla Buluşma Jean Dubuffet (Bu katalog, 26 Ekim 2005 tarihinde Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi'nde açılan Jean Dubuffet Baskılar ve Resimler 1944 - 1984 sergi kataloğu.) Pera Müzesi Yayını İstanbul, Ekim 2005, s. 28.

¹¹ XX. Yüzyılın Büyük ..., s. 39.

¹² XX. Yüzyılın Büyük ..., s. 31.



Resim: III. 3
Jean Dubuffet,
Büyük Maitre, 1947,
T.Ü.Y.B.,

Resim: III. 4.
Jean Dubuffet,
Büyücü Retskin, 1946,
T.Ü.Y.B., MoMA, New York

Dubuffet'nin ilk ve son çalışmaları arasındaki süreç değerlendirildiğinde gittikçe çirkinliğin estetiğine ulaştığı söylenebilir. 1917 tarihli, 'Armond Salacrou'nun Portresi' nde daha izlenimci bir tavrı benimseyen sanatçı, 1924 yapımlı 'Korku' çalışmasında ise daha farklı bir yaklaşımla ifadeye yoğunlaştığı ve klasik anlamda estetiği ikinci plana attığı görülmektedir. 'Sihirbaz Redskin' (1946), 'Madam Mouche' (1945) çalışmalarında ise teknik olarak farklılaştığını resmin zemininde farklı materyallerle dokular oluşturduğunu görmekteyiz. Cezayir-Güney Sahra gezilerinden sonra hayran kaldığı bu gezileri resimlerinin konusu haline getirir. "Sahra izleği üzerine altı büyük tuvalini yaptıktan sonra Galerie Rene Drovin'de Portraits a ressemblance extraite, a ressemblance cuite et confite dans la memoire de Mr.Jean Dubuffet (Ressam Bay Jean Dubuffet'nın Belleğindeki birbirine aşırı benzer, benzerlikleri pişirilip kavrulmuş portreler) başlığıyla sergileneceği portrelerine verir yine kendini."¹³ Dubuffetin portrelerinin modeline pek benzemediği söylenebilir.

"Bu portreler girişiminin çekici yanı, tam olarak, belli kişilerin betimlerini bir kişisizleştirme sürecinden geçirmeye dayanıyordu. Kişileri bu şekilde kişisizleştirme de direktmem şöyle bir fikirden ileri geliyordu: Tablo kendisine bakan kişiden daha fazla düş gücü istedikçe işlevini daha güçlü bir biçimde yerine getirecek [...] Ressamın bir figüre ekledikleri tabloya bakan kişinin bir başka şey eklemesini engeller ve bu nedenle ressam ne kadar az şey koyarsa tablonun bir o kadar güçlülüğü olacaktır. Bazı figürlerime birer şema ya da o tartışmalı sözcüğü yeniden kullanma gerekirse ilk örnek görünümü vermeye iten şeyde bu olmuştur sanırım."¹⁴

¹³ XX. Yüzyılın Büyük Bir Ustasıyla Buluşma Jean Dubuffet (Bu katalog, 26 Ekim 2005 tarihinde Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi'nde açılan Jean Dubuffet Baskılar ve Resimler 1944 - 1984 sergi kataloğu.) Pera Müzesi Yayını İstanbul, Ekim 2005, s. 40.

¹⁴ XX. Yüzyılın Büyük ..., s. 441.

“Dubuffet’in portreleri nasıl baba İngres’in resimlerinden çok çocuk resimlerine yakınsa, “manzaralar”ı da daha çok tozdan, çamurdan “küçük hiçler” den esinlenecektir.”¹⁵ Resim dışında özgün baskı resim alanında da birçok çalışmaya imza atmış olan sanatçı taş baskıya olan ilgisi nedeniyle, Fernand Mourlot’nun atölyesindeki derslere katılır. Devamında, ‘Madde ve Bellek’ albümü ve onu beraberinde izleyen ‘Duvarlar’ ortaya çıkar.¹⁶

Son olarak Dubuffet’in kendi resimleri hakkında yapmış olduğu bir yazınında; “Tüm resimlerimde birbirine ters esen iki rüzgâr var biri sanatçının el izlerini abartmaya yönelirken, öbürü, tam tersine, her türlü insan varlığının yok etmeye... Yokluğun kaynağını içmeye kalkışıyor”¹⁷ demiştir. Sanatçı 12 Mayıs 1985’te Paris’teki evinde hayatını kaybetmiştir.

1. 1. 2. William de Kooning

Sanatçı 24 Nisan 1904 Hollanda’nın Rotterdam şehrinde dünyaya gelmiştir ve 1940’lı ve 50 yıllar boyunca soyut dışavurumculuğun lideri olarak görülmüştür. “Rotterdam Güzel Sanatlar Akademisi’ne sekiz sene devam eden sanatçı, 1916’da ticari sanatçıların asistanı olarak çalışmıştır.”¹⁸ De Kooning’i diğer ressamlardan farklı kılan en belirgin yan; belli bir tarzla özdeşleşmeyen özgünlüğüdür. Sanatındaki güzellik yaklaşımını sorgulaması süreci ayrı bir değerlendirme konusudur. Çalışmalarında yoğun duygu patlamaları, bu doğrultuda özgün tutum ve kendini kısıtlamayan özgürlükçü yapısı hâkimdir.

“1935 tarihlerinde sanatçı, WPA Federal Sanat Projesi’nde 1937’ye kadar çalışmıştır. WPA Federal Sanat Projesi’nin desteğiyle yaptığı eserlerde Picasso ve Kübizm’in büyük etkisi görülmektedir.”¹⁹ “1938’de büyük olasılıkla en yakın dostlarından Gorky’nin etkisiyle, erkek figürlerini konu alan röprodüksiyonlar yapmasına rağmen neredeyse bütün resimlerinin odak noktası kadın figürleridir.”²⁰ Çalışmalarına baktığımızda soyutlamanın giderek arttığını, renklerin ve çizgilerin Kooning’e has bir hal aldığını giderek sembolleştiğini söyleyebiliriz. 1940 yapımlı ‘Oturan Kadın’ çalışmasında de Kooning

¹⁵ Michel Ragon, *Modern Sanat*, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 53.

¹⁶ XX. Yüzyılın Büyük ..., s. 37, 38.

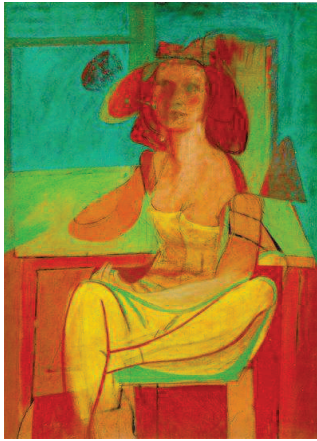
¹⁷ XX. Yüzyılın Büyük ..., s. 57.

¹⁸ Melek Akyürek, “Aylın Beyoğlu, Francis Bacon ve Willim de Kooning Resimlerinde İmge Bozumu”, *Türk Online Tasarım, Sanat ve İletişim Dergisi*, Nisan 2017, Cilt: 7, Sayı: 2, s. 309

¹⁹ Melek Akyürek, Aylın Beyoğlu..., s. 309.

²⁰ A.g.e.

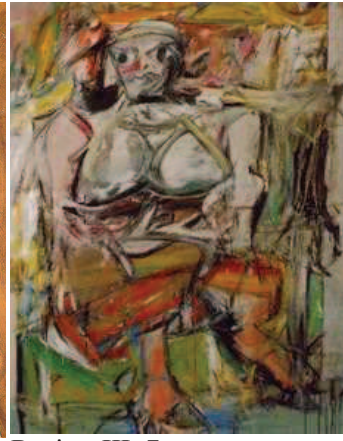
soyutlamaya gitse de biçimdeki deformasyonlar ve bazı noktalarda çok boyutluluğu koruduğu, figürü inşa ederken yapıtın bazı kısımlarında kontur kullandığı gözlenmiştir. (Resim: III. 5.) Bu eserde renk kullanımının da diğer çalışmalarda kullandığı paletler düşünüldüğünde daha parlak ve canlı renklerle ele alındığı görülür. 1945 de yapmış olduğu ‘Pembe Kadın’ (Resim: III. 6.) serisinde ise sanatçının farklı bir renk paleti, kompozisyon, biçim anlayışı benimsediği ve farklı bir soyutlamaya gittiği görülmektedir. Bu farklılıklardan ötürü izleyicinin biçimi kavramakta zorlandığı da söylenebilir. 1949 ‘Tavan’ ve 1949-50 ‘Soyut Abstraction’ resimlerinde ise Kooning’ın konu ve üslup olarak da farklılaştığı söylenebilir. Daha soyut bir yaklaşım benimseyen sanatçının biçimleri, formları, planları yok ettiği ve tamamen renklerden oluşan bir yüzey çalışması yaptığı gözlenmiştir. 1973-74 yıllarında ise sanatçının heykel alanında yoğun üretimlerde bulunduğu ve 1980’li yıllarda ise renkli düzlemlerden giderek uzaklaştığı çalışmalar yaptığı görülmüştür. De Kooning’ın eserlerinin çok yönlü bir araştırmanın ürünü olduğunu ve bu eserlerin genelinde olduğu gibi tek başına ele alındığında da sanatçının tuval üzerinde nasıl bir süreç geçirdiğini izleyici olarak gözlemlenme olanağı verdiği söylenebilir. Çünkü sanatçının üslup kaygısı gütmmediği bu yaklaşımı sanatının bir özelliği haline getirdiği ve böylelikle soyut, saydam samimi bir iletişim kurduğu söylenebilir.



Resim: III. 5
William de Kooning,
Oturan Kadın, 1940,
137.3x91.4 cm, Karışık
Teknik, Philadelphia
Museum of Art



Resim: III. 6.
William de Kooning,
Pembe Kadın,
1945, T.Ü.Y.B.



Resim: III. 7.
William de Kooning, Kadın,
1950, T.Ü.Y.B., 193x147cm,
MoMA, New York

William de Kooning başyapıtı niteliğinde olan ‘Kadın’ serisi üzerine birçok etüt çalışması yapmıştır. Sanatçının soyut dışavurum paralelinde yapmış olduğu ‘Kadın’ (Resim: III. 7.) çalışmaları günümüz çağdaş sanatının öne çıkan yapıtlarındandır. Bu çalışmasındaki portre ve resmin genelinde sanatçının renk kullanımı ve fırça vuruşlarıyla

korkunç bir his uyandırdığı söylenebilir. Portrenin bakışlarındaki endişe verici tutumun yanı sıra sırtışı farklı duyguların yansıtıldığı ve izleyici için rahatsız edici bir duygu uyandıran bir etkiye sahiptir. Sanatçıyı teknik olarak ele aldığımızda eserini meydana getirirken katmanlı bir süreç geçirdiği söylenebilir. Dışavurumcu bir yaklaşımla figürlerinde soyutlamaya giden sanatçının yapıtlarını etkili kılan bir diğer teknik yanın agresif fırça vuruşlarıdır. Resme baktığımızda kadın figürü görünür fakat tam olarak bunun hedeflenmediği izlenimi vermektedir. Daha çok renk ve çizgi düzenlemeleri yer alan çalışmada fırça vuruşlarının yardımıyla birleşerek bir bütün oluşturur ve bir kadın olduğu fikrini ediniriz.

“Evrensel dinamizm, akademik kuralları bir tarafa bırakan özgün biçimler kullanan sanatçılar, resmin temel plastik öğelerini ve bilinçaltındaki mesajları eserlerine yansıtmışlardır.”²¹ Bacon ve de Kooning için kullanılan bu tanım doğrultusunda sanatçıların öncüllerinin estetik tutarlılık değil içeriğin anlamla ilişkisi olduğu söylenebilir. Sanatçı 19 Mart 1997 Island, New York ABD’de hayatını kaybetmiştir.

1. 2. Francis Bacon

28 Ekim 1909 Dublin’de (İrlanda) İngiliz bir ailenin çocuğu olarak doğan sanatçı, dünya sanatında figüratif ekspresyonizm akımının en önemli temsilcilerindendir. “Francis Bacon’ın ilkökul deneyimi 1924 yılından 1926 yılına kadar çok kısa bir dönem gittiği Cheltenham’da ki Papaz Okulu olur.”²² Daha sonra sağlık sorunlarından dolayı eğitimi tamamlamamıştır. Francis Bacon’ın çalışmalarının sanatçının psikolojisi ile de bağlantılı olarak şekillenen figüratif yaklaşımını tam olarak anlamak için döneminin sosyolojik yapısına ve diğer sanatçılar ve üretimleriyle olan ilişkisine bakmak gerekir. Bacon’ın sanatsal yaklaşımını konu alan Gilles Deleuze (2009) “Duyumsamanın Mantığı” kitabının sunuş kısmında belirttiği üzere; Bacon’ın tablolarına yalnızca, duyumsamanın genel bir mantığı açısından bakılmalıdır görüşünü savunmaktadır.

Bacon’ın resimleri sanatçının buhranlarının, cinsel tercihlerinin ve bunlara bağlı olarak yaşadığı sosyal zorlukların birer ürünüdür. Çalışmalarına kendini tüm benliğiyle konu etmiştir sanatçı. Bu doğrultuda baktığımızda; figürlerin sanki tecrit edilmişçesine

²¹ Melek Akyürek Aylin Beyoğlu, Francis Bacon ve Willim de Kooning Resimlerinde İmge Bozumu”, *Türk Online Tasarım, Sanat ve İletişim Dergisi*, Nisan 2017, Cilt: 7, Sayı: 2, s. 315.

²² Ersan Çağatay, Bir Asi: Francis Bacon, 16. Şubat 2008, <http://ersancagatay.blogspot.com.tr/2008/02/bir-asisifrancis-bacon.html> (09.01.2018).

yoğun duygu durumlarıyla beraber bazen piste benzer bir mekânda, bazen sandalyede, çoğu zaman yataкта etrafları bir sınıra hapsedilmiş algısı oluşturan geometrik prizmalar içinde ele alındığı görülmüştür. Figürleri bir kontur çerçevesiyle belirginleştirerek anlatımı güçlü kılan sanatçının imza niteliğinde olan bu özelliği çalışmalarının ortak noktasını oluşturmaktadır. “Yeni Figürasyon, aksine, belki fazlasıyla yürekli; kimi zaman çılglık uğruna estetiği savsaklıyor. Ama bu gençlik kusuru, bir değer de sayılabilir.”²³ Ragon’un bu açıklamasıyla Bacon’ın resimlerinde ruhsal edimi, estetiğe tercih ettiği söylenebilir. Deleuze (2009:17) ise; Bacon resimlerinde üç temel öğeyi birbirinden ayırt etmiştir bunlar; maddi yapı, yuvarlak kontur, kurulan imgedir açıklamasında bulunmuştur (2009:93), ayrıca Bacon’ın çalışmaları için eskiz kullanmadığını söylemiştir. Sanatçının çalışmalarında figürler bilinmez bir boşlukta, koltuk ya da kanepelerde resmedilmiş, kafeslerin yer aldığı dekorlar kullanmıştır Resimlerinde geometrik uzamsal imgeler kullanan ve dış dünyadan soyutladığı soğuk renklerin hâkim olduğu bir paletle sahip olan sanatçı, figürü çoğunlukla merkeze aldığı kompozisyonlarında kullandığı dikey fırça vuruşları ile özgünlüğünü ortaya koyar.

Bacon’ın çalışma grafiğine bakarsak 1930’da İngiltere’de, Sutherland ve Gerçeküstücü kabul edilen ressamlarla grup sergilerine katıldığını, 1944’de Grünewald’dan yola çıkarak korkunç hayvanların çenelerini açtığı figür araştırmaları yaparak, 1945’te ise bu figür araştırmalarını yansıttığı eserler üretmiş ve Bacon estetiğini açıkça ‘Mavi Şemsiyeli Madeleine’de’ ortaya koymuştur. 1949’da ise Bacon ‘Uluyan Papalar’ çalışmalarına başlamıştır.²⁴

Daha çok teknik anlamda bir grafiğe oturtan Sylvester’in görüşüne yer veren Deleuze ise şöyle ele almıştır;

“Sylvester, Bacon’ın eserlerini üç döneme ayırır: ilki, belirgin figürlerle canlı ve katı düz alanı karşı karşıya getiren dönem; ikincisi “malerisch” biçimi perdeli, tonal bir zeminde çizen dönem ve üçüncüsü bu “üzerinde uzatılmış iki zıt çizimi” kendinde toplayan, çizgileme ve fırçalama yoluyla fluluk etkilerini lokal olarak yeniden icat ederek canlı ve düz zemine geri dönen dönemdir.”²⁵

Bacon’ın 1920’lerdeki üretimlerine baktığımızda 1929 yapımlı suluboya ve guvaş olan iki çalışması ile karşılaşırız. Bu çalışmalar daha çok dekoratif yüzey düzenlemelerini

²³ Michel Ragon, *Modern Sanat*, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 131.

²⁴ Michel Ragon, *Modern Sanat*, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 153.

²⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*, 1. Baskı, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 36.

andıran motiflerden oluşmuştur. 1930'larda tutarlı bir teknik ya da stil görünmeyen bu dönemde Bacon'ın bir arayış içinde olduğu söylenebilir. Bu dönem de kâğıt üzerine pastel kullanılarak yaptığı 'Portre' çalışması ile sonraki çalışmaları arasında kurulacak tek bağ olarak güçlü ifade aktarımı gösterilebilir. 1940'larda ise sanatçı çarmıha gerilme konusu üzerine çalışmalar yaparken diğer taraftan 1950'lerde imzalayacağı Papa portrelerinin araştırmalarını yapmıştır. 1950'lerde Papa resimlerine yöneldiğini ve bu konuda bir seri oluşturacak kadar çok resim yaptığı, ele aldığı konuların insan ve et olduğu görülmüştür. 1960'larda sevgilisi George Dyer'i referans alarak çalışmalar yapmıştır. 1960'lardan sonra ise Bacon portrelere yönelmiştir. Genellikle yakın çevresindeki kişileri fotoğraf aracılığıyla çalışır. Sanatçı anatomik uzuvları deforme ederek oluşturduğu biçim anlayışı ve boya sürüşündeki dairesel fırça hareketleri sayesinde etkili bir üslup ortaya koymuştur. 1970'lerde sevgilisini kaybetmesi sormasında buhranlı bir dönem geçirdiği ve bu durumun resimlerine yansıdığı görülmüştür. 1980'lere gelindiğinde ise Bacon artık sanat çevrelerince tanınan bir sanatçı haline gelmiştir.

“Beden figürdür, daha doğrusu figürün maddesidir. Beden yapı değil, figürdür. Tam ters bir biçimde figür bir beden olmakla birlikte, yüz değildir hatta yüzü dahi yoktur. Bir başı vardır çünkü baş bedenin ayrılmaz bir parçasıdır. Hatta onun salt baştan ibaret olduğu söylene yeridir. Bir portreci olarak Bacon'ın resmettiği şey yüz değil, baştır. Bu ikisi arasında büyük fark vardır zira yüz, başı kaplayıp örten yapılaşmış bir uzamsal organizasyondur, baş ise, uç noktayı oluştursa da, bedene bağlı bir uzuvdur. Bu, zihni olmadığı anlamına gelmez, ama bu, baş, beden olan zihindir, bedensel ve yaşamsal nefes, hayvan zihnidir, bu insanın hayvan zihnidir: domuz zihni, bufalo zihni, köpek zihni, yarası zihni... Bu Bacon'ın bir portreci olarak yürüttüğü çok özel bir projedir: yüzü silip atmak, yüzün altında saklı başı keşfetmek ya da onu yüzeye çıkarmak.”²⁶

“Tekniği de son derece Bacon'a özgü bir tekniktir: genellikle tuvalin üzerine bir yapı kondurur (birkaç renkli çizgiyle basit bir paralelyüz), figürlerini bu uzaysal yapının içine yerleştirir. Astar çekilmemiş tuvali çok kullanır ve bu bölüm bazen resmin yarısını oluşturur.”²⁷ Bacon müzelerden çok sinematekten ve fotoğraflı dergilerden esinlenmiş ilk resamlardan olduğunu söylemiştir, Ragon (2009:154) “Ayrıca, Bacon'ın yapıtında çok sayıda portre görülür. Biçimleri çarpıtılmış, iyice çirkin portreler. Bu portreler; Bacon'un,

²⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*, 1.Baskı, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 28.

²⁷ Michel Ragon, *Modern Sanat*, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 150.

herhalde insana benzedikleri için özellikle sevdiği maymun ya da baykuş figürlerine eklenirler.”²⁸

“İlk bakışta gerçek dışı görünen, kendini en sınırsızca şeytansı düşleme kaptırmış bu ressam, aslında belirginliği saplantı bellemiş, hareketleri incelemek için fotoğrafı en iyi araç olarak görmüş bir sanatçıdır.”²⁹ Ragon’un bu açıklaması doğrultusunda sanatçının fotoğrafı bir araç, kaynak malzeme olarak kullandığı söylenebilir. 1800 yıllardan fotoğraf makinesinin gelişmesiyle ortaya çıkan bu resim fotoğraf ilişkisini kimi sanatçılar desteklemezken kimi sanatçılar yararlanmışlardır. Dergi gazetelerde yer alan fotoğrafları ya da çevresindeki kişileri fotoğraflayarak kullanmıştır.

Bacon’ın 1960’lardaki resimlerinin tekrar eden konusu haline gelen sevgilisi George Dyer’i, çoğunlukla fotoğrafları aracılığıyla, resmeder. Bu dönemde fotoğraf Bacon için resmin vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir. Diğer yakın arkadaşları, Henrietta Moraes, Isabel Rawsthorne, Lucian Freud ve Muriel Belcher fotoğraflarını da referans olarak çalışmalara yapmaktadır.³⁰ Kişisel bunalımları, psikolojik sorunları ve eş cinsel olmasının, erken yaşta ailesi dışında bir hayat kurmasının yanında toplumsal olarak da iki savaş sonrasındaki yaşantısı sonucu yakın çevresini kaybetmesi gibi ağır duygusal travmalar geçirmiş olması Bacon’ın resimlerinin anlatımının bu kadar etkili olmasının nedenleri olarak görülebilir. Bu yaşam biçiminin birer yansımasıdır bu çalışmalar bir bakıma. Sanatçının ‘Head of a Woman III.’ 1960, ‘Head of a Woman IV.’ 1960, ‘Head of a Woman V.’ 1966 çalışmalarında ele aldığı annesidir. Bu çalışmaları hakkında ele alınan portrelerin annesinin sanatçıyla olan olumsuz ilişkinin yansıtıldığı görülmüştür. “Anneyle kurulan ilişkinin, kişilik oluşumuyla ve bu ilişkinin kişinin güzelliği algılamasıyla bağlantısı nedir?” Soylu tezi kapsamında sorduğu bu soru çerçevesinde, İngiliz Melanie Klein ve Psikanaliz Cemiyeti, Britanya Psikoloji Cemiyeti Tıbbi Bölümlerinde başkanlık yapmış, D. W. Winnicott’ın bilimsel görüşlerine başvurarak açıklamıştır.³¹

D. W. Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik* adlı kitabında yer verdiği;

“Çocuğun Gelişiminde Annenin ve Ailenin Ayna Rolü” adlı makalede, bireyin duygusal gelişiminde annenin yüzünün ayna görevini gördüğünü

²⁸ Michel Ragon, , *Modern Sanat*, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 154.

²⁹ Michel Ragon, *Modern ...*, s. 154 155.

³⁰ Ersan Çağatay, Bir Asi: Francis Bacon, 16. Şubat 2008, <http://ersancagatay.blogspot.com.tr/2008/02/bir-asisifancis-bacon.html> (09.01.2018)

³¹ Özge Soylu, Nahit Sırrı Örik-Kıskanmak ve Psikanaliz, Yüksek Lisans Tezi, 2001, Bilkent Üniversitesi, s. 49.

söyler. Winnicott’a göre, annenin çocuğuna nasıl baktığı, ona karşı neler hissettiği veya ona bakarken içinde bulunduğu ruh hali, çocuğun annesinin yüzünde göreceklərini belirler. Winnicott, annenin ruh halini, hatta daha da kötüsü kendi savunma mekanizmalarının katıldığını bebeğin yüzüne yansıttığını söyler.”³²

Winnocott bu hususta düşüncelerini ressam Bacon resimlerini örnek gösterir.

“Bacon annesinin yüzünde kendisini görmektedir, ama onda ya da annesinde hem kendisini hem de bizleri çıldırtan bir bozulma vardır. Winnicott’a göre, Bacon “yüzlere bakarken acı çekerek görülmeye uğraş [maktadır]”. Anne çocuğuna olumsuz duygularla bakarsa çocuk bu duyguları içselleştirir ve kendisini bu olumsuz duygularla algılar.”³³



Resim: III. 8.
Francis Bacon, Stuy after
Velaguez's Portrait of Papa
Innocent X, 1953, T.Ü.Y.B.,
153x118, Beaux Arts Galleria,
Londra



Resim: III. 9.
Diego Velazquez,
Papa Innocent X., 1650,
T.Ü.Y.B., 140x120, Galleria Doria
Pamphilj, Roma, Italya

Sanatçı 1949-60 yıllar arasında bir Papa serisi çalışmaları yapmıştır. Bu çalışmalarda 17. Yüzyıl dönemine ait olan Velazquez ‘Papa Innocent X.’ (Resim: III. 9) 1650 tarihli portre çalışması ve Munch’ın ‘Çılgılık’ (Resim: III. 11.), Einsenstein, ‘Potemkin Zırhlısı’ (Resim: III. 12.) 1925 yapımlı filmdeki fotoğraf görselleri doğrultusunda oluşturmuştur. ‘Baş VI.’ (1949), (Resim: III. 10.) ‘Stuy after Velaguez’s Portrait of Papa Innocent X.’ (1950), ‘Stuy after Velaguez’s Portrait of Papa Innocent X.’ (1953) (Resim: III. 8.) resimleri örnek verilebilir. Velaguez’den farklı olarak Papa imgesini ele alışı ve yansıtmaları eleştirel bir yöndedir. Papa ve Baba imgelerini sorgulayan sanatçının bir din adamını

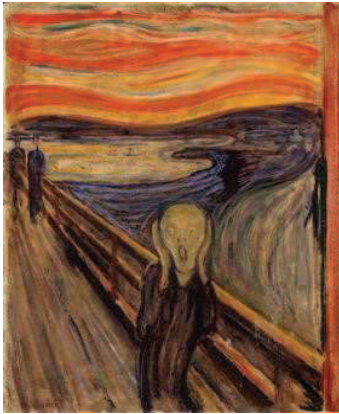
³² Özge Soylu, Nahit Sırrı Örik-Kıskanmak ve Psikanaliz, Yüksek Lisans Tezi, 2001, Bilkent Üniversitesi, s. 49.

³³ Özge Soylu, Nahit Sırrı, s. 50.

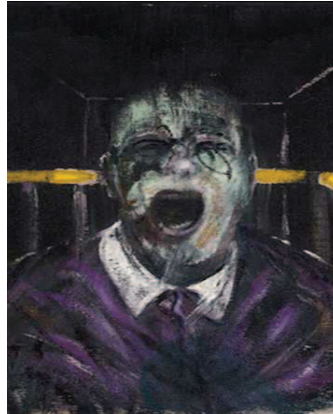
geometrik bir prizma içine hapsetmiş olması modelin saldırganlıkla birlikte olumsuzluk barındırdığını çağrıştırmaktadır.

“Neden Velazquez neden bu resmi? Sorusunun yanıtı sanat uzmanlarına göre Bacon’ın din ve baba otoritesine karşı çıkışının bir simgesi; Bacon’a göre ise dünyanın en etkileyici tablosu kabul ettiği Velazquez’in ‘Papa X. Innocent’ tuvalini kendi resim diliyle yeniden yorumlamak isteğidir.”³⁴

Yaklaşık 1650’lerde resmedilen Velazquez’in bu resmi 20. Yüzyıl sanatçılarından Bacon’ı etkilediği gibi Çinli sanatçı Yue Minjun da etkilemiştir. Sanatçının kendi tarz ve temalarıyla birleştirerek, tuhaf bir biçimde sırttan bir başka rahatsız edici bir görüntü yaratmıştır. Çeşitli sanat hareket ve stildeki sanatçıları etkilediği görülen Velazquez’in ‘Papa X. Innocent’ resminde modelin yüzü ve beden dilli ayrı iki anlam taşımaktadır. Velazquez’in genelde kullandığı karanlık sınırlı paletinin dışında bu portrede kendine has geliştirmiş olduğu tonlardan, kırmızıya ait tonlar ile resmi ele almıştır. Bu durumun modelin statüsü ve kimliğiyle ilişkin bir tonal seçim olduğu söylenemez. Fakat resimde bulunan farklı pelerin ve kıyafetinin kumaş çeşitliliği bize fikir verebilir. Bu farklı doku ve yüzeylerin resmin genelinde bir çeşitlilikle birlikte dinamizm kazandırdığı gözlemlenmiştir. İzlenimci bir fırçaya sahip sanatçının genel olarak takındığı tavrın modelin karakterine ulaşmak ve bir tasvirde bulunmak olduğunu görüyoruz. Ele aldığı şekliyle bu portrenin icrasında sanatçının özgün ve yaratıcı tekniğinin bir örneği niteliğinde olup, kişilik ve psikolojisinin derin bir ifadesidir.



Resim: III. 10
Edvard Munch, Çılgınlık, 1893
T.Ü.Y.B., 91x73.5cm,
National Gallery,
Oslo, Norveç



Resim: III. 11.
Francis Bacon, Bir Kafa İçin
Çalışma, 1952, T.Ü.Y.B.



Resim: III. 12.
Sergel Eisenstein’in, 1925
Potemkin Zırhlısı,
Filminden Kare

³⁴ Oktay Köse, Ayşe Köse, “Bir Düşünür-Bir Kavram, Üç Resim-Bir Ressam ve Bir İmge: Kötü”, *ART-E Güzel Sanatlar Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, 2009-03, s. 9.

Bacon'ın 1955'te yaptığı 'William Blake'in Yaşam Maskesinden' sonra resmettiği 'Portre II.' çalışması daha farklı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bacon'ın hemen hemen her yıl yeni bir konu paralelinde üretimler yaptığı gözlemlenmiştir. Bu portrede arka planda oluşturduğu koyu bir zemin üzerine fırça vuruşları ile farklı bir ifade yakalayan sanatçı diğer portre çalışmaları kıyaslanınca özgünlüğünü korumaktadır. Bir başka portre çalışması olan 1966 yapımı 'Isabel Rawsthorne'un Portresi' arkadaşı olan sanatçının fotoğrafları referans alınarak yapmıştır. Bu çalışma bir önceki portre çalışması gibi koyu bir zemin üzerinde oluşturulmuştur, fakat farklı bir tutum sergilemektedir. Burada daha çok deformasyona gidilmiş, biçimsizliklerden bir biçim yakalanmıştır.

“Bacon'ı başka çağdaş ressamlarla karşılaştırmak gerekirse, Dubuffet'yi ve Balthus'ü düşünürüz hemen. Tıpkı Bacon gibi Dubuffet ve Balthus de uzun süre yalnız, sınıflandırılmayan birer “eksantrik kişi” olarak kaldılar. (...) Ama Dubuffet'nin dünyası, Bacon'ınki ile karşılaştırıldığında, sevimli gelir. Onun dünyası toprağa, doğaya bağlıdır. Kişileri kukla tiyatrosundan çıkmış gibidirler. Bacon'un kişileri ise, doğrudan Büyük Soytarılar tiyatrosundan çıkarlar. Marguis de Sade ya da Genet'nin yazdığı bir Büyük Soytarılar oyunundan. Bacon'ın dünyası, aşağılanmış, panik içinde bir dünya, görünmez bir yıkımın yıldırıldığı yalnız ve çıplak insanların dünyasıdır.”³⁵

Sağlığının kötüye girmesi ile 28 Nisan 1992'de geçirdiği kalp krizi sonucu, 82 yaşında hayatını kaybeden Bacon, üretmiş olduğu çalışmaların birçoğu çağının başyapıtları arasında yer alırken birçok sanatçı içinde esin kaynağı olmuştur.

1. 3. Lucian Freud

Çağdaş resamlardan olan ve bir sonraki alt başlığımızda yer alacak Jenny Saville'in hocası olarak kabul edilen Lucian Freud 8 Aralık 1922 Berlin-Almanya doğumlu olup ünlü Psikanalizin kurucusu olan Sigmund Freud'un torunudur. Bu noktada Sigmund Freud'un sanat ve psikanaliz arasında kurduğu ilişki bağlamında, geliştirmiş olduğu fikirler günümüzde hala geçerliliğini koruyan bir bilgi sunarken torununun da bu alana yakın duran çalışmalar yapmasını sağlamıştır.

Varlıklı bir ailenin çocuğu olan Freud, 1933'de Hitler iktidara geldikten sonra ailesiyle Londra'ya taşınır ve Central School of Arts and Crafts'de (güzel sanatlar okulunda) eğitim görür. 1941'de orduya katılmak istemiş fakat sağlık nedenlerinden dolayı ordudan çıkarılmıştır. Erken dönem işlerinde Yeni Nesnellik ekolünden etkiler taşıyan Freud, daha sonra gerçeküstücülüğü reddetmiş ve 1950'lerde yakın arkadaşı ünlü ressam

³⁵ Michel Ragon, *Modern Sanat*, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 155.

Francis Bacon'ın etkisi ile daha yoğun fırça darbeleri kullanmaya başladığı ve özgün üslubunun başlangıcı olan çalışmaları üretmiştir. İlk kişisel sergisini 22 yaşında Londra'daki Alex Reid ve Lefevre Gallery'de açmıştır. Freud'un başlıca çalışmalarına; 'Girl with a white dog' 1951-52, 'A young painter' 1957-58, 'Man's head (Self-portrait)' 1963, 'Reflection with two children (Self- portrait)' 1965, 'Naked portrait with Reflection' 1980, 'Naked man with rat' 1977-78 örnek verebiliriz. 1954'de Venedik Bienalinde yer alan İngiliz pavyonuna seçilmiştir. 2001'de Kraliçe Elizabeth'in portresini çalışmış olduğu ünlü eseri üretmiştir. Freud'un bu çalışmalarda öne çıkan özellikler kariyerinin ilk yıllarında yaptığı gibi gözleri iri ve asimetrik olarak resmetmesidir. Sanatçı renklerin tuval üzerinde karışmaması için her renk için ayrı fırça kullanmıştır. Resimlerinde mekân olarak çoğu kez kendi atölyesini kullanmıştır. Freud'un resimlerindeki nihai amacının modelin ruhsal, psikolojik durumunu yakalamak olduğunu açıkça görüyoruz. Çalışmalarında övgüyü en çok toplayan Freud'un bütün resimlerinde büyük bir benzerliğe sahip olan insan tenini tasvir etme becerisidir.³⁶



Resim: III. 13.
Lucian Freud, Kız ve Beyaz Köpek,
1950-1, T.Ü.Y.B.,
Tate Britian, Londra



Resim: III. 14.
Lucian Freud, Kraliçe
Elizabeth II., 2001,
T.Ü.Y.B., 15x22 cm,
Kraliyet Koleksiyonu,
Londra, İngiltere

Kraliçe Elizabeth II. Portresi'ni aldığı birçok olumlu ve olumsuz yorumlara rağmen Freud, sanat yaşamı boyunca sürdürdüğü tekniği kullanarak modelin psikolojik yanını gözardı etmeden resmetmiştir (Resim: III. 14.). Freud'un erken dönem çalışmalarıyla son resimleri teknik anlamda değişiklik gösterse de figürlerin her zaman psikolojik atmosferle resmettiği görmekteyiz. 'Kız ve Beyaz Köpek' (Resim: III. 13.) çalışması Bacon'ın

³⁶ Akbank, Sanat & Bugün, Agora kitaplığı, s. 462 463.

çalışmaları gibi açık bir şekilde acının ve şiddetin izlerini taşımasa da barındırdığı psikolojik etkisi bakımından olumsuz duygu durumunu aktarır. Bu aktarımda kadının portresi önemli bir etki taşımaktadır. Freud ilk yaptığı resimlerden, son yaptığı resimlere kadar paralellik taşıyan bir diğer husus ise resimlerinin konusudur. İnsanlar ve hayvanlar. Kompozisyonları ise farklılaşmış, bakış açısı her zaman özgünlüğe sahip olmuştur. Bu konuda en iyi çağdaş sanatçı unvanını hak eden Freud'u günümüzde kendisine bu bakış açısı ile en yakın isim perspektifsel farklı açıları resimlerinde kullanan Jenny Saville'dir. Saville'in ve Freud'un resimlerindeki paralellik sadece resimlerinin ana elemanı figür değil, figürlerin gerilimi, boya sürüşlerinin yoğunluğu, figürleri tuvallere yansıtıran aldıkları farklı kadrajlar ve figürlerin ruhsal yanlarıdır. Fakat o kadar ortak yanları olsa da iki sanatçıda özgünlüğe sahip her resimleri bir önceki işlerinin devamı, aynı fırçadan çıktıklarının göstergesidir. Onları birbirinden ayıran tek farklılığın Freud'un figürlerinin Saville'inkinden daha bireysel olmasıdır.

“Freud için yaptığı tüm resimler birer portredir. Bu, ölü bir hayvan ya da bir koltuk resmi olsa da. Söz konusu olan insanlar olduğu zaman ise, sanatçı ancak bütün beden çıplak olarak resmedildiği zaman eksiksiz bir portre yapılabileceğini düşünüyor. Çünkü ancak bu şekilde ressamın tüm bedende tekrar eden formları görerek modelini daha iyi anlaması ve figürün bütünlüğünü tamamen ifade edebilmesi mümkün ve daha da önemlisi, Freud'a göre insan ancak bu şekilde hayvanlığına en yakın halde bulunuyor.”³⁷

“Estetik duyumun gözlemci ve nesne arasında kurulan algısal ilişki sonucu ortaya çıkması nedeniyle estetiği belirleyen verilerle gözlemcinin psikolojik verileri ortak bir konu içerisinde buluşmaktadır. Böylece estetiği belirleyen ilkelerin psikolojik bir temele bağlı olduğu sanılmaktadır.”³⁸

Yurtsever'in Uygulamalı Estetik adı altında sunduğu ve Psikoloji, Sosyoloji ve Estetik başlığı altında ele aldığı algısal ilişkiler sonucu kurulan estetik bağlar ve bunların psikolojiyle ilişkisi üzerine açıklamalarına dayandırarak Freud'un gerek konusu gerek bunları resmedişi ele alındığında resimlerinde psikolojik bir estetik tutum benimsediği söylenebilir.

³⁷ Zeynep Baransel, National Portrait Gallery, Freud Portreleri Sergisi, e-Skop Sanat Tarihi Eleştirisi, 06.03.2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/national-portrait-gallery-freud-portreleri-sergisi/572> (20.01.2018)

³⁸ Hüseyin Yurtsever, *Uygulamalı Estetik*, 1. Basım, Detay Yayıncılık, Ankara 1988, s. 17.

1. 4. Feminist Sanat, İdeal Beden Eleştirisi

Bu başlık altında feminist anlayış hareketinin barındırdığı coğrafi ve zamansal ideolojik farklılıkları ve bu hareketin oluşum sürecinde cinsel kimlik mücadelelerinin sanatsal örnekleri incelenecektir.

1960'lardan sonra Avrupa ve Amerika'da etkili olan özgürlükçü söylem paralelinde kendilerine yer bulan kadın sanatçılar kendi haklarını gözetmişler ve bu doğrultuda üretimler yapmışlardır. Bu zamana kadar sanat dünyasında daha çok model olarak kullanılan kadınlar artık sanatçı olarak yer alıyorlardı. Devamında isterlerse naif, güzel, gibi kadına atfedilen kavramların yanı sıra fikirlerinin doğrultusunda şiddeti, çirkinliği yansıtan çırılçıplak soyunup vücudu ve kimliğini salt bireysel varoluşunu sergileyen kadın olma haklarını arıyorlardı. Bazı sanatçılar kendi bedenini kullanarak varlıklarını ortaya koymayı hedeflerken, bazı sanatçılar bedenini görsel bir mekân olarak konumlandırmaktaydı. Kimi ise eserlerinde toplumun dayattığı ideal güzellik anlayışına dair eleştirisini ortaya koymaktaydı. Ya da toplumun kabul ettirdiği kimlikleri sorgulayan ve izleyiciyi düşünmeye sevk eden eserler üretilmekteydi. Bu değişen durumlar içinde tüketim topluluklarında; çirkinlik ve güzelliğin, acı ve hazzın, şiddetin ve şefkatin her türlü duygu durumunun bir yansımasını taşıyan portrelerin yerini, zevk, arzu gibi kavramlara bıraktığını ve estetize edilmiş portre ya da bedenlere bıraktığını söyleyebiliriz. Bu dönemde toplumun ideal beden anlayışına baktığımızda kırışıklıklardan arındırılmış, sportifleştirilmiş, fazla kiloları atılmış her türlü estetik dışı olandan arındırılmış bir beden-portre imgesiyle karşılaşırız. Bu durumun; bu kıstaslara uymayan bireyleri ötekileştirilmesi gibi bir sonuç doğurması kaçınılmazdır.

20. Yüzyıl ve sonrasında çağdaş dünyada gelişen toplumsal farklılaşmanın ve yeni sosyal ilişkilerin sonuçları doğrultusunda kadınların ortak kültür içinde nasıl yer alacağı ve toplumsal cinsiyet boyutları sorgulanmaya tabi tutulmuştur. Devamında kadınlara atfedilen toplumsal normlar çerçevesinde cinsiyetler meselesindeki göreceli ve mutlak olan doğruların yıkılması, cinsiyetler arası eşitlikler tartışmaya açılmıştır. Günümüz toplumlarında cinsel obje olarak görülen kadınların çoğu zaman bir kimlikten yoksun bırakılmasıyla karşılaşırız. Günümüz toplumlarının öne çıkan bir özelliği olan bu durum karşısında kadınların konumlarının iyileşmesi meselesi sosyolojik, edebiyat, felsefe, sanat gibi alanlarda tartışmaya açılmış bir problemdir. Kadınlar ve erkekler birbirlerinin rakip

konumlarından çıkarılmalıdır. Minor, (2013:218) Feminist sanat ve estetiği, toplumsal ilişkilerden kaynaklanma eğiliminde olduğunu söylemiştir.

“Son otuz yılı aşkın sürede, feminist eleştirmenlerin en başta umut etmiş oldukları doğrultuda, nü resmi sanatta pek görünmez olmuştur. Yine de, hem erkek hem kadın sanatçılar geleneksel formüllerden keskin hatlarla ayrılan şekillerde bu konuya eğilmekten vazgeçmemişlerdir. Örneğin; en ünlü çıplak insan resimlerinden birisi, figürleri Titian ne Ingres gibi sanatçıların sevdiği baştan çıkaran kadın ve opak bakirelere benzetilemeyecek olan Lucian Freud’dur. Tersine sanatçının birçok figürü irilik ve tombulluk, şişmanlık, sarkık deriler ve lekeli hatları ortaya seren geniş fırça vuruşlarıyla resmedilmiştir. Bu et dağları, sanatçının boya kullanım şeklindeki coşkunluk dışında, grotesk olarak nitelenebilir. Başka figürlerdeyse yadsınamaz yaşlılık belirtisi işaretleri (büzülen deriden kalça kemikleri, yanakların ve kalçaların içe çekikliğindeki tuhaf oyuklar, izleyiciye doğru ağır aksak ilerleyen kocaman nasırlı ayaklar) görülmektedir.”³⁹

1900’lü yılların sonuna denk gelen çalışmaları ve sonrasındaki üretimleri geleneksel teknik yöntemler ile çalışmaya devam etse de kadın problemlerine yönelmiş ve feminist yaklaşımı benimsemiş olan Jenny Saville gerek konuları, gerek figürleri ele alış biçimi ile Freud’la benzerlikler taşır. Saville’nin Freud gibi bedenlere eğilmesi, portrelerin ruhsal yönleri üzerinde durması, zevk uyandırıcı biçimde resmetmiş olduğu çalışmalar ve yapmış olduğu portreler döneminin portre anlayışından oldukça farklıdır. Çünkü Saville portrelerin ruhsal durumları üzerine bir inceleme yapar. Saville’in resimlerindeki kişiler, Freud’un kişilerinden farklı olarak, bireysellikten yoksundur. Genelde toplum dışına itilmiş insanlıklarını tümüyle kaybetmenin eşiğinde görünürler. Sanatçının eserlerinde neredeyse yalnızca kadınlar vardır ya da cinsiyet değiştiren bireyler. Bu çalışmalarında; bedenler geniş alanlara yayılarak, büyük boyutlu ve kalın fırça vuruşları kullanılmıştır. Jenny Saville ayrıca cinsiyet ve değişim operasyonları sürecini ele alan resimler yapmaktadır.

“Belirli toplumsal cinsiyet ayrımlarında zaman zaman aynı şekilde bulanık bırakılır. ‘Matrix’de’ (1999), öne yayılmış ve iri göğüslerle tamamlanan kadın cinsel organları, uzamış tıraşında su götürmez bir erkek olduğu anlaşılan bir erkek başının altına yerleştirilmiştir. Saville model olarak genellikle kendi bedenini, tanınmayacak ölçüde bozarak kullanır.”⁴⁰

Geleneksel yöntemlerde ürün veren sanatçılarından olan Portekizli sanatçı Paolo Rego ise; bu başlık altında ele alınacak bir diğer sanatçıdır.

Bir sanat hareketi olarak Body Art insanı resimlerde model olmasından çıkararak bir fiil düzenlemelerle canlı malzeme halini alan kadın imgesini nesne gibi kullanılmaktadır.

³⁹ Akbank, Sanat & Bugün, Agora kitaplığı, s. 224, 225.

⁴⁰ A.g.e.

Amerika ve Viyana’da eş zamanlı doğduğunu söyleyebileceğimiz bu yaklaşımın bedensel sanat anlayışından türeyen insan bedenini estetik bir nesneye dönüştürdükleri görülüyor. Performans sanatı adı altında toplanan bu eylemsel, dışavurumcu ve içinde tiyatro gibi diğer sanat yaklaşımlarını barındıran ve 20. Yüzyıl’ın ikinci yarısında kendini kabul ettiren bu anlayış insan bedeninin sanatın hammaddesi olarak kullanmıştır.

Aynı dönemlerde geleneksel üslubun dışında da karşılaştığımız çalışmalar düşünsel olarak Saville ya da Rego ile benzerlikler barındırsa da yaklaşım olarak farklılaşmaktadır. Kavramsal Sanat yaklaşımının da üretimleri veren Marina Abramovic ya da feminist çalışmalarıyla öne çıkan 1990’larda popülerleşen ve Genç İngiliz Sanatçılar grubunda yer alan Tracey Emin günümüzün çağdaş sanatçıları arasında yer alırlar. Çağdaş sanat sürecinde kadınlık halleri ve bunun sanatla ilişkisi üzerinde duran Emin, kendi kimliğini temel alarak üretmiş olduğu çalışmalarda öfke, acı, toplum tarafından rolü verilmiş bir oyuncu kimliğini eleştiren bir tutum içindedir. Sosyal veyahut ekonomik kimliklerin daha çok eleştirildiği Çağdaş Sanat içinde toplumsal cinsiyet bağlamında cinsel kimlikler de provokatif bir tutum içinde eleştiriye ve sorgulamaya açılmıştır.

Bu başlık altında iki kadın sanatçı incelenmeye tabi tutulacaktır ve konu çerçevesinde, ideal beden kavramının; dönemlere, sanat yaklaşımlarının getirmiş oldukları düşünce yapılarına ve değişen toplumsal kültür durumlarına göre değişimi ele alınacaktır.

1. 4. 1. Jenny Saville

7 Mayıs 1970, Cambridge doğumlu, Genç İngiliz Sanatçılar grubunun önemli isimlerinden biri olan sanatçı, cerrahi operasyon geçirmiş ölü ve donuk yüz ve vücutları, travma mağdurlarını, deformasyona uğramış bedenleri, cinsiyet değiştiren kişileri, obez ve opere bedenleri dev tuvaler üzerine resmetmektedir.

Genç İngiliz sanatçılar grubu üyesi olan Jenny Saville 1988 ve 1992 yılları arasında Glasgow Sanat Okulunu (Glasgow School of Art) da lisans eğitimini tamamlamıştır. Eserlerinde; Saville’nin üstünde durduğu konu; günümüzde kadın bedeninin belli bir standartta olması gerektiği takıntısı ve bunun için geçirilen estetik operasyonlardır. Güzellik artık parayla ulaşılabilir kılınmıştır. Sanatçı bir burs sayesinde gittiği Amerika’da en çok büyük alışveriş merkezlerinden ve bir de aşırı kilolu kadınlardan etkilendiğini söylemiştir. Dikkatini uzun süre bu konu üzerinde tutan Saville bu konuya yönelmiş ve farklı birçok estetik operasyona izleyici olarak katılmış, gözlemlerde bulunmuştur ve tıp

kitaplarından da faydalanmıştır. Çalışmaları büyük boyutlarda penturel işlerdir. Kendini referans olarak fotoğraftan çalıştığı işler mevcuttur, bu çalışmalarında da kendini ele alırken olduğundan daha kilolu resmetmektedir. Kendi portresini kullanan sanatçı; kendisini nesne olarak ele alarak sorgulaması, incelemesi ve anlamlandırması kapsamında çalışmalar üretmiştir. Kendi portresi üzerinden sanatçı izleyiciye anlatmak istediği toplumsal, içsel, psikolojik, politik mesajları verebilirken diğer taraftan kendini anlama ya da eleştiri sürecini de işletir. Bazı çalışmalarında figürlerin üzerine hedef noktaları çizer, böylelikle liposuction operasyonu öncesi yağı alınacak bölgeyi belirlemiş olup izleyicisinin de dikkatini toplayarak çalışmasının esas vurgusunu yapar. Saville'in çalışmalarının diğer bir güçlü yanı kullandığı teknik; güçlü, ekspresif fırça darbeleridir. Ayrıca çalışmalarında; suluboya, fotoğraf, grafiti ve pleksiglas üzerine monte edilmiş baskı tekniklerine de rastlanmaktadır. Son çalışmalarında ise karakalem tekniğini kullanarak eserler ortaya koymuştur. Ayrıca Saville Photoshop programı, fotoğraf ve kolaj tekniklerinden yararlanarak çalışmalarını alt zeminini oluşturmaktadır. Jenny Saville, boyayı insan eti rengi haline getirip, bir çeşit macuna gibi bol ve heykelvari kullanmaktadır. Böylelikle tuval üzerinde boya katmanlarıyla bir doku oluşturur. Günümüzde ise sanatçı, hem Oxford'da hem de Londra'da çalışmalarını sürdürmekte ve aynı zamanda, Slade School of Art'da öğrencilere figür resmi derslerini vermektedir.⁴¹



Resim: III. 15
Jenny Saville, Stare,
2004-05, T.Ü.Y.B.,
304.8x250.19 cm,
The Broad



Resim: III. 16.
Jenny Saville,
Figure 11.28, T.Ü.Y.B.,
152.5x152.5 cm,
152.5x152.5 cm,



Resim: III. 17.
Jenny Saville, Bleah,
2008, T.Ü.Y.B.,
Özel Koleksiyon

⁴¹ Ahmet Albayrak, "Saville, Freud, Bacon ve Tuymans'ın paletindeki çileli beden teorisi" *Sanat Dergisi*, Sayı: 20, Temmuz 2017, s. 7-8.

Saville ele almış olduğu portrelerde güçlü bir ifade dili oluşturmuştur. Kullanmış olduğu renklerde gerçeğe uygunluk değil içsel anlatımla paralelliğin gözetildiği söylenebilir. Jenny Saville'in öne çıkan diğer eserlerinden; 'Fulcrum' (1999) ise üç obez kadından oluşmaktadır. Oranlarda, diğer işlerinde de olduğu gibi abartma mevcut ve renklerin kullanımında Saville'in resim yaklaşımında gözettiği nihai hedefi olan insan etini kasaplık et gibi algılanması amacına uygun bir şekilde resmedilmiştir. 'Branded' (1992)' de çalışmasında ise Saville, yine obez bir kadın figürü ele almış ve portrede kendi yüzünü kullanmıştır. Baş vücutuna kıyasla daha küçük olmakla beraber bir jest olarak başı arkaya itilmiş, göğüslerde ve karın bölgesinde abartılar kullanılmıştır. 'Matrix' (1999) ise bir diğer çalışmasında interseks bir kişinin portresini ele almıştır. Model Del Lagrace Volcano olarak bilinir ve model vücutunu değiştirmek için bir süre testosteron almıştır. Saville, bu resminde bazı alanlarda parlak renkler ile vurgulanır bütün oldukça natüralist etli tonlarla boyanmıştır. Vücut anatomisi ve kaslar iki cinsin özelliklerini taşıyan belli bölümlerde bu değişimi sunmuş olan sanatçı, izleyicisine travestilerdeki bir cinsiyetin diğerine geçişi, yani başkalaşım sürecinin etkisini hissettirmek istediğini görüyoruz. 1993'de yapılan 'Plan' resmi ise bir topografik harita gibi vücudunun belirgin noktaları kontur hatları ile çizilerek, liposuction bölgelerine vurgu yapılmıştır. Figürün perspektifi resme farklı bir anlam kazandırmıştır. 'Hybrid' 1997'de yapılmış ve Saville'in diğer işleriyle paralel olarak abartılar taşımakta ve patchwork gibi görünmektedir. Dört kadının farklı bölümleri (organları) farklı bileşenlerini eşsiz bir parça oluşturmak için birlikte kullanarak bir bütün figür haline getirilmiştir. 1999 yapılan 'Ruben's Flap'da' Saville kendini model olarak ele almaktadır. Saville başka işlerinde de olduğu gibi vücudunu parçalara ayırarak farklı biçimlerde üst üste gelecek şekilde tuval zeminde yüzey düzenlemeleri yaparak bir bütün ya da bir kaç bütün figürmüş gibi sunmaktadır. Bu parçalar kare tuval zeminini hemen hemen doldurarak ve figürlerde abartılar yaparak sanki yakın bir planmış gibi algılamamızı sağlamaktadır.

Jenny Saville 'Kapalı Kontak' olarak bilinen ve 1995-1996 yılları arasında gerçekleştirilen bir seri fotoğraf oluşturmuştur. Fotoğraflarda bakış açısı cam altından alınan objektifle, çok deforme şişman kadın figürleri tasvir edilmiştir.



Resim: III. 18.
Jenny Saville, Reverse, 2003, T.Ü.Y.B.,
213.4x243.8cm, Norton Museum of Art

Jenny Saville'in 'Reverse' adlı eserinde ise; sola doğru uzanan hasta ve cerrahi bir operasyona uğramış yere düşen yansıması ile bir kadın portresi yer alır. Mekân olarak model ve yansımasından yola çıkarak yatay bir düzlemde uzanmış olduğu görülen bu resmin fonksiyonel olarak seremonik, dini ya da bir ritüel amaçlı olmadığını açıkça görmekteyiz. Saville'in günümüzün popüler sorunu olarak gördüğü estetik operasyonlar ve hastalıklı insanları konu alarak yaptığı resimlerden biri olan 'Reverse'de' modelin melankolik haliyle karşılaşıyoruz. Teknik olarak geleneksel resim dili yağlıboya oluşturulan devasal bir boyuta sahiptir. Hâkim renk olarak Saville'in diğer eserlerinde de öne çıkan kendine özgü kullanmış olduğu bej, sarı, kahverengi, krem, kırmızı ve tonları kullanılmıştır. Saville diğer resimlerinde ve bu çalışmasında renk dengesini ayarlamak için tuvalin genelini bazen ise figür ya da portreyi pasajlara ayırarak bir bölümünü soğuk tonlarla çalışırken diğer bölümleri zıttı olan sıcak tonlar kullandığı gözlemlenmiştir. Çalışmalarında kendine özgün renk skalası ile psikolojik olarak izleyiciye heyecan verir. Jenny'nın resimlerinde renk, nesneye bağlı olmaktan kurtulmuştur. Rengin kullanımında özgünlük kazanan sanatçı; kullanmış olduğu sıcak tonlar, geniş ve güçlü ekspresif fırça vuruşlarıyla özgün anlayışını ortaya koyar. Resminde kullanılan valörlerin, dokuların ve espasların zenginliği dikkat çekmektedir. Sanatçı ışığı etkili bir şekilde kullanarak eserindeki portrenin arkasından verdiği ışıkla dengeli bir aydınlatma yanında portrenin üst tarafından dağıtılmış ışık portrenin vurgulanmasını sağlamıştır. Ayrıca ışık, resimde istenen derinliğin verilmesi için bir araç olarak kullanılmış, gerekli gölge ve lekelerin kullanılmasıyla rakursili bir şekilde ele alınan portrenin ortaya çıkarılması sağlanmıştır. Kompozisyon olarak yatay bir çalışmadır. Kurgu olarak portre tuvalin tam ortasına

yerleştirilmiş, buna bağlı olarak kompozisyon yapısı izleyicinin dikkatinin önce portrede daha sonra akışlar ve dudaklardaki mimikte toplanmasını son olarak da etrafa yayılmasını sağlamıştır. Tablodaki koyu lekeler yer yer şiddetlendirilip inceltilerek yatay, dikey çizgi haline getirilmiş mekâna ve resme derinlik kazandırmıştır. Portrenin yüzündeki doku ve zemindeki kaygan ve parlak dokular resmi zenginleştirmiştir. Donuk dik bakışlar arkasında, abartının ön planda olmadığı farklı bir perspektif ile şiddet ve korku yüklü bir portre vardır. Modeldeki kişinin sahip olduğu yaşama dair acılar her yönüyle, belki de kasıtlı olarak izleyiciye yansıtılmaktadır. Sanatçısının dışavurumcu bir yaklaşımla resmettiği bu tablo biçim olarak ele alındığında aktarımındaki başarı yönüyle yansıtmacı, günümüz toplumların yaşam şeklini anlatması yönüyle anlatımcı bir resimdir. Ayrıca bu çalışmada incelenen eser hakkında yapılan değerlendirme ve yorumlar öznel olup, eser yeni bir özne karşısında yeniden yorumlanıp yeni sonuçlar doğurabilir. (Resim: III. 18.)

Jenny Saville de bir sanatçı olarak içinde bulunduğu Y.B.A. topluluğu, yaşamsal rolleri yansıtan, ağırlığı figüre dayalı resimler üretmiştir. Sanat piyasasında gerçekleşen bienaller, özel koleksiyon sergileri bize göstermektedir ki; sanat artık ekonomik bir boyut kazanıp, çağdaş sanat bir yatırım aracı, statü sembolü olarak boy gösterdiği bir mecra halini almıştır. Sanat eserleri dağıtımına ön ayak olan müzeler ve tüketimini sağlayan önde gelen koleksiyoncular üçgeninde şekil alan bir piyasada kimi zaman üretici olan sanatçının bile tahmin edemediği fiyatlara alıcı bulur hale gelmiştir. Performans sanatı, kavramsal sanat, çağdaş resim sanatı ve entelasyon çalışmaları üreten sanatçılar aynı malzemeyi kullanmasalar da aynı arenada üretimlerini gerçekleştirmektedirler.

Çağdaş Sanat,* içinde tuval resmi kimi sanat eleştirmenleri, müzeler, bazı önde gelen sanat okulları ve koleksiyoncular tarafından demode olarak algılansa da bu tam anlamıyla gerçeği tam olarak yansıtmamaktadır. Çünkü başta bu bölümde yer verilen Genç İngiliz Sanatçılar (Y.B.A.) üyesi sanatçılardan Jenny Saville'ın; konformizmi eleştirdiği obez kadın bedenlerini resmettiği büyük boyutlu çalışmaları ile bize hala tuval resminin güçlü bir anlatım aracı olduğunu açıkça ortaya koyduğu görülmektedir. Günümüz sanat ortamında karşılaştığımız kozmopolit yapının farklı üretim yöntemleri dâhilinde oluştuğu görülürken geleneksel resim yöntemlerinin de güncelliğini koruduğu söylenebilir. Bu doğrultuda Mehmet Güleriyüz'le yapılan bir röportajda sorulan Tuval Resmi Demode mi? sorusuna, Mehmet Güleriyüz şu cevabı vermiştir;

* Güncel sanat ve Çağdaş Sanat birbiri yerine kullanılabilen iki kelimedir. Yabancı kaynaklarda kullanılan *Contemporary Art* kelimesi dilimize çevrildiğinde; çağdaş, güncel gibi kelimelere denk gelmektedir.

“Uluslararası sanat ortamında; tuval resmine karşıtlık yanlısına, çok kısa bir süre kavramsalı yerleştirmeye çalışırken düştüler ama epeydir bu kasıtlı cehaletten uzaklaştılar. Bizde tabi bu süre daha uzadı. Tuval resmi, figür, heykel, heykelde figür karşıtlığı ise eski bir mesele olmakla birlikte muhafazakârlarca yavaş yavaş gündeme getirilen bir sorun. Bir sürü bilgisayar oyunu var diye satrancın demode olması gibi bir şey bu. Eğer öyleyse ben demode bir şeyi yapmaya çalışıyorum.”⁴²

Mehmet Gülerüz’ün de açıklamasın da belirttiği gibi sanatçıların yaklaşımları farklılaşabilir, bu bir diğer yaklaşımı demode ya da popüler kılmaz. Sanatı sınırsız kılan da budur. Yarattığı olanaklar ve sanatın sınırsızlığı ile yaratıcılığın sınırsızlığı doğru orantılıdır.

Çoğu çağdaş sanat eseri, dolaylı veya dolaysız onu üretmiş olan sanatçısının bilinçaltıyla beraber düşüncelerini, duygularını, yorumunu ve estetik açıdan anlayışını yansıtmıştır. Saville’in üretimlerinde de ideal kadın formunu göstermeyen, şişkin ve yara bere içindeki bir bedeni resmederek toplumun bize dayatmaya çalıştığı ideal vücuda bir tepki niteliği taşıdığı görülmektedir. Opere bedenleri işleyerek toplumun bize dayattığı konformizm durumunu eleştiren çalışmaları ile toplumla sağlam bir bağ kuran Saville, bağlı bulunduğu grubun diğer üyelerinin de amacı ile ortak bir şekilde izleyicisiyle iletişim kuran ve hatta izleyicisini çalışmalarına dahil eden üretimler yapmaktadır. Resimlerinde düşünceyi anlatan imgeler betimlenmeli, böylelikle bu imgeler yaşamın birçok alanını uyararak sanatın izleyicisi olduğu toplumla bağını kurmasını sağlar. Toplumsal bir eylemi içeren sanat üretimleri; izleyicisiyle buluştuğunda ona düşündürdükleri, hissettirdikleri ile var olur. Kavramsal sanat; bir şeyin görsel sanat yapısı olması için elle tutulur bir görsel nesne olmasına bile gerek duyulmadığını göstermiştir. Sanatçılar her dönem de kendilerini ifade edebilecekleri farklı biçimlerde çalışmalar üretirken başta din, siyaset, mitoloji olmak üzere artık yüce konuları ele almayı bırakıp, gündelik, sıradan, toplumsal yönelimleri ve insana özgü durumları irdeleyen bir platform halini almıştır. İnsan, dünya ve sanat arasındaki köklü ilişki yaşamış olduğumuz dönemin yeni buluşlarını, edebiyat, spor, felsefi gelişmelerini, sorularını, politikasını ve insan ilişkilerini konu alarak oluşturulan sanatsal üretimleri içine katarak devam etmektedir. Bundan sonraki süreçte sanat; sanatçısının özgün yaratıcılık süzgecinden çıkarak izleyicisiyle buluşup amacına hizmet etmeye devam edecektir. Saville’in eserlerini anlamak için sanatını bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

⁴² Mehmet Gülerüz, Cumhuriyet.com.tr, 12 Kasım 2012
http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/382888/_Cizginin_ucunda_ki_ressam.html (15.01.2018)

1. 4. 2. Paulo Rego

Portekizli ressam 1935 yılında Lizbon’da doğmuş ve çalışmalarına konu ettiği kadın kimliği ve sorunsalı dâhilinde öncü çalışmalarının sağlamış olduğu sosyal sorgulama nedeni ile 1985’te Turner Ödülü’ne aday gösterilmiştir. Rego çalışmalarını birçok teknik çeşitlilikte ele almıştır.

“Feminist bir anlayışa sahip olan Paolu Rego çalışmalarında kadın haklarına yönelik yasal düzenlemeler için halkın genelinde farkındalık yaratmak, iktidarın kadın üzerindeki baskısına karşı çıkmak, geniş kitleleri yönlendirmek gibi amaçlar gütmüştür.”⁴³ Bu konular dâhilinde ele almış olduğu birçok çalışmasında yer verdiği figürlerin kaba uzuvlara, hantal vücutlara sahip olduğunu, portrelerin de genel ifadesinin erkeksi ve grotesk bir yapısı olduğunu söyleyebiliriz. Bunlar tek başına bir portre betimlemesi değil metaforik anlamlar taşıyan portrelerdir.

Rego’nun resimlerinde konu ve ifade olarak bakıldığında kendi öz yaşamının getirmiş olduğu ruhsal sıkıntıların izlerini taşıyan bir yanı olduğu görülür. Ele aldığı figür resimleri ile kendi etnik kültürünün izlerini taşıyan kadın kimliğini sorgulatan bir tutum içindedir. Rego’nun kadınlarının varlığın fiziksel yanını vurgulayan pozlar verse de ruhsal bir varlık edinmeye çalıştıkları gözlemlenmiştir. Böylesi bir durumun söz konusu olduğu çalışmaları ile Rego aynı zamanda Portekiz folk kültürüne ait masalları yorumlamış onlara yeni bir boyut kazandırmıştır. Genelde bu kültüre ait olan geleneksel masallar resimlerinin metinsel yanını oluşturmaktadır. Böylelikle yeni bir yorumlama ile ele aldığı metinlerin birer uyarlaması olan resimler yapmıştır.

Çalışmalarında karşılaşılan figürlerin ve bu figürlerin kimliklerinin ele alışına baktığımızda normalin dışında bir tutumla karşılaşılır. Rego’nun aile yaşantısındaki kopukluklarının yansıması, çalışmalarında ele alınan konular ve kurulan kompozisyonlarda figürlerin rollerinin değişmeceli anlamlarında görülür. Rego’nun birçok çalışmasında figürlerine giydirdiği beyaz elbise ile masumiyeti simgelediği gibi daha birçok imgeyle de sembolik bir anlatım tarzı geliştirdiği gözlemlenmiştir.

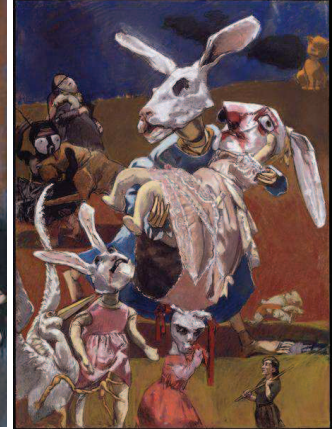
⁴³ F.Deniz Korkmaz, Düriye Kozlu, “Paulo Rego ve Resimlerindeki Öz Yaşam Öyküsel Çıkarımlar”, *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Dergisi* Mayıs/Haziran 2017. Cilt:10, Sayı:19, sayfa 81.



Resim: III. 19.
Paulo Rego, Aile,
1998, T.Ü.Y.B.



Resim: III. 20.
Paulo Rego, Gelin,
1994, T.Ü.Y.B.



Resim: III. 21
Paulo Rego, Savaş
2003, T.Ü.Y.B.

Rego 1994 yapımlı ‘Gelin’ (Resim: III. 20.) ve 2003 yılında çalıştığı ‘Savaş’ (Resim: III. 21.) resminde, kullandığı gibi pastel boyayla anlatımlarını gerçekleştirmektedir. Sanatçı bu iki resimde de etkili portreler kullanarak ruhsal bir anlatım oluşturmuştur. Savaş çalışmasındaki değişen hayvanlar ve merkezde yer alan tavşanların portrelerinde de bu ruhsal, dramatik ifade hâkimdir. Rego’nun 1988 yapımlı ‘Kadet ve Kız kardeşi’ resminde, ablası tarafından ayakkabıları bağlanan genç ve kız kardeş ya da ‘Aile’ (Resim: III. 19.) resimlerinde baba ve kız arasındaki diyalog sanatçının kullandığı farklı imgelerin sembolik anlamları üzerine düşündürür.

BÖLÜM IV

Bu bölüm; şimdiye kadar incelediğimiz tarihsel kronoloji doğrultusunda ortaya çıkan teorik zemine dayandırarak yapmış olduğum uygulama çalışmalarından ve bunların alt metninden oluşmaktadır. Çirkinliğin estetiği bağlamında sanatsal bir form olarak portre çalışmalarının biçimsel ve düşünsel araştırmasını oluştururken histerik portre temsiliyetlerinin oluşturulması hedeflenmiştir. Bu hedef doğrultusunda gerçekçi bir anlayışın sadece duygu durumlarının aktarımında gözetileceği söylenebilir. Uygulama çalışmaları kapsamında değinilecek olan kavramlar; estetik, anti-estetik, güzellik-çirkinlik ve çirkinliğin estetiğidir. Toplumda bu kavramın yol açtığı kimlik sorunsalına ayrıca değinilerek uygulama çalışmaları irdelenecektir.

Yaşamsal süreçler içinde gerçekleşen olaylar ve bu olayların gelişimlerinin devingen genellemelerine yer verilerek ele alınan portre temsiliyetlerine düşünürlerin estetik hakkındaki görüşleriyle bağ kurularak yer verilecektir. Normal ve anormal açıdan psikososyal kişilik ve karakter portreleri, duyular ve içgüdüler çerçevesinde hissederek ve düşünerek çirkinliğin estetiği anlayışla ele alınacaktır.

“Sanatta psikoloji, sanatçıyla ve temsil ettiği baskın kültürle tamamen aynı değer sistemini paylaşan (ve bu sistem içinde yetişmiş) izleyiciyi eğitme, bilgilendirme, etkileme, duygularını harekete geçirme, beğenisine hitap etme misyonlarından kaynaklanır.”¹ Bu misyonlar gözeterek bu husus hakkında uygulama çalışmaları metinsel olarak değerlendirilerek analize tabi tutulacaktır.

“Her insanın şahsiyetine ve karakterine renk veren ve hakkında normal veya anormal hükümlerini verdiren bu genel ruh ifadesinin yani davranışının derecesidir; ve dışa vuruş (Exteriolarisationa) tarzıdır. Bu her insanda oldukça farklıdır ve fizyonomi yani yüz ifadesi de derecesine olarak değişiktir.”²

Bu davranış şekillerinin bir yansımasını taşıyan portrelerin ele alındığı bu bölümde; resimlerin analitik bir şekilde metaforik anlamları ve arkitektanikinden söz edilerek, simgeler/semboller kapsamında resim analizleri yapılacaktır. Resimleri biçimsel ve tematik

¹ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 113.

² Rasim Adasal, *Normal ve Anormal Açıdan Psikososyal Yönleriyle Kişilik ve Karakter Portreleri*, 2. Baskı, Minnetoğlu Yayınları, 1980, İstanbul, s. 69.

düzlemde açıklayarak, izleyici üzerinde oluşması beklenen etkilerin ve bu etkilerin doğmasına neden olan faktörler incelenecektir.



Resim: IV. 1.
Rabbit and Woman, 2016,
T.Ü.Y.B., 80x100

Tavşanın taşıdığı birçok sembolik anlamdan bir olan ‘doğurganlık’ üzerine kurulan bir ilişki söz konusudur. Tavşan ve çoğu toplum tarafından kadına biçilen rolü eleştirilerek, kadın kimliği üzerinde durulmuştur. (Resim: IV. 1.)

“İşselleştirme gerçekten de tikel insanın ve o insan içerisinde insanlığın geçmişi ve bugünü kendi yapıtı, kendisine yaraşan yazgı niteliğiyle kendisine ait kılabilmesini sağlayan tek yoldur; başka deyişle bütün bunlar ruh dünyasını zenginleştirmek için kullanabileceği tek yoldur.”³



Resim: IV. 2.
Portre I., 2017, T.Ü.Y.B., 80x70,

³ Georg Lukacs, *Estetik II*, (çev. Ahmet Cemal) 2. Basım, Payel Yayınevi, İstanbul 1999, s. 145.

Toplumların kendi ulusal, etnik, dinsel, cinsel gibi kimliklerinden sıyrılarak salt ruhsal kimlikliğiyle anılması ve sınırsız bir düşünsel/bedensel dolaşım özgürlüğüne, ama dolaşımın da ötesinde bedenın sınırsız özerkliğine, kimliksizliğine sahip olma düşüncesi üzerine geliştirilen bir ana fikir bu resmi doğurmuştur.

Modelin yaşamına ait alımlamalar ile tekrar bir kişilik kazandırarak, hüznü ve yalnız bir ele alışla hedeflenmiştir. Bazen bizim olan bedene bile sahip değilken, ruhsal olarak 'ben', 'biz' olabilmek zor bir süreçtir modern toplum yaşamlarında. (Resim: IV. 2.)



Resim: IV. 3.
Öykü, 2017, T.Ü.Y.B., 90x100

Çirkinliğin estetiği bu resimde doğal olanın estetikliğine bir dönüş niteliğinde ele alınmıştır. Dönemin öne çıkan klasik güzellik anlayışı kriterlerine uymadığı gerekçesiyle sosyal medya tarafından eleştiriye uğrayan manken Öykü Baştaş'ın portresidir. Değişen güzellik anlayışları doğrultusunda günümüz güzel anlayışına uymayanı simgeleyen bu portrede ruhsal olana ulaşılmaya çalışılmıştır. "Spinozacı bir yaklaşım, her şeyden önce, olgusal olarak reddedilemeyecek her türlü bedensel farklılığın, özcü bir ayrımcılığa kendini dönüştürmeden, olumlamasına izin verir."⁴ Estetiğin kimliğini ve kişiliğini felsefe ve sanat üzerinden oluşturduğunu düşünerek, histerik duygu durumların iletilmesinde biçim uyandırıcı işleviyle bir aracı konumundan ötürü resmin ana elementleri içinde yer

⁴ Reyda Ergün, Cemal Bâli Akal, *Kimlik Bedenin ...*, s. 18.

alır. Bir bakıma yaşam süreçlerimizi resmettiğimiz yapıtın oluşum sürecinde biçim içeriğin algılanmasında birincil rol oynar ve bir bakıma biçim içeriğe dönüşür. İçeriği ifade etmede diğer etkin faktör olan renk açısından resmi incelediğimizde dikkati daha ziyade uyumsuzluklar çeker ve zıtlıkların bir getirisi olan güdüsel bir çağrışım yapar. Rengi kendi dinamikliği içinde değerlendirirsek; içsel bir yaklaşımla ve duygulanımlarla ilintili güdüsel bir temsilci olduğu söylenilebilir.

Kimlik Bedenin hapishanesidir.

“Kimlik’in toplu olana ilişkin olduğu ve denetiminde Kimlikler üstünden sağlandığı düşünülürse, Foucault’yu hatırlayarak, “Kimlik bedenin hapishanesidir” denebilir mi? Ayrıca Foucault’da denetim, beden teknikleriyle sağlandığına göre, denetimi engellemenin yolu bedenlerin sınırsız dolaşıma açılması mıdır? Ve kimlik toplu olana ilişkin olduğuna göre Tekillik denetimi kırar mı? Spinoza’nın cemaat ötesi arayışının da, tüm kimlikleri aşan bir demokrasi arayışı olduğu söylenebilir mi? Multitudo (çokluk).”⁵



Resim: IV. 4.
Portre II., 2017, T.Ü.Y.B., 70x70

Ursula K. Le Guin’in *Karanlığın Sol Eli* kitabı cinsiyetsizlik üzerine yazılmış olan kitapta hikâye hem erkek hem kadın kimliğine kahramanların olduğu bir dünyada geçmektedir. İnsanların kadın ve erkek kimliklerinden sıyrılarak var olduğu bir evrende nasıl bir sosyal hayat olurdu sorusu üzerine geliştirilen düşünsel süreç ve beraberinde gerçekleşen kendilik bilincini oluştururken ötekileşmek. Sosyal cinsiyetlerden sıyrılmış bir

⁵ Reyda Ergün, Cemal Bâli Akal, *Kimlik Bedenin Hapishanesidir (Spinoza Üzerine Yazılar ve Söyleyişiler)*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul Nisan 2011, s. 4.

toplum portresinde yer alan ‘insan’ metaforunu anlamak ve kabul etmek meselesi. Çağdaş felsefede yer alan ‘Suje’ den farklı bir ‘Suje’ oluşturmak. Modern toplumunun getirisi olan başta, ırk ve cinsiyet olmak üzere bütün farklılık türleri üzerinden ‘ötekilik-ötekileşmek’ kavramlarının sadece basit bir ırksamadan ibaret olmadığını üzerinde durulmuştur. Çağdaş düzenin, bu dönem insanının ruhuna yansımış biçimlerinin estetik bir yaklaşım gözetilmeden geleneksel bir sanat dili olarak tuval resmi tercih edilerek oluşturulmuştur. Bu portre toplumsal dayatmacılığın ortaya koyduğu cinsel kimliğin karşısında süjenin durumunu merkeze alan bir araştırmayı kapsamaktadır. (Resim: IV. 4.)



Resim: IV. 5.
Yaşlı Kadın, 2017, T.Ü.Y.B., 60x60

Her sanatçı ‘güzeli’ kendi salt yasalarına göre ele alır. Onun güzeli sizin çirkininiz olabilir ama sanatçı çirkin bir yapı oluşturma girişimine girmez. Güzeli, ne sanatın varlık nedeni, ne de estetiğin belirleyicisidir. Sanatta estetik ve güzel her ne kadar birlikte anılsa da benim resmimde güzellik değil histerik duygu durumları öncüdür ve bu bağlamda bir estetiğe sahiptir. Tarihte güzel; iyi, doğru, trajik, komik olanla ilişkilendirilmiş ve bu kavramlarla birlikte anılmıştır. Güzeli’e olan bu yaklaşımlardan elde edeceğimiz sonuç bize gösterir ki güzel mutlak değildir.

Güzeliin Peşinde. Güzeli/çirkin, estetik/anti estetik dikotomilerinin çıktığı bir klasik modern zihniyet içinde bu metaforların çözömlenmesinin imkânsızlığı düşünsel/bedensel varoluşların yetersizliğini açıkça belirtiyor. Değerler görecelidir. Beğeniği farklılaştıran ve

bir şeyin ne denli güzel ya da çirkin olması kültürel, tarihsel ve toplumsal yapıca belirleniyor. İster teorik ister pratik uygulama düzleminde olsun güzellik toplumsal estetik problemlerin çözümlenmesinde kullanılan bir tanımdır. Günümüz teknolojisinin de büyük yardımlarıyla güzel kabul görenin hızlı bir etkiyle tüm kıtalara tüm coğrafyalara yayılması ve beğeni yetimizi evrensel kılması kaçınılmaz bir hal almıştır.



Resim: IV. 6.

Faces I., 2017, T.Ü.Y.B., 90x60

“...Daha XVI. Yüzyılda Galilei, belli formüllerin zarafetinden ve deneylerin esprisinden söz etmiştir. Einstein, güzellik duygusuna buluşlara yol açıcı işlev tanır, atom fizikçisi R. Oppenheimer ise kendine özgü bir güzellik taşıyan ve insanın yeryüzündeki konumuna uygun görünen bilimsel tutumu över⁶.

“Hume, ‘Güzellik kendi başına şeylerde var olan bir nitelik değildir: sadece şeyleri düşünen zihinde var olan bir şeydir ve her zihin farklı bir güzellik algılar’ der.”⁷ Bu söylemden yola çıkarak oluşturduğum kendi güzellik anlayışının her bir izleyici zihninde farklı bir yansıma üzerinden iletişime geçmesi gayesi ile güzellik algısının çeşitliliği vurgulanmak istenmiştir.

Metaforik anlamlarına bakarsak bu resimlerin metinsel altyapısını modern insanın teknoloji sonrasında oluşan kültürel özgürleşme sonucu kendilik bilincinin yok olması üzerine kurulmaktadır. İnsanın modernizm ile beraber özgünlüğünü ve biricikliğini yitirmesi sonucunda her özne diğerrinin aynısı haline gelmiştir. Kendilik bilincine sahip olmayan, herkesin aynı olduğu bir düzende kimse ve kimselerden söz edemeyecektir. “modern özne biraz içeriktir, biraz retoriktir, biraz poetiktir, biraz fonetiktir, hatta biraz

⁶ Gerog Lukacs, *Estetik II*, (çev. Ahmet Cemal), 2. Basım, Payel Yayınevi, İstanbul 1999, s. 232.

⁷ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 128.

kozmetiktir. Eğer bunları hepsi geçerliyse, o halde özne kaotiktir.”⁸ İzleyicisinin sadece izleyici olmadığı bir sorgulatma süreci hedefleyen bu resim; ‘Ben’ kavramının değişmeceli anlamlarla birlikte eser içinde düğümlenen kaybolan benlik, kimlik sorunsalı çerçevesinde sanatçıyı ve izleyiciyi keşifsel bir sürece yönlendirmeyi güdüler. Her bir tuvalin bir kutuyu hissettirdiği resimlerde kutucuklar içinde sıkışmış bedenler resmedilmiştir. Böylelikle düşünsel ve bedensel sınırlarımız bizim olamayan özerk alanlarımız, ruhsal olarak sıkışmışlığımız sorgulanmaktadır. (Resim: IV. 7)



Resim: IV. 7
Faces II. 2018, T.Ü.Y.B.

Sonuç olarak; duygu durumlarının insanın dış görünüşündeki yansımalarının nasıl kayda alınabileceği üzerine bir araştırma sonucu oluşan bu uygulama çalışmalarında sanatsal imgelem ve histerik duygu durumları birlikte ele alınmıştır. Bu tez kapsamında uygulama aşamasında yapmış olduğum portrelerde dışavurumcu bir anlayışla, toplumsal olarak dayatılmış sınırların kimlik ve kimliksizlikleri, güzel-çirkin ve çirkinliğin estetiği paralelinde altını çizmek hedeflenmiştir.

“Bir sanat yapıtıyla karşılaşıldığında sanatçının veya izleyicinin cinsiyetinin ne olduğu gerçekten de fark eder mi? Toplumsal cinsiyetin bir resimdeki konuyla, izleyicinin

⁸ Besim F. Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, 1.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 49.

tepkisiyle, bir sanatçının üslubuyla her hangi bir ilgisi var mıdır?”⁹ Minor’un bu sorular kendi sanat anlayışına ve resimlerime yön verir niteliktedir. Danto en muhteşem metofoforları; “içinde izleyicinin kendini temsil edilen karakterin özellikleriyle özdeşleştiği ve kendi yaşamını orada gösterilen yaşamın özelliklerine göre gördüğü örneklerdir”¹⁰ şeklinde tanımlamıştır.

Resimlere teknik olarak bakarsak; Portrelerin arka planı; portre ile bağdaşan bir mekan, bir peyzaj ya da içinde portrenin belireceği bir zemin değil daha çok açık ve koyu renk dağılımlarıyla oluşturulmuş dokulardan oluşturulmuştur. Resimlerde portrenin kendine biçilmiş iki rol arasında bir yerde olması, kadın- erkek kimlikleri üzerinde durmak ya da estetik (güzel ve çirkin) olmayı irdeleyip bir bakıma belgeleme eğilimi benimsenmiştir. Renk kullanımında resmi yapılan modelin gerçekliğinden ayrı, daha ziyade dışavurumcu bir yaklaşım benimsendiği söylenebilir.

“Yaşamda her duygu patlamasının gerçek nesnel nedenleri vardır; bu nedenler bilincimizden ve söz konusu duyguları taşıyanın bilincinden bağımsız olarak etkinliğini gösterir. Bunun sonucu olarak sözü edilen nedenler, birer gerçek olma nitelikleriyle tüm ilgililer ve izleyiciler üzerinde etkin olur.”¹¹

Bu bakımdan izleyici sanatçı ve yapıt üçgeninde hedeflenen ve oluşması ön görülen erek; portrelerin barındırmış oldukları ifade durumları kapsamında var olan histerik duygu durumlarını paylaşmak ve modern güzellik anlayışı dışında bir güzellik anlayışı benimsemek, devamında da çirkinin estetiğini oluşturmaktır. Ele aldığım Freud ve Saville ile teknik anlamda, Rego ile renk kullanımı hususunda etkileşim kurdum. Özgün fırça vuruşları ile duygularını ifade eden Bacon’a psikolojik olanı etkileyici bir şekilde sunması noktasında başvurdum. Sanat akımları izleğinde sanat kavramını sorgularken teknik, form olarak yöneldiğim arayışla sıradan estetik değerlerin dışında, bir estetik (çirkinliğin estetiği) anlayışı dâhilinde insanların portrelerini ele aldım. Bu portreler, dingin bir görünüşe sahip olan fakat esiri olduğumuz çağın getirisi duygu durumlarının yarattığı içsel karmaşaların yansıdığı karakter portrelerine yönelik olan ilgimden oluşmaktadır.

⁹ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 213.

¹⁰ Danto C. Arthur, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 194.

¹¹ Gerog Lukacs, *Estetik I*, (çev. Ahmet Cemal), 3. Basım, Payel Yayınevi, İstanbul, s. 248 249.

SONUÇ

Bu çalışmaya başlarken amacımın; resimlerimde önemsemiş olduğum kaygının teorik altyapısını oluşturmak olmuştur. Uygulama çalışmalarımın teorik alt yapısını oluştururken bu araştırma çerçevesinde sanatla birlikte felsefe dalı olan estetiğe başvurmamın nedeni, Yurtsever'in de belirttiği; "Estetik, kişinin iç dünyası ile dış çevrenin uyuma ulaşma konularını içerir. Sanat ise iç dünyanın bu sınırları aşma isteğinden doğar"¹² savından kaynaklanmaktadır. Bu hususta başta en eski anlatım şekillerinden biri olan portrenin tarihsel gelişiminin yanı sıra; estetik (anti-estetik), güzellik, çirkinlik gibi kavramlara başvurdum. Güzel ve çirkin nedir? Estetiğin bunlarla nasıl bir ilişkisi vardır? Soruları çerçevesinde portre resimlerinde değişen estetik algılar gözetilerek araştırma yapılmıştır. Devamında varılması öngörülen erekse; geçmişten günümüze var olan toplumlarda estetiğin tarihsel bir gelişmeye tabi tutarak felsefe ve sanat arasındaki diyalektik ilişkisi gözeterek portre resminde ki yansımalarını araştırmaktır. Estetik, anti-estetik kavramları üzerine çalışarak, bu kavramlar ile ilişkilendirilen diğer kavramların sınırlarının ne denli belirsiz olduğu, nelere hizmet ettiği ve ne gibi olasılıklar barındırdığı irdelenmiştir. Bu doğrultuda başta estetik kavramının ve karşıtının zamansal olarak geçirmiş olduğu değişim farklı alanlarda düşünce adamlarının görüşlerine yer verilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Güzellik ve çirkinliği oluşturan muhtelif unsurların ne denli değişken olduğu bir bakıma bu araştırma kapsamında temel vurguyu oluşturmaktadır. Estetik beğenilerin arzu ve hazların paralelinde topluluk ya da bireyler üzerine kodlanan ve günümüze gelen kültürel kimliklerin devingen yapısı çözümlenmeye çalışılmıştır. Değişen estetik anlayışlarla beraber güzel, çirkin gibi kavramlar ekseninde resim sanatı bağlamında portre anlatımının biçimsel ya da duyumsal nitelikleri sanat eğilimleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu çalışmada modern toplumda baskın olan güzel, çirkin ve sanat ilişkisi salt estetik bir değerlendirmenin ötesinde bilişsel, kültürel ve felsefi sorunlarla birlikte irdelenmiştir. Aynı zamanda estetiği; modern kültür içerisindeki özgül konumuyla değerlendirmek, sorunlarını güzelin ya da çirkinin değerleriyle yargılamanın iç çelişkilerini ortaya koymak ve bu çelişkileri teorik ve uygulama alanları dâhilinde çözmek hedeflenmiştir. Paralelinde modern kültürün önemli bir bileşeni olan estetik söylemlerin anti-estetikle olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu kavramlar sadece sanatsal temeller üzerinden açıklanmamış sosyal toplumsal felsefe alanlarından da yararlanılmıştır. Portrenin

¹² Hüseyin Yurtsever, *Uygulamalı Estetik*, 1. Basım, Detay Yayıncılık, Ankara, 1988 s. 93.

estetik olmayanla ilişkisi, güzel, çirkin, yüce, etik gibi kavramların beraberinde yüklendiği anlamları kendi bağlamları içinde düşünürler ve argümanları incelenerek ortaya konmaya çalışılmıştır.

“Politik toplum içindeki insan söylemi ile psişesi ile mücadele halindeki insan söylemine tabi olan estetik, günümüzde, ne ortaçağın kutsallığına, ne Rönesans’ın bilgisine, ne de beğeni öğrenimini maneviyatın kuralı haline getiren iç-özneelliğe kapılmış 18. Yüzyılın öngördüğü doğrultuda etiğe yönelir. Her şeyden çok yaratıcı eyleme önem veren bir sanatsal yapının dinamik ve gerekçelerini çözmekle ilgilenen estetik, günümüzde, politik toplumu psişik derinlikler olarak düşünmeyi kolaylaştırır.”¹³

Tezin ikinci bölümünde resim sanatı çerçevesinde portre imgesi modern sanat akımları ve toplumsal gelişmeler doğrultusunda estetik ve anti- estetik kavramalarla ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Bu sorunsalda çalışmalar üreten sanatçıların portre çalışmaları incelenmiştir. Her dönemde üretilmiş eserlere baktığımızda o dönemin insan zihninin yapısını belirleyen kültür ve sosyal hayatın mantık sistemi içinde, çağının düşünceleri ve estetik yaklaşımının birer yansıması olarak doğduğunu görürüz. Bir döneme ait bir resmin o döneme ait sosyal, siyasi, dini vb. birçok alanın görüşlerini içeren büyük bir metine eş değer olduğunu ve doğrultuda o dönemin sanat anlayışıyla beraber tüm alanlarının bir açıklamasını barındırdığını söyleyebiliriz. Beraberinde algılarımıza dayanan bilgi birikimlerimiz doğrultusunda güzellik ya da çirkinliğin onu algılayan kişiden bağımsız olmadığı görülmüştür. Devamında ortaya çıkan akımlar paralelinde portre sorunsalı ile benzerlik teşkil eden sanatçılar örneklendirilerek ele alınmıştır. Perspektif, oran, ışık gölge, kompozisyon anlayışlarının değişmesiyle geçen bir yüzyıl doğurduğu farklılıklara değinilmiştir.

Mehtap Kodoman, Yıldız teknik Üniversitesi sanat sempozyumu bildirisinde: Her Şey Sanat mıdır? Sanat Eğitiminin Gerekçesi Bağlamında Sanat Kavramına Bir Bakış başlıklı araştırmasında, “yüz yılların damıttığı estetik anlayışını tonlarca külliyatı satırlarca beyinlerce düşünceyi estetik üzerine bu kadar kafa yormayı kaldırıp yerine sanatta görecedir ha çirkin, ha güzel ne fark eder al bu da estetik gibi bir anlayış aldıysa bu olsa olsa bir çağ yangınıdır” ifadelerine yer vermiştir. (2004: 426) Tolstoy ise;

“... bir yapıtın iyi olduğunun kabul edilmesi, onanması ve dağıtılması için, bütün insanların; emeğin doğal koşullarının içinde bulunan büyük insan kitlelerinin gereksinimlerine cevap vermesi zorunlu olacaktır. Sanatsal etkinlik

¹³ Murielle Gagnebin, *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, (çev.: Simla Ongan) 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ekim 2011, s 220.

yapma olanağını, bütün insanlar bulacaktır; çünkü geleceğin sanatı çağımızın sanat yapıtlarını çarpıtan, büyük bir gerilim ve zaman kaybını gerektiren tekniği zorunlu kılmayacak ve mekanik çalışmalarla değil, beğenin eğitilmesiyle elde edilen açıklık; yalınlık ve yoğunluğu gerekli kılacaktır...”¹⁴ (by Tolstoy) açıklamasına yer vermiştir.

“Yeni Sanat Tarihi Kapsamında yer alan pek çok kişi estetik deneyimin, doğal değil kültürel olduğunu savunur.”¹⁵ Minor’ un bu savı doğrultusunda estetiğin kültürel bir kavram olduğunu, güzelle ilişkilendirilen bu kavramın gerçek anlamından ziyade modern yaklaşımın paralelinde ne denli çeşitli anlamlar barındırdığı üzerinde durmuştur. Güncel söylemlerin kuramsal bir zemine oturarak çağdaş sanat anlayışında portre imgesinin estetik bağlamda değerlendirilmesi yapılmıştır.

Dönemlerin sanatsal söylemlerini anlamak için zamanın epistemolojisine, paradigmalarına, düşünsel söylemlerine başvurulmuştur. Küreselleşen dünyayla birlikte artık herkes herkesin geniş çeşitlilik barındıran sanat yaklaşımından haberdardır. Bu durum devamında bir sanat eserinin ne derece başarılı ya da başarısız olduğunu hususunda bir beyanda bulunmanın zorluğunun beraberinde kesinliğinin geçersizliğini, sadece kesintisiz bir akış içinde yer alan sanatsal üretimlerin hangi noktada olduğunu ve yahut nerde yer aldığını söyleme imkânı verir. Bugünün sanatının bir hiyerarşisi, birbiri üzerinde bir nitelik ya da üstünlük gibi bir durumu olmadığını gösterir. Çağdaşlaşma süresince kozmopolit bir yapıda olan ülkeler başta olmak üzere oldukça yaygın olan hazır yargılarla çoğu zaman birbirini dışlayan karşıt görüşlerle karşılaşırız.

Bu araştırma çerçevesinde sanat tarihi içinde kendi çalışmalarına teorik ve uygulama zemini oluşturmak ve bu bağlamda incelediğim portrelerin resimsel ve düşünsel ilişkilerini sorgulanması hedeflenmiştir. Bu araştırma problemi kapsamında portre izleğinin sanata yansımaları, geçmişten günümüze birçok disiplin gözetilerek irdelenmiş farklı unsurlar gözetilerek mutlaklaştırılmadan ele alınmıştır. “Anlaşıyor ki, sanat, konu bakımından güzel ve çirkin olan her şeyi işleyebilir. Çirkin kendi sınırları içine aldıktan sonra, onu deha merceğinden geçirerek güzel kadar çekici bir değere kavuşturabilir. Yani sanat için mutlak çirkin yoktur.”¹⁶ Sena’nın bu görüşüne yer veriyor ve yukarda bahsi geçen kuramsal çalışmalar ışığında resimlerimi oluştururken biçimsellikleri ile değil, algılandığı

¹⁴ Enis Batur, *Modernizm Serüveni*, 2.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ağustos 1998, s. 151.

¹⁵ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, (çev.: Cem Soydemir), 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013, s. 205.

¹⁶ Cemil Sena, *ESTETİK Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, 1.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul Şubat 1972, s. 237.

ve uyandırdığı duygulanımlardaki iç gerçekliklere ulaşarak bir dış gerçeklik yaratmayı hedefledim.

Yaygın bir şekilde kabul edilerek kalıplaşan estetik görüşler karşısında kaygı duyulmalı ve klileşen görüşlere karşı direniş gösterilmeli. Georg Lucas öğrencileri olan Ferenc Feher ve Agnes Heller ile birlikte kaleme aldığı “The Necessity and the Irreformability of Aesthetics” (“Estetik’in Zorunluluğu ve Islah Edilemezliği”) başlıklı makalesi şu önermeyle başlamaktadır. “Bağımsız bir felsefi disiplin olarak estetik, burjuva toplumunun bir ürünüdür.”¹⁷ Bu önermeyle birlikte muhafaza edilmesi gereken tek durumun sanat kavramının karşılığının estetik ve güzel olmadığı kanısı ve bunun ötesinde bir karşılığı bulunduğu ile tezimi sonlandırıyorum.

¹⁷ Hakkı Hünler, *Estetik’in Kısa Tarihi*, 1. Baskı, Doğubatı Yayınları, Kasım 2011, s. 489.

KAYNAKÇA

SÖZLÜKLER:

Keser (Ertas) Nimet, *Sanat Sözlüğü*, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ekim 2009, Ankara

Sözen Metin, Tanyeli Uğur, *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1986

Turanı Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 11. Basım, Remzi Kitabevi, Haziran 2006, İstanbul

Voltaire, *Felsefe Sözlüğü*, çev: Lutfi Ay, 4. Baskı, İnkılap ve Aka Basımevi, 1965, İstanbul

KİTAP:

Adasal, Rasim. *Normal ve Anormal Açından Psikososyal Yönleriyle Kişilik ve Karakter Portreleri*, 2. Baskı, Minnetoğlu Yayınları, İstanbul 1980.

Antmen, Ahu. *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 6.Basım, Sez Yayınlar, İstanbul Ekim 2014.

Antmen, Ahu. *Kimlikli Bedenler-Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, 2.Basım, Sez Yayınları, İstanbul Eylül 2014.

A.Rose, Margaret, *Marx's 'ın Kayıp Estetiği*, çev. Aydın Çavdar, 1 Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015

Batur, Enis. *Modernizm Serüveni*, 2.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ağustos 1998

Batur, Enis. *Başkalaşım I - X*, 2.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Temmuz 2000.

Bodei, Remo. *Güzelin Biçimleri*, 1. Basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara Ekim 2008.

Bozkurt, Nejat. *Sanat ve estetik kuramlar*, 10 Basım, Sentez yayınları, Ankara 2012.

Cömert, Bedrettin. *Croce'nın Estetiği*, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara Haziran 1979

Danto, C. Arthur. *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev.: Esin Berktaş, Özge Ejder, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012.

De Bolla, Peter. *Sanat ve Estetik*, çev. Kubilay Koş, 2.Basım, Ayrıntı Yayınları İstanbul 2012.

- Dellaloğlu, Besim F. , *Romantik Muamma*, 1.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*, 1. Baskı, Norgunk Yayıncılık, İstanbul Nisan 2009.
- Demirbulak, Ayşegül. *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*, 1.Basım, Beta Yayınları, İstanbul Ekim 2007.
- Demir, Eyüp. *Estetik*, Orion Kitapevi, Ankara, Aralık 2012.
- Demirkol, C. Vedat. *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, 1.Baskı, Evrensel Basım Yayın, İstanbul Haziran 2008.
- Edgü, Ferid. *Biçimler ve Renkler*, 1.Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul Mayıs 2008.
- Eti, Sevim. *Çağdaş Sanat*, 1971.
- Gagnebin Murielle, *Psikianalitik Bir Estetik İçin*, çev: Simla Ongan, 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ekim 2011.
- Gompertz, Will. *Pardon Neye Bakmıştınız?*, Yapı Kredi Yayınları.
- Hollonder Elizabeth, *Oscar Wilde / Sanatçı: eleştirmen, yalancı, katil, estetik ve estetik üzerine*, çev: Esin Soğancılar, Kaya Gene, Fatih Özgüven, Türker Armaner, İletişim Yayınları, sanat hayat dizisi: 15, 1. Baskı, 2008.
- Hünler Hakkı, *Estetik'in Kısa Tarihi*, Doğubatı Yayınları, 1. Baskı, Kasım 2011
- İpşiroğlu, Nazan. İpşiroğlu, Mazhar. *Oluşum Süreci İçinde SANATIN TARİHİ*, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul Ocak 2010.
- Kulka, Thomas, *Kıta ve Sanat*, çev.:Gonca Gülbey, 1. Baskı, Altıkkırkbeş Yayın, Kadıköy 2014.
- Lukacs, Georg. *Estetik I*, çev: Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, 3. Basım, İstanbul 1992.
- Lukacs, Georg. *Estetik II*, çev: Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 1999.
- Lukacs, Georg. *Estetik III*, çev: Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2001.
- Matossian, Nauritza. *Arshile Gorky Kara Melek*, Aras Yayıncılık, İstanbul Ekim 2011.

- Minor, Vernon Hyde. *Sanat Tarihinin Tarihi*, çev.: Cem Soydemir, 1. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran 2013.
- Nejdet Erzen, Jale. *Çoğul Estetik*, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul Nisan 2011.
- Nerdrum, Odd. *Kitsch Üzerine*, Mitos–Boyut Yayınları / Sanat Dizisi 1, İstanbul 2010.
- Passeron, Rene. *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev: Sezer Tansuğ, 1. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1982.
- Ragon, Michel. *Modern Sanat*, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul Eylül 2009.
- Santillana, de Giorgio. *Seçme Metinlerle Rönesans Filozofları*, Çev: İbrahim Yıldız, Aydın Gelmez, 1. Baskı, Dipnot Yayınları, Ankara 2013.
- Sena, Cemil. *ESTETİK Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, 1. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul Şubat 1972.
- Schiller, Friedrich. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, Çev: Gürsel Aytaç, 1. Baskı, T.C. Kültür Bakanlığı Dünya Edebiyatı Yayınları, Ankara 2011.
- Simmel, Georg. *Sosyolog, Sanatçı, Düşünür*, Doğu Batı Yayınevi, 1. Baskı, Ocak Ankara 2011.
- Su, Süreyya. *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*, 1. Baskı, Profil Yayıncılık, İstanbul Ocak 2014.
- Taşken, Ayşe. *Güzelin Peşinde* (Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd’de Estetik), 1. Basım, Klasik Yayınlar, İstanbul Mart 2013.
- Timuçin, Avşar. *Estetik*, 7. Baskı, Bulut Yayınları, İstanbul Ekim 2005.
- Townsend, Dabney. *Estetiğe Giriş*, çev. Sabri Büyükdüvenci, 1 Basım, İmge Yayınevi, İstanbul Mayıs 2002.
- Tzara, Tristan. *Dada Manifestoları*, (çev. Elif Gökteke), Norgunk Yayınları, İstanbul, Nisan 2004.
- Wölfflin, Heinrich. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev: Hayrullah Örs, 1. Basım, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 1784, İstanbul 1973.

Yılmaz, Mehmet. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara Şubat 2006.

Yurtsever, Hüseyin. *Uygulamalı Estetik*, 1.Basım, Detay Yayıncılık, Ankara 1988.

Ziss, Avner. *Estetik*, çev. Yakup Şahan, 2. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016.

DERLEME:

Ergün Reyda, Akal Cemal Bâli, *Kimlik Bedenin Hapishanesidir (Spinoza Üzerine Yazılar ve Söyleyişiler)*, 1.Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul Nisan 2011.

Christopher Kul-Want (metin) / Piero (illüstrasyon), *Estetik*, çev: Erhan Kibaroglu, 1.Baskı, NTV Yayınları, İstanbul Mart 2013.

Dada Manifestoları, Altıkırbeş Yayınları, 2. Baskı, Ağustos 2008.

Harrison Charles - Wood Poul, *Sanat ve Kuram 1900 - 2000 – Değişen Fikirler Antolojisi*, Küre Yayınları Akbank, Sanat&Bugün, Agora kitaplığı.

Hicks Alistair, *Küresel Sanat Pusulası – 21 y. y. Sanatında yeni yönelimler*

OSGERBY, Wendy (2014), “Genç İngiliz Sanatçılar” *Sanatın Tüm Öyküsü*, Çev. Gizem

Aldoğan -Firdevs Candil Çulcu, (Ed. Stephen Farthing), 2. Baskı, Hayalperest Yayınevi, Çin, s.556.

TEZ:

Doğan Hatice, *Çağdaş Sanatta Çirkinlik*, (Yüksek Lisans Tezi), 2014, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Soylu Özge, *Nahit Sırrı Örik-Kıskanmak ve Psikanaliz*, (Yüksek Lisans Tezi), 2001, Bilkent Üniversitesi, Ankara.

MAKALE:

Akyürek Melek, Beyoğlu Aylin, “Francis Bacon ve Willem de Kooning’ın Resimlerinde

İmge Bozumu”, *Türk Online Tasarım, Sanat ve İletişim Dergisi*, Cilt: 7, Sayı:2, Nisan 2017, Sayfa Aralığı 302,...316.

- Albayrak Ahmet, “Saville, Freud, Bacon ve Tuymans’ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi”, *Sanat Dergisi*, Sayı: 20, Temmuz 2012, Sayfa Aralığı: 1...12.
- Arda Zuhal, “Çağdaş Sanatın Eleştirisi”, *Sanat Dergisi*, Sayı:13, Ağustos 2010, Sayfa Aralığı: 153...155.
- Deniz, Merve, “Sanat Felsefesi ve Güzellik Kavramı”, *Rh Art Magazine Dergisi*, 2011.
- Deniz, Merve, “Estetiğin Problemleri”, *Rh Art Magazine Dergisi*, 97: Sayı, 2013.
- Deniz, Merve, “Ötekiler, Sanatçılar Estetikleştirme ve Kamusal Alan”, *Rht Art Magazine Dergisi*, Sayı: 99.
- Gürses İlknur, Takımcı Dilek, “Transgresyon ve Fotoğrafta Aşırılığın Estetiği Wıtkın ve Serrano”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:65, Mayıs, Haziran, Temmuz 2013, ISSN:1303-7242, sayfa aralığı 191,...218.
- Karayel Gökkaya Evren, “Ortaçağdan Modernizme Değişen Fikirler Doğrultusunda Batı Resim Sanatında Güzeli Arayış”, *Journal of Awareness*, Cilt: 2, Sayı:3S, Eylül 2017, Sayfa Aralığı, 436,... 450.
- Kargın, Necmi, “Sosyolojik Estetik”, *Rht Art Magazine Dergisi*, Sayı:102, Ekim 2013.
- Korkmaz F. Deniz, “Fayyum Portreleri”, *Sanat Dergisi*, Sayı:22, Nisan 2013, Sayfa Aralığı:59...68.
- Korkmaz F. Deniz, Kozlu Düriye, “Paulo Rego ve Resimlerindeki Öz Yaşam Öyküsel Çıkarımlar”, *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Dergisi* Mayıs/Haziran 17. Cilt:10, Sayı:19, ISSN 1 308-2698, sayfa aralığı 78,...95.
- Renkçi Tuğba, “Post Modernizmde Yeni Bir Oluşum Durumsal Estetik”, *Türk Tasarım, Sanat ve İletişim Dergisi*, Cilt: 4, Sayı:1, Ocak 2014, Sayfa Aralığı: 61...68.
- Köse, Oktay. Köse, Ayşe. “Bir düşünür-Bir Kavram, Üç Resim-Bir Ressam ve Bir İmge: Kötü”, *ART-E Güzel Santlar Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, 2009, s. 9.
- Zeytinoğlu Emre, “Güzel Kavramı 18. Yüzyılında mı Keşfedilmişti?”, *Sanat ve Tasarın Dergisi*, 2012, Sayfa Aralığı 51,...53.

BİLDİRİ:

Kodoman Mehtap, “Her Şey Sanat mıdır? Sanat Eğitiminin Gerekçesi Bağlamında Sanat Kavramına Bir Bakış” Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi, Uluslararası Sanat Sempozyumu, SANATI YÖNETMEK [sanat yönetimi / sanat kurumu / sanat eğitimi / sponsorluk], 4-7 Kasım 2014

KATALOG:

XX. Yüzyılın Büyük Bir Ustasıyla Buluşma Jean Dubuffet (Bu katalog, 26 Ekim 2005 tarihinde Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi’nde açılan Jean Dubuffet Baskılar ve Resimler 1944-1984 sergisi için hazırlanmıştır.) Pera Müzesi Yayını İstanbul, Ekim 2005

İNTERNET:

Akkanat Hulusi, “İçsel Duyumculuk Açısından Öznelci Estetiğe Bir Yaklaşım ve Psikoestetik Denemesi-02, *Us Düşün ve Ötesi İnternet Dergisi*, Sayı: 9 <http://www.usdusunveotesi.net/yazilar2.asp?yno=83&bant=9&katno=9> (20.01.2018)

Ersan Çağatay, 16. Şubat 2008, ‘Bir Asi: Francis Bacon’, (09.01.2018) <http://ersancagatay.blogspot.com.tr/2008/02/bir-asifrancis-bacon.html>

Celine Symbiosis, JUDITH: Sanat Tarihinin Kesik Baş Çinayeti, 11.06.2014, <http://celinesymbiosis.blogspot.com.tr/2014/06/judith-sanat-tarihinin-kesik-bas.html?m=> (16.01.2018)

Baransel Zeynep, National Portrait Gallery, Freud Portreleri Sergisi, e-Skop Sanat Tarihi Eleştirisi, 06.03.2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/national-portrait-gallery-freud-portreleri-sergisi/572> 20.01.2018.

RÖPORTAJ:

GÜLERYÜZ Mehmet, Cumhuriyet.com.tr, 12 Kasım 2012 http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/382888/Cizginin_ucunda_ki_ressam.html (15.01.2018)

VIDEO:

Denis Dutton’un “TED Talks” konuşması

<https://www.ted.com/talks/denis_dutton_a_darwinian_theory_of_beauty?language=tr#> (18.01.2018)