

20. YY. PORTR E RESMİNDE SANATÇI VE ESER ANALİZİ

GAMZE ÖZDEMİR

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

NİSAN, 2020

20. YY. PORTR E RESMİNDE SANATÇI VE ESER ANALİZİ

GAMZE ÖZDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

NİSAN, 2020

İNTİHAL METNİ

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

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

Tarih: 03.06.2020

Ad/soyad : GANZE ÖZDEMİR

İmza:



ÖZET

Bu çalışma; yirminci yüzyıl itibariyle portre sanatının dönüşümünü, sanatçı psikolojisi gibi iç etmenlerle sosyo-ekonomik fon, terör, hastalıklar ve uyuşturucu bağımlılığının yayılması gibi dış etmenler kapsamında incelemeye odaklanmaktadır. Genel incelemeye geçmeden önce portrenin kelime ve terim anlamları, plastik sanatlardaki yeri açıklanacak ve kısa tarihçesine yer verilecektir. Portrenin temel hatlarını çizen giriş bölümünden sonra birinci bölümde sanatçı psikolojisinin portre sanatına yansımalarına, Sigmund Freud'un sanatçı nevrozu kavramı ve savunma mekanizmaları bağlamında incelenecek ve bu tür nevrozları en belirgin şekilde örnekleyen ressamların bazı çalışmalarına kısaca bilgi verilerek değinilecektir. Birinci bölümün ikinci kısmında ise sanatçıların yaşam öykülerinin portre sanatına nasıl yansıdığına dair örneklerle analiz edilecektir. Şüphesiz bu başlıklar altında yer verilebilecek pek çok sanatçı bulunmaktadır. Ancak bu tezde yirminci yüzyıl eğilimler örnek teşkil eden seçilmiş sanatçılar merkeze alınacaktır.

İkinci kısımda ise iç etmenlerin aksine dış etmenlere odaklanılarak toplumsal dönüşümün, ekonomik şartların değişiminin bazı ölümcül hastalıkların ortaya çıkışının ve uyuşturucu bağımlılığının yaygınlaşmasının portre sanatının etkilerine; Hal Foster ve Adorno gibi kuramcı ve sanat eleştirmenlerinin sunduğu çerçeve kapsamında incelenecektir. Popüler kültürün ve sponsorluk kaygılarının, teknolojik gelişmelerin ve insanın biyolojik açıdan zayıf bir duruma düşüşünün, nasıl biçimde yansıdığını ressamlar ve fotoğrafçıların eserleri üzerinden değinilecektir.

Son bölümde ise araştırmacının, kendi nevrozunu iç ve dış faktörler göz önüne alınarak değinilecektir. Yaşamının dış dünya ile olan etkilerini, yaratmış olduğu işler üzerinden incelenecektir.

Anahtar Sözcükler

Portre, Oto-portre, sanatçı nevrozu, psikanalitik yaklaşım, sanatçı nevrozu, popüler kültür



ABSTRACT

This thesis focuses on the examination of the transformation of portraits starting from the 20th century, under the internal effects, such as the psychological state of the artist and external effects, such as the socio-economic background, terror and the spread of drug addiction and diseases like AIDS. Before stepping forward into the analysis, a general overview of the term "portrait" and its value for the plastic arts will be mentioned and a brief historical background will be provided. After this introduction chapter, which creates a frame for the art of portrait, in the first chapter, the reflection of the psychological state of the artists will be examined under the light of Sigmund Freud's concept of artistic neurosis and the defense mechanisms. A few major examples will be given with related info about the artists and their works. In the second section of this chapter, the effects of the artists' life stories will be focused and exemplified. Certainly, there are many other artists, who can be examples for this chapter, but in this paper, only the ones, that emphasize a specific difference will basically be stressed.

in the second chapter, the external effects will be taken in the center and the reflections of social transformation, economic conditions, the rise of deadly diseases such as AIDS and drug addiction will be analyzed according to the frame, which was created by the critics and theorists such as Hal Foster and Adorno. In this chapter the technological developments, the need of sponsorship, the rise of popular culture and culture industry and human's being humiliated by the horror created by fatal diseases and terror will be taken to consideration.

In the third and last chapter, the works of the researcher will be analyzed according to the paradigms and criterias which were created previously. At this point, the artist-researcher will be expected to be aware of herself in means of the effects of the life story, the artist neurosis and the external effects to her works. It can be said that, this chapter will be a striking example of contemporary art's status-quo in means of showing the requirement of a conscious transformation and awareness.

Key words: portrait, self portrait, psychoanalysis, artist neurosis, , popular culture, culture industry

ÖNSÖZ

Şüphesiz ki portre sanatı üzerine pek çok ülkede pek çok farklı alana odaklanan tez ve makaleler yazılmıştır. Küçük yaşlardan beri Plastik sanatlarla ilgilenen ve bu ilgisinin odağında insan sureti bulunan biri olarak portrenin tüm sanat dalları, akımları ve tarzları için çok önemli olduğunu düşünmekteyim. Bunun bir sebeplerinden ilki; portrelerin çalışıldığı dönemdeki insana bakışı yansıtıyor olmasıdır. İnsanın merkeze alındığı ve bir nevi tanrılaştırıldığı dönemlerde idealize edilen insan yüzü, günümüzde insanın zaafının git gide daha bariz şekilde ortaya çıkışıyla zayıf, aciz ve deforme edilmiş bir hal almıştır. İkincisi hemen herkesin katılacağı üzere portrenin, sanatçı ile nesneyi en doğal haliyle bir araya getiren türlerden biri olma niteliği taşımasıdır. Otoportreler bir bireydeki kendi algısını yansıtırken diğer portreler hem sanatçının, hem subjenin, hem de ortam ve zamanın izlerini taşımaktadır. Gördüğünü resmetme çabası, görmenin subjektifliği bağlamında en çok değişkene portre sanatıyla tanıklık edebilmektedir. Bu değişkenler arasında bireyin iç dünyası, dış etkenler yaşanmışlıklar, duygular, zaman ve uzamın kaygan zemini, kısacası tüm hayat barınmaktadır. Bu da kanımca sanatçıyı ve modelini daha yoğun bir varoluş düzlemine taşımaktadır.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışma sürecinde desteğini esirgemeyen aileme, arkadaşlarıma ve tez danışmanlığımı üstlenerek bana yol gösteren değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Bahar ARTAN OSKAY'a teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
1. GİRİŞ	1
1.1 Portre Sanatına Genel Bir Bakış	2
1.2 Portre Sanatının Kısa Tarihçesi	4
2 SANATÇI PSİKOLOJİSİNİN PORTRE SANATINA YANSIMASI.....	7
2.1 Psikanalitik Yaklaşım, Sanatçı Nevrozu ve Portre Sanatı	10
2.1.1 Lucian Freud	15
2.1.2 Frida Kahlo	18
2.1.3 Francis Bacon.....	22
2.1.4 Reiner Fetting.....	25
2.1.5 Diğer Sanatçılardan Örnekler	27
2.1.5.1 Egon Schiele	27
Resim 8: Egon Schiele, “Self-Portrait with Black Vase and Spread Fingers”, 1911.....	28
2.1.5.2 Joseph Beuys	28
2.1.5.3 Jean Dubuffet.....	29
2.1.5.4 Gustav Klimt.....	31
2.1.5.5 Frank Auerbach	32
2.1.5.6 Peter Campus.....	33
2.1.5.7 Karel Appel.....	34
Resim 14: Karel Appel, “Portrait d’Emmanuel Looten�, 1956	35
2.2 Sanatçıların Yaşam �yk�lerinin Portre Sanatına Yansıması.....	36
2.2.1 Helene Schjerfbeck	38
2.2.2 Alexej Von Jawlensky	40
2.2.3 K�the Kolwitz	43
2.2.4 Emil Nolde	46
2.2.5 Henri De Toulouse Lautrec.....	49
2.2.6 Francesco Clemente	51

2.2.7	Paul Klee	51
2.2.8	Georges Ronault.....	52
2.2.9	Friedensreich Hundertwasser.....	53
2.2.10	Amadeo Modigliani	55
3	OLUMSUZ SOSYAL - SİYASAL FONUN PORTRİ SANATINA YANSIMASI	57
3.1	Savaş ve Doğal Afetlerin Portre Sanatına Yansıması.....	67
3.1.1	Ernst Ludwig Kirchner	67
3.1.2	Lee Miller.....	69
3.1.3	David Alfaro Siqueiros	71
3.1.4.	Dorothea Lange.....	75
3.1.4	Eddie Adams	78
3.1.5	Jose Clemente Orozco.....	81
3.2	Popüler Kültürün Portre Sanatına Yansıması	85
3.2.1	Andy Warhol.....	88
3.2.2	Roy Lichtenstein	91
3.2.3	Audrey Flack.....	93
	Resim 50: Audrey Flack "Une Bouchee d'Amour",2013	95
3.2.4	Robert Rauschenberg	95
	Resim 52: Robert Rauschenberg , "Primo Calle ",1985	98
	https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/primo-callerocivenezuela, Erişim Tarihi: 13.03.2020	98
3.2.5	Sigmar Polke	99
3.3	Hastalıklar ve Uyuşturucu Bağımlılığının Portre Sanatına Yansıması.....	103
3.3.1	Cindy Sherman.....	105
3.3.2	Andres Serrano.....	107
4	ÖZGÜN ÇALIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	109
5	SONUÇ	115
6	KAYNAKÇA.....	120

RESİM LİSTESİ

Resim 1: William Hogart, “Heads of Six of Hogarth’s Servants”, 1750-5.....	4
Resim 2: Francisco Goya, “ Portrait of Doña Isabel Cobos de Porcel”, 1805.....	5
Resim 3: Lucian Freud, “Girl With A White Dog”, 1950-51.....	17
Resim 4: Lucian Freud, “Reflection (Self-Portrait)”, 1983-85.....	18
Resim 5: Frida Kahlo, “Color plate 228. Self-Portrait with Thorn Necklace”,1940.....	21
Resim 6: Francis Bacon, “Three Studies of Self Portrait”, 1973.....	23
Resim 7: Reiner Fetting, “Van Gogh”, 1980.....	27
Resim 8: Egon Schiele, “Self-Portrait with Black Vase and Spread Fingers”, 1911.....	28
Resim 9: Joseph Beuys,”Felt Suit”,1970.....	29
Resim 10: Jean Dubuffet, “ Portrait de Jean Poulhan”, 1945.....	30
Resim 11: Gustav Klimt, “Death and Life”, 1910-15.....	32
Resim 12: Frank Auerbach, ”Head of Willam Feaver”, 2003.....	33
Resim 13: Peter Campus,”Three Transitions”, 1973.....	34
Resim 14: Karel Appel, “Portrait d’Emmanuel Looten�, 1956.....	35
Resim 15: Frida Kahlo,” Self Portrait As A Tehuana”, 1943.....	38
Resim 16 : Helene Schjerfbeck,” Self Portrait”, 1895.....	40
Resim 17 : Alexej Von Jawlensky, "Weiblicher Kopf",1920-23.....	42
Resim 18 : Alexej Von Jawlensky, “Self Portrait”,1912.....	43
Resim 19: Kathe Kolwitz,” Self Portrait”,1912.....	45
Resim 20: Kathe Kolwitz, A Warning To Be Careful While Working,1922.....	45
Resim 21: Kathe Kolwitz, “ Lamentation: In Memory of Ernst Barlach (Grief)“,1938..	46
Resim 22: Emil Nolde “Self Portrait”, 1959.....	48
Resim 23: Henri De Toulouse Lautrec, “ Self Portrait”,1882.....	50
Resim 24: Francesco Clemente,” Semen”, 1983.....	51
Resim 25: Paul Klee, “Death and Fire”, 1940.....	52
Resim 26: Georges Ronault, “It Is Hard to Lie..., Plate 12 from Miserer”, 1922.....	53
Resim 27: Friedensreich Hundertwasser, “Portrait”, 1966.....	54
Resim 28: Amedeo Modigliani, “Marie-Daughter of the People”, 1918.....	56
Resim 29: Cindy Sherman,”Self Portrait”, 1973.....	60
Resim 30: Kiki Smith, “Self-Portrait as an Old Woman”,1993.....	61
Resim 31: Andres Serrano, “Blood Madonna”, 2011.....	62
Resim 32: Ernst Ludwig Kirchner, “Self-Portrait as Soldier”, 1915.....	69
Resim 33: Lee Miller, “Phptographing the Extremes”,1945.....	71

Resim 34: David Alfaro Siqueiros, "Escape Into Life",1940.....	73
Resim 35: David Alfaro Siqueiros, "Confronting Revolution and Censorship Defied" ,1937.....	74
Resim 36: David Alfaro Siqueiros, "Head of Woman",1938.....	74
Resim 37: Dorothea Lange,"Immigrant Mother",1939.....	76
Resim 38: Dorothea Lange, "Girls", 1937.....	77
Resim 39: Dorothea Lange, "Portrayel Of Strength Through Suffering",1938.....	77
Resim 40: Eddie Adams, "Vietnam Savaşı Fotoğrafi",1939.....	79
Resim 41: Eddie Adams, "Eddie Adams's Bigger Than The Fram Book's Stunning Photos".....	80
Resim 42: Eddie Adams," Speak Truth To Power Station Museum Of Contemporary Art",1940.....	80
Resim 43: Eddie Adams,"War", 1938.....	81
Resim 44: Jose Clemente Orozco,"Self Portrait", 1940.....	83
Resim 45: Jose Clemente Orozco, "Hidalgo De Jose Clemente Orozco",2010.....	84
Resim 46: Jose Clemente Orozco," Pierced With Arrows , From The Los Teules Series", 2009.....	84
Resim 47: Andy Warhol," Self Portrait", 1967.....	90
Resim 48: Roy Lichtenstein, "Hopeless", 1963.....	92
Resim 49: Audrey Flack, "Redemption Through Art".....	95
Resim 50: Audrey Flack "Une Bouchee d'Amour",2013.....	95
Resim 51: Robert Rauschenberg ,"Mirthday Man ",1997.....	98
Resim 52: Robert Rauschenberg , "Primo Calle ",1985.....	98
Resim 53: Sigmar Polke ,"Self Portrait", 2001.....	101
Resim 54: Sigmar Polke, "Death Be Kind", 1964-2000.....	102
Resim 55: : Cindy Sherman,"Self Portrait", 1973.....	106
Resim 56: : Cindy Sherman,"Self Portrait", 1973.....	107
Resim 57: Andres Serrano, "Cabezza de Vaca" 1984.....	108
Resim 58: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	111
Resim 59: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	111
Resim 60: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	112
Resim 61: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	112
Resim 62: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	113
Resim 63: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	113
Resim 64: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	114

1. GİRİŞ

Bu tezde sanat tarihi boyunca büyük önem taşımış olan portre sanatının yirminci yüzyıl itibariyle etkilendiği toplumsal veya bireysel olay ve durumların görsel estetiğe yansımaları irdelenecektir. Bu etkenler arasında savaşlar, yaygın hastalıklar, afetler gibi olumsuz toplumsal koşulların yanı sıra, bilimsel gelişmeler, kültür endüstrisinin birey ve sanatı metalaştırması ve popüler kültürün, üst sanatla günlük yaşam arasındaki çizgiyi yok etmesi olarak nitelendirilebilir. Sanatçıların; sosyo-ekonomik, sosyo- kültürel, psikolojik ve dönemlerinin gereklilikleri göz önünde bulundurularak, portre sanat anlayışının sanatçılar üzerinde ne gibi farklılıklar ve benzerlikler olduğu üzerine karşılaştırma yapılarak analiz edilmesi planlanmaktadır. Psikolojinin sanat ile olan ilişkisinin, psikanalitik bakış açısı ile inceleme alanına giren sanatçı nevrozu ya da ruhsal bunalımlarının yarattığı etmenlerinin araştırılması, portre sanatının geçmişten günümüze kadar olan gelişimini açısından öneminin vurgulanması hedeflenmiştir.

Bu çalışmanın amacı, iç ve dış etmenlerin portre sanatına nasıl yansıdığını ve yirminci yüzyılda gelişen olayların portre estetiğini nasıl biçimlendirdiği üzerinde araştırmalardan oluşmaktadır.

1.1 Portre Sanatına Genel Bir Bakış

Portre” sözcüğü, ”Pourtraict”den gelir. “bir şeyin sunuluşu, resmetmek, resmini yapmak” anlamına gelen bu sözcük, Ortaçağ’da “kopyasını yapmak” manasındaki Latince “protraho”ya dönüşmüş ve günümüze anlamı daralarak gelmiştir. Bugün portre en geniş anlamıyla; “yaşayan veya ölü, gerçek veya hayal ürünü bir insanın, kişisel, fiziksel veya ruhsal özelliklerini ya da tümünü birden anlatan, yalnızca başı kapsayabileceği gibi, yarım ya da tam boy olabilen, desen, yağlıboya veya heykelle yapılan suret” olarak tanımlanmaktadır (Eczacıbaşı, 1998, s. 1574).

Ünlü araştırmacı John Evans, portre sanatının önemini; “geçiciyi temellendirmek ve anlık varoluşu daimileştirmek yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir” (Evans, 2009, s. 71) şeklinde vurgulamıştır. Bu noktada, portrenin ressama anlık bir ifadeyi bile kendi yaratıcılığıyla ölümsüz hale getirebilme olanağı sunduğu aşikardır. Bu özgürlük alanı da portre tarihi boyunca idealize olandan gerçeğe, gerçekten kurgulanmışa doğru büyük bir değişimin yaşanmasına zemin hazırlamıştır.

Yazar Walter Benjamin’in “portre, üzerinden birkaç nesil geçtikten sonra, sadece ressamın sanatına tanıklık eden bir şey olacaktır” şeklindeki ifadesi de portrenin sanatçının iç dünyası, üretildiği dönemin sosyal ve sosyo-psikolojik yapısı hakkında taşıyabileceği izlere gönderme yapmaktadır.

Enis Batur ise portrenin yüz, ifade, gülüş ve hüznü barındırması dolayısıyla, sanatta ayrı bir yer tuttuğunu savunmuş ve portreyi canlı doğadan, ölü doğadan, sahneden ve hareketi temsil eden her şeyden önde tutmuştur. Ona göre portre, ruhun aynasıdır ve “yeryüzünde bütün suretlerin kendi suratımızda

toplandığına bel bağlamaktan başka bir çıkar yolumuz yoktur; çünkü portre, işaretlerin ve anlamların örtüştüğü, ayrıştığı, denkleştiği ya da birbirleriyle yüzleştiği yerdir.” (Batur, 2004, s. 289-295) Portrenin bu denli önem kazanmasında insanların hayatındaki ve bireyselleşmedeki rolü büyüktür. Portre insana bir açıdan ölümsüzlüğü, kalıcılığı getiren bir araçtır. Batur bu durumu şöyle ifade etmiştir;

Portre tutkusunun, yeryüzüne suretini kazımanın masum
göstergelerinden biri olduğu su götürmez. Düpedüz
ölümsüzlük aracı sayılmasa bile, ölümü zorlayan, bir bakıma
ölüm sonrası bir yolculuğa uzun ya da kısa hak tanıyan
özellikler bulunuyor portrede (Batur, 2004, s. 301).

Benzeri bir görüşü John Berger şu şekilde belirtmiştir; Sureti bir insanın öldüğünde kendisini tanıyanlara bir boşluk, bir uzam bırakır: Bu uzamın sınırları vardır ve ardından yas tutulan her kişi için farklıdır. Bu sınırları olan uzam kişinin benzeyişidir ve canlı bir portre yapmaya çalışan ressamın aradığı şeydir. Bir suret, geride görünmez biçimde bırakılan şeydir. (Berger, 1999, s. 35).

Sonuç olarak, portrenin bir sureti ölümsüz kılma biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla sanatçı, portreye içinde bulunduğu dönemin temel izlerini ve kendi iç dünyasını işleyerek bu unsurları da bir yandan ölümsüzleştirmektedir. Portre sanat anlayışında görsel estetiği etkileyen faktörlerin incelenmesi sosyal, ekonomik ve psikolojik bazı hususların bilinmesini gerektirmektedir. İzleyicinin sanat eserinin oluşumuna üretim sonrasında da etkin olarak katıldığı günümüzde, ele alınacak eserlerin doğru değerlendirilmesi için alt alan bilgisine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle

çalışmanın bir sonraki bölümünde portre sanatının kısa tarihçesinden bahsedilmesi yerinde olacaktır.

1.2 Portre Sanatının Kısa Tarihçesi

Portre sanat anlayışının temellerinin Antik Mısır'a kadar dayandığı bilinen bir gerçektir. Portre sanatının ilk dönemlerdeki tarihsel gelişiminin en ilgi çekici yanı, genel olarak güçlü olanın tasvir edilmesi olmuştur. Tanrıların, ruhani önderlerin tasviriyle başlayan portrecilik, ölümsüzleştirme serüvenine krallar ve benzeri yöneticilerle devam etmiştir. Bu süreç boyunca idealizmin etkisi her açıdan görülmüş, tanrılardan tanrısallaştırılmış krallara doğru giden yolculukta yücelik, güç, zenginlik, hakimiyet, erdem, güzellik gibi unsurlar idealize edilerek ön plana çıkarılmıştır. Sonraki dönemlerde zenginliğin daha da önem kazanmasıyla burjuvanın himayesine giren sanat, portre estetiğinin de burjuvaların güzellik, güç, zenginlik, haz dolu yaşamlarından izler taşımaya başlamıştır. Bu dönemde burjuvanın idealize edilme arzusunu yerine getirmeyen William Hogarth gibi ressamların işlerinin reddedildiği ve bu tür ressamların maddi destekten mahrum kaldığı da görülmüştür.



Resim 1: William Hogarth, "Heads of Six of Hogarth's Servants", 1750-5
<https://artsandculture.google.com/asset/heads-of-six-of-hogarth-s-servants/rAF7QO5mVXjCXQ?hl=en-GB>, Erişim Tarihi:12.02.2020

Kasvetli ve gerçekçi olmasına rağmen çalışmaları kraliyet ailesince kabul gren nadir sanatçıların başında Francisco Goya gelmektedir. İşpanyol kraliyet ailesinin son derece kasvetli portreleriyle başlayan bu gerçeğe dönüş, burjuvanın zayıflaması ve eşitlik gibi kavramların ön plana çıkmaya başlamasıyla hızlanmıştır. Böylece model olarak ressamların sevgilileri gibi sıradan insanlar alınmaya başlanarak eski abartılı, idealize, ihtişamlı portrecilik yerini daha doğal ve gerçekçi bir tarza bırakmıştır.



Resim 2: Francisco Goya, “Portrait of Doña Isabel Cobos de Porcel”, 1805
https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Portrait_of_Do%C3%B1a_Isabel_de_Porcel_by_Francisco_Goya.jpg, Erişim Tarihi: 20.03.2020

20.yy portre sanat anlayışının oluşumunda rol oynayan kırılma noktalarından biri ise fotoğraf makinasının icadı olmuştur. Bilindiği gibi fotoğrafçılık, normalde

gözlemlenmesi güç olan hareketlerin dondurarak aktarılmasına olanak sağlamıştır. Bu aşamadan itibaren artık duyguların dışı vurumu, ruhsal durumların portreye yansması, hatta deformasyon ve yapı bozumun portreciliğe taşınması ölümsüzleşme sanatının görsel estetiğini bambaşka bir boyuta taşımıştır.

1960'lar itibariyle izlenimcilik akımının da etkisiyle, portrede gerçeği bire bir yansıtma eğilimi, yerini yeniden yaratmaya bırakmış, bilinçaltı gibi kavramların ön plana çıkması sürreal öğeleri portre görselliğiyle buluşturmuştur. Hal Foster'a göre özellikle 1980 sonrası yaygınlaşan ve sanat camiasını derinden sarsan HIV virüsü, insanın çaresizliğini ve zayıflığını sanata taşıyarak portrede deformasyonu ön plana çıkarmıştır (Foster, 2017). Daha sonraları eski ile yeni bir araya getiren post modern bakış açısı ve resim sanatının bir dekorasyon aracı olarak ürünleşmesi gibi etmenlerin portre görsel estetiğine etkileri daha sonraki bölümlerde detaylı olarak ele alınacaktır. Son olarak, göstergebilim gibi disiplinlerin etkili hale gelmesiyle sanatta renklerin etkilerinin bilinçli olarak kullanılması beraberinde, portrelerde daha canlı tonların kullanılmasını getirdiğinden sanatın dekoratif özelliği ayrıca duyguları yönlendirebilme özelliği de kazanmıştır.

Günümüzde portre sanatı, fotoğraf, grafik, poster tasarımı gibi görsel iletişim tasarımına daha yakın alanların da konusu olduğundan tezin son bölümünde bu tür çalışmalara da yer verilecek ve konu alınacak bilimsel gelişmeler ve popüler kültür gibi unsurların bu alanları da resimde portre sanatını etkilediğine benzer şekilde yansıdığı gözler önüne serilecektir.

2 SANATÇI PSİKOLOJİSİNİN PORTRİ SANATINA YANSIMASI

Sanatın her alanında olduğu gibi portrede de biçim ve içerik arasındaki ilişki büyük önem taşır. Portre bir yandan nesnesini diğeri yandan öznesini yansıtmak durumunda olmasından dolayı bu teknik ve konu bağlantısı daha da ön plana çıkmaktadır. Bir başka deyişle, portrede içerikte modelin, teknikte ressamın olmak üzere iki farklı ruhsal durumun bir arada işlendiği görülmektedir.

Bu durumun “sanatçının yaptığı portreyle hem modelin fiziksel ve ruhsal özelliklerini, karakteristik yapısını vurgulaması hem de portreyi yapan sanatçının çizgisi, tavrı ve biçimiyle yaptığı yapıtta varolması çok önemlidir (Ayan, 2007, s. 53) şeklinde özetlemek mümkündür.

Bir görüşe göre, resim hakkındaki modern yanılsama, ressamın yaratıcı olduğudur. Aslında ressam bir alıcıdır. Yaratma gibi görünen şey, aldığına biçim verme fiilidir (Ayan, 2007, s. 55). John Berger ise, ressamın modelle arasında kurduğu ve tinini kattığı yaratıcılığın söz eder. Ona göre karakterin işlenişini hissettirmek için sanatçının düşüncelerini hissettirmek için sanatçının yaratıcılığının önemi büyüktür.

Bir akşam Bogena Robert ve Robert’in kardeşi Witek’in akşam yemeğine geldiklerinde, sanatçı çok hareketli Bogena’nın resmini çizmeye çalışır. Resmi çizerken, sanatçının modelin güzelliğini unutması gerektiğini söyler. Çizdiklerinden en düzgün olanını alıp akrilikle boyamaya başladığında, ansızın değişen bir rüzgarla dönen bir rüzgar

gülü gibi, portre değişmiş, artık sanatçının aklında olan değil;

çekip çıkarmaya çalıştığı yeni bir suret oluvermiştir.

Sanatçının pozitif duygular hissetmesinin sebebi, küçük bir

resim yapması değil, bunun kaynağı olan yüzün karanlıktan

çıkiyormuş gibi belirmesidir (Berger, 1999, s. 64).

Bu görüşleri bir arada değerlendirmek gerekirse, portrede hem benzemenin hem de yaratıcılığının yerini yadsınamaz olduğu savunulabilir. Bu durumu şu şekilde özetlemek mümkündür:

“Portre türü nankör, nankör olduğu kadar da zordur. Modele benzetmek kolay bir çaba gibi görünebilir. Fotoğrafik benzetmeyle yetinen ressam başarılı görünen bir sonuca varabilir. Resim modeline benzediyse portre başarıya ulaşmıştır. Ne var ki böyle bir benzeyiş fotoğrafik bir aksedişten öteye gidemez ve renkli fotoğraf isteneni fazlasıyla verebilir. Ancak benzetiş plastik başarıyla el ele verirse bir portre sanat eseri niteliğine kavuşabilir” (Berk & Gezer, 1997, s. 29).

Yaratıcılık konusunda bir kıstas belirlemek anlamsız bir çaba olacaktır fakat benzetme hususunda bir takım teknik özelliklerden söz etmek mümkündür. Bir portrede tam (kusursuz) benzetmeyi belirleyen iki temel faktör vardır: bunlar, fiziksel ve psikolojik (ruhsal) yapının benzetilmesinin hizmet ederler. Portrede psikolojik durumun, gizli olanın yansıtılması fiziksel benzemeden bir adım ötede derin bir katmanı oluşturur. Psikolojik durum, yüzdeki ifadenin aktarılması ve davranış ile pozun bu amaca hizmet edecek

şekilde tasarlanıp canlı bir şekilde ayarlanmasıyla canlandırılabilir. Ancak bu açıklama da insan psikolojisi ve bunun yansıması olarak yüzünün değişken ve dinamik olması nedeniyle yetersiz kalacaktır.

İnsan yüzü asla durağan değildir... Portrelerde olduğu gibi gerçek hayatta da, bizler, insanları öncelikle yüz ifadelerine göre ve özellikle de yüzün arkasındaki canlının bilinçli ya da bilinçdışı biçimde yüzüne hangi şekillerle nasıl anlamlar yüklediğini esas olarak değerlendiririz. Halbuki bir portrede, temsil edilen kişideki bütün karmaşıklar 'tek bir yüz' tarafından açıklanmalıdır. Bu yüz, portrenin amacını tanımlayan anlamı ya da anlamlar kümesini kapsamalıdır. Portreler 'ben buyum'un belgesi olarak değil daha ziyade 'bunu anlatıyorum'un belgesi olarak çizilir (Leppert, 2002, s. 207).

Bu yaklaşımla da insanın fiziksel özelliklerinin dışında, ruhsal durumunu en iyi yüzlerde, ifade, duruş, bakışlarda görürüz. Genel itibariyle portre fiziksel bedene ait olmayan, insanın derinliğindeki, görülmeyenini, saklı yönlerini, ruhsal durumlarını yüz aracılığıyla dışa vurarak var olur. Çoğu zaman bu yüzlerden anlaşılan görecelidir (Partanaz, 2007, s. 5).

Dolayısıyla portrede mimik ve jestlerden ziyade bilinç dışı ve bilinç altı gibi kavramların yansımaları hüküm sürmektedir. Bu durum kendini sanatçının renk ve ton seçimine fırça darbelerine ve imgelem kullanımına kadar her tercihinde göstermektedir. Neticede özellikle çağdaş sanatta bu tercihleri yönlendiren bilinç altı unsurların etkisi büyüktür. Bilinç altının sanattaki rolü Sigmond Freud

tarafından bir tür sanatçı nevrozunun aktarımı olarak açıklanmıştır. Sanatçı nevrozunu ve savunma mekanizmalarını bilmek, bir resmi incelerken psikanalitik açıdan bakabilmek ve söz konusu psikolojik derinliğin hem model hem de ressam tarafından nasıl aktarıldığını irdeleyebilmek adına yerinde olacaktır. Bir sonraki bölümde kısaca bu unsurlara değinilecek ve çalışmaları bu bakış açısıyla değerlendirilmeye uygun olan bazı ressamların işlerine bu çerçevede bakılacaktır.

2.1 Psikanalitik Yaklaşım, Sanatçı Nevrozu ve Portre Sanatı

Freud, esinlenmeyi ve yaratıcılığı bir çeşit nevroz olarak görmüştür.

Freud'a göre herkesin toplumun kurallarına uymayan bir takım dürtüleri vardır bunların aşında cinsel dürtüler ve egemenlik isteği gelir. Sıradan insanlar bu dürtüleri toplumun beklentileriyle örtüştüremezlerse nevroza kapılırlar. Sanatçı da böyle nevrozları olan kişidir. Üstelik bu nevrozlar özünde çok da bireysel değildir. Herkesin bilinçaltında böyle dürtüler vardır (kolektif/ortak bilinçaltı). Sanatçı gerçekte yaşayamadığı, hayal dünyasında yaşadığı şeyleri, sanat yoluyla nesnelleştirir. Sanatçıyı sıradan kişilerden ayıran da bu aktarabilme, nesnelleştirebilme, dönüştürebilme yeteneğidir.

Nevrozun temelinde, toplumla uzlaşamama durumu yatmaktadır. Bilindiği gibi Sigmund Freud, benliği, id, ego ve süperego olmak üzere üç katmanda incelemiştir. İd, ilkel benliktir ve temelinde cinsellik ile iktidar isteği, dolayısıyla saldırganlığı barındıran, doğuştan gelen içgüdüler bu katmana aittir. Bu katman, tamamen bilinçaltında iş görür. Bu da, Freud'un bu katmanı, psikolojik sorunların temeli olarak kabul etmesinin bir nedenidir. "İşleme biçimi tamamen gerçek ve mantıkla uyumsuz olan id, insanları güdülerini

tatmin etmeye zorlar ve bu noktada egoya baskı yapar. Egonun dış dünya gerçekliği ve gerekleri ile ilkel benliğin dürtüleri ve haz isteği arasında bir denge oluşturduğu söylenebilir. Süperegö ise, toplumun değerleri ve gerekleri üzerine kuruludur. Yani, bireye id ile hareket edemeyeceğini gösteren bir üst benliktir. Bu üstbenlik, idi şekillendirerek –ya da sınırlandırarak- bir sentezin, egonun oluşmasını sağlar (Karaosmanoğlu, 2002).

Egoda idden gelen unsurların tatmin olmaması gibi durumlarda, kişi huzursuzluk duyar. Egonun zedelenmesi, benlik yitimi gibi meseleler bu durumdan kaynaklanır. Kişi, süperegönün gereklerine aşırı şekilde eğildiğinde ya da id daha baskın olduğunda, toplumla uyumsuzluklar meydana gelir. Böyle durumlarda, çeşitli savunma mekanizmaları ortaya çıkar. Burada belirtilmesi gereken nokta, toplumla uzlaşmama durumunun ve savunma mekanizmalarının tüm bireylerde var olmasıdır. Toplumla çatışma şiddeti arttıkça savunma mekanizmaları da gelişir ve sonunda beraberinde birtakım davranış bozuklukları getirir. İhsan Kurt, bir makalesinde bu durumu şöyle özetlemiştir:

İnsanlar hayata uyum için değişik davranış biçimleri gösterirler. Her insan psikolojik bütünlüğünü sürdürmek için savunma mekanizmaları kullanır. Bunlar çabaya yönelik davranışların yerini alır ve abartılırsa sağlıklı nitelik kazanırlar. O zaman nevrotik savunma mekanizmaları söz konusu olur ve ortaya çıkan davranışlara da nevroz denir (Geçtan, 2000, s. 73-75).

Sanatçı, nevrozları yansıtmayı, bir bakıma kendine uzaktan bakabilmeyi ve iç dünyasını aktarabilmeyi başaran kişi olarak, sanatını icra ettikçe benliğini onarmış, kendini tamamlamış olur. Tam da bu nedenle, yaratıcılık, bir kereye mahsus bir durum değildir. Bu açıdan bakıldığında, kolektif bir nevrozun ürünü olan sanat eserinin izleyicide karşılık bulabilmesi doğaldır. Tabii ki bu ölçüt, bir sanat eserini sanat eseri yapan yegâne unsur değildir. Yine de pek çok unsurdan biri olarak özellikle resim ve heykelde kişisel biçemi belirleyen en önemli etmenlerdendir. Yüzeysel boyutta düşünüldüğünde portre içeriğindeki psikolojik öğelerin yaratım ve eserin alıcısıyla karşılaşmasında model ve sanatçının ruhsal durum hariç bir de izleyici psikolojisinin rol oynadığı gerçeği belirlemektedir. Bu ortak bilinç renk seçimi, ışık-göge kullanımı, derinlik ve perspektif, yatay-dikey dengesi ve deformasyon gibi unsurların belirlenmesinde rol oynayarak portrenin dinamik olmama dezavantajını örtmekte ve psikolojik gerçekliğin sağlanmasında sanatı günlük dökümantasyondan (kayıt altına alma) bir adım öne çıkarmaktadır.

Bu kısımda son olarak sanatçı nevrozları ve savunma mekanizmalarına kısaca değinilecek, örnek resimler ve ressamlar bir sonraki kısımda daha detaylı olarak irdelenecektir. Sanatçı nevrozları kısaca şu şekilde özetlenebilir;

Acı Çekme İsteği ve Kronik Pesimistlik: Bu tür nevrozu olan insanlar, toplumla uzlaşmazlıklarının sonucunda, kendilerini küçümsemeye başlarlar. Bu durum, beraberinde acıya takıntılı şekilde alışmak ve yine takıntılı şekilde sürekli olarak kötümser düşünceler üretmeyi getirir. Özellikle Kahlo'nun eserleri bu nevrozun bir örneğidir. Bu nevrozun resimde daha çok renk ve ışık-gölge kullanımında belirleyici olduğu görülmektedir.

İçe Kapanma, Uzaklaşma İsteği, Benlikte Parçalanma ve Kendine

Yabancılaşma: Ruhsal bunalımlar genellikle içe kapanıklık getirir. Egosunda eksilme hisseden kişi, kendini tamamlamak üzere, dış dünyadan soyutlanır ve çareyi kendi içinde arar. Bu gibi durumlarda, olmak istediği yerden çok farklı bir noktada olduğunu anlayan bireyde, kendine yabancılaşma görülür.

Munch'un Çılgılık adlı eseri genellikle bu nevrozun bir ürünü olarak tanımlanmaktadır. Resim sanatında bu nevroz kendini genellikle perspektif ve derinlik kullanımında gösterir.

Korku, Anksiyete ve Paranoya: Korku ve sebepsiz endişeler, kişinin etkiden çok daha büyük tepkiler göstermesine neden olur. Bu tür nevrotik davranışlar gösteren kişiler, genellikle korktuklarının başlarına geldiği düşüncesindedir. Portrede ise özellikle deformasyon bu nevrozun belirtisidir. Çağdaş sanatta kendini en çok gösteren nevrozun bu olduğu söylenebilir.

Platonik Aşk ve Soyut İlişki: Platonik aşk, bireyin seçtiği birini dış dünya gerçekliğine aldırmaksızın, kendi yarattığı ideler üzerinden sevmesidir. Bir sevgilinin yokluğunda onun hayaliyle yaşamak gibi durumlar bu türden nevroza örnektir. Bir modelin sürreal aktarımı ya da bir portrenin realite dışı kişi veya nesnelerle gerçeküstü bir biçimde ilişkilendirilmesi bu nevrozun bir göstergesidir.

Manik Ruh Hali: Depresif ve pesimist ruhsal durumun tam zıttı olan manik durum, içe kapanmalar ve benlikte yaralanmalar gibi durumların tersine, kişinin acılardan kurtulmak için kendini aşırı eğlenceye vermesi ve bu gibi ortamlarda eğlencenin ve mutlu olmanın dozunu kaçırmaması şeklinde görülmektedir. Bu tür nevrozda, kişiler, sürekli bir aşırı mutluluk halindedirler. Bu tutum hedonist tavrı da beraberinde getirir. Dolayısıyla yeme içme gibi haz unsurları içeren ya

da dekoratif bir kaygı gütmeksizin canlı ve sıcak tonlarla naif unsurlar içeren eserlerde bu nevrozun belirtileri görülebilir. Ancak portre sanatında bu nevroza çok rastlanmadığı belirtilmelidir.

Bu nevrozlar insanı konu alan her sanat dalında olduğu gibi portre sanatında da savunma mekanizmalarıyla beraber görülmektedir. Bu savunma mekanizmaları, kötü durumu hiçe sayıp bastıran ve her şeyi olumlu gösterme eğiliminde olan represyon ile başlar. Savaş dönemlerinde süper kahramanların yaratılması gibi portrede idealize edilmiş ve tatmin olma güdüsü uyandıran öğeler -gülümsemenin ve refah düzeyinin abartılması, güzelliğin ön plana çıkarılması gibi- bu savunma biçiminin getirisidir.

İkinci savunma mekanizması olan refleksyon, kişinin kendinde bulunanı ya da maruz kaldığını bir başkasına yansıtmasıdır. Kendindeki deformasyonu başka karakterlerde de çizmek bu eğilimin bir göstergesidir.

Üçüncü savunma mekanizması naif öğelerle birlikte kendini gösteren regresyon, yani geriye çekilme olarak tanımlanır. Bu eğilim, çocuklukla alakalı kabul edilen oral takıntılar -tırnak yeme, parmak emme, şeker, dondurma gibi yiyecekler vb.- ağlama veya anne rahmine gönderme yapma şeklinde belirlemektedir. Özellikle Paul Klee, Keith Haring ve Kenny Scharf'ın eserleri bu başlık altında incelenebilir.

Dördüncü ve son olarak realizasyon yani akılsallaştırma mekanizması bireyin kimlik bütünlüğünü sağlama yollarından biri olarak göze çarpmaktadır. Olumsuz bir durumla baş ederken onun arkasında yatan nedenlere odaklanma ve kurulan neden-sonuç ilişkisiyle duruma açıklık getirmenin verdiği rahatlama hissi resimde kendini leitmotif (tekrarlanan öğe) kullanımıyla göstermektedir.

Acının ve çirkinliğin sebebi olarak çivilerin defaatle kullanılması Kahlo'nun bu tür bir savunma sergilediğini göstermektedir.

Bir sonraki kısımda portre ve oto-portrelerle ön plana çıkan bazı ressamalar ve eserleri bu bölümde çizilen çerçeve kapsamında ele alınacaktır (Reich, 1983).

2.1.1 Lucian Freud

20. yüzyılın en güçlü, çağdaş figüratif ressamlarından Lucien Freud'un bu çalışmada çok önemli bir yeri bulunmaktadır, çünkü ressamın pek çok işi uzmanlarca psikanalitik açıdan incelenmiştir. Sanatçıdan kısaca söz etmek gerekirse, Freud özellikle portre ve çıplak (nü) konuları üzerine yoğunlaşmıştır. Erken dönemde insan ve bitkileri yan yana koyarak kompozisyonlar oluşturmuş, 1950'lerden itibaren portre ve nülerini diğer objelerinden soyutlamıştır. Daha kalın impasto kullanarak, daha güçlü ve daha derin bir etki yaratmıştır. Erken dönem çalışmalarındaki titizlik dolayısıyla çoğu zaman gerçekçi bir ressam olarak tanımlanmıştır; fakat öznelliği ve çalışmasındaki yoğunluk, onu İngiliz figüratif sanatının ağırbaşlı geleneksel karakterinden ayrı tutmuştur (Ferrier & Le Pichon, 1999, s. 896-897). Freud, yaşlanmanın işaretleriyle biçimlenen tenin gri tonu ve damarların net görüntüsü aracılığıyla insan vücudunu rahatsız edici bir imgeleme görmüştür. Geleneksel kurallar ya da güzelliğin alışılmış fikrine karşı gelerek şişman kadınlar, yaşlı figürler ya da ilginç pozlarda erkekler gibi konuları işlemiş ve bunları genel olarak çıplak resmetmiştir. Dönemin avangart sanatçıları tarafından fazla geleneksel bulunan Freud'un modelleri erkekliğin klasik imajının zıttıdır. Yüzler kayıtsız görünebilir; fakat rahatsız edici, samimi çıplaklıklarıyla resimler yine de çok ifadedir. Jean Clair der ki: "Bu; sonunda

daha şok edici bir güzellik derecesine varan deformasyonunun, devasalığın, yabancılaşmanın, acı çekmenin problemleridir. Freud ile neredeyse paleontolojik olan korkunç güzellik diyarındayız.” (Partanaz, 2007, s. 48). Bu bakış açısı, bir önceki kısımda dile getirilen nevroz konusuyla bire bir bağlantılıdır. Burada değinilen "korkunç güzellik" ve "deformasyon" kavramları Freud'un idden geldiğini söz ettiği iki temel korkudan biri olan ölüm korkusuyla ilintilidir. Ressamın yaşlanma belirtilerini vurgulaması bu durumun bir göstergesidir. Ten renklerinin solgun tonlar seçilerek gösterilmesi, genel ifadelerin kasvetli hali ve damarlar gibi rahatsız edici ayrıntıların kalın impasto kullanılarak daha da vurgulanması, ressamın korku ve yabancılaşma nevrozlarını sergilediğini ortaya koymaktadır. Ayrıca bu durum sadece bir eser için değil, hemen hemen tüm geç dönem işleri için de geçerlidir. Aşağıda bir çalışmanın ifadesel incelemesine yer verilmiştir.

“Bu resimde sanatçının ilk karısı Kartleen ve bir İngiliz Butteriye cinsi köpek çizgili bir kanepe de uzanmış, dingin ve soluk tonlarda renklendirilmiş olan sahne basit ve oldukça kasvetli Kadınla köpek arasında neredeyse bir suç ortaklığı olduğunu sezdirmektedir. İkisinin de sakın ama yoğun bir ifadeyle baktığı dikkat çekiyor. Freud’un insan tenini tüm ayrıntılarıyla, ustaca betimlemesiyle ünlü kadının fildişi renkli tenindeki ince tonlarda görüldüğü gibi bu resimde bir istisna olmadığını savunuyor. Freud’un resimlerinin izleyiciyi yakaladığı, neredeyse sert bir ampul ışıyla aydınlatılmış fiziksel bir yakınlığın içine çektiği üstünde duruyor. Son

yıllarda fırça işçiliği her ne kadar daha özgür ve daha anlaticıysa da, sanatçının insan bedenine bu yaklaşımı sürdürdüğü vurgulanıyor.” (Kollektif, 1996, s. 165).

Freud eserlerinin ilhamını genelde çevresindeki insanlar, ailesi sanatçı dostları arkadaşları ve çocuklardan alır. “Asıl konu otobiyografiktir, umut, hatıra, duyarlılık ve bağlılıkla ilgilidir gerçekten. İnsanları gördükleri gibi, tam olarak görüntülerine bağlı olarak değil, oldukları gibi resmediyorum.” (Partanaz, 2007, s. 48). diyen Freud, bu cümlesiyle resimlerinin okunmasında kılavuzluk etmiştir. Ressamın ünlü otoportresi incelendiğinde de kırışıklıklar gibi yaşlılığı ve ölüme yaklaşmayı temsil eden öğelerin daha da vurgulandığı ve rengin git gide daha da aza indirgendiği göze çarpmaktadır.



Resim 3: Lucian Freud, “Girl With A White Dog”, 1950-51

<https://www.flickr.com/photos/artimageslibrary/6170477002/>, Erişim Tarihi: 13.02.2020



Resim 4: Lucian Freud, “Reflection (Self-Portrait)”, 1983-85

<https://www.flickr.com/photos/artimageslibrary/6170477002/>, Erişim Tarihi: 13.02.2020

2.1.2 Frida Kahlo

Bilindiği gibi Frida Kahlo’nun yaşam öyküsü eserlerinde tematik ve üslupsal açıdan son derece belirleyici olmuştur. Sanatçının vücudu altı yaşında geçirmiş olduğu çocuk felci neticesinde deforme olmuş, bu durum onun sürekli olarak acı çekmesine sebebiyet vermiştir. Bunun üzerine geçirmiş olduğu bir kazada vücuduna saplanan metal bir parça omurga ve pelvik bölgesinde ağır hasara yol açmış, sanatçı ölümden kıl payı kurtulmuştur. Tüm bu olumsuz koşullar ve ağrısını dindirmek için kullandığı aşırı dozdaki ağrı kesicilerin yan etkisi onun işlerinde yansımalar bulmuştur. Kahlo’nun oto-portreleri sanat araştırmacıları ve eleştirmenlerce brutal bir deformasyonun yansıması olarak

nitelendirilmektedir. Kahlo bu tür çalışmalarında genellikle kendini çok güzel elbiseler giymiş ve yerel Meksika takıları takmış, saçlarını renkli aksesuar ve çiçeklerle bezemiş biçimde tasvir etmektedir. Bununla birlikte yüzündeki istenmeyen tüyleri almamasının kendini daha erkeksi göstermek amacıyla bilinçli olarak işlere yansıtıldığı bilinmektedir. Bunun sebebi Kahlo'nun kendini çok seven babasının aslında bir erkek çocuk istemiş olduğunu bilmesidir (Antelo, 2013, s. 460).

Ressamın oto-portrelerinde görülen dikenli tel, çivi ve metal öğelerin, bir yandan ona saplanan metal parçayı diğer yandan ise kazanın sebep olduğu deformasyonu gidermek için kullanılan metal konstrüksiyonu temsil ettiği söylenebilir. Sanatçının kangrenden ötürü sağ bacağını kaybetmesiyle çektiği acı ve kendini ötekileşmiş hissetme duygusu artmış ve bu durum onun defalarca kez intihara teşebbüs etmesine sebep olmuştur. İçinde bulunduğu depresif ruh hali ve ağrıdan kurtulmak için madde bağımlısı haline gelen sanatçının evlilik yaşamı da bir çocuk sahibi olmak istemesine rağmen geçirmiş olduğu kazadan ötürü vücudunun hamileliği kaldıramaması nedeniyle kötüye gitmiştir. Sanatçı (Henry Ford Hastanesi 1932) kendini çıplak şekilde tasvir etmiş ve resme ucube olarak nitelendirilecek fetüsler ve bolca kan eklemiştir.

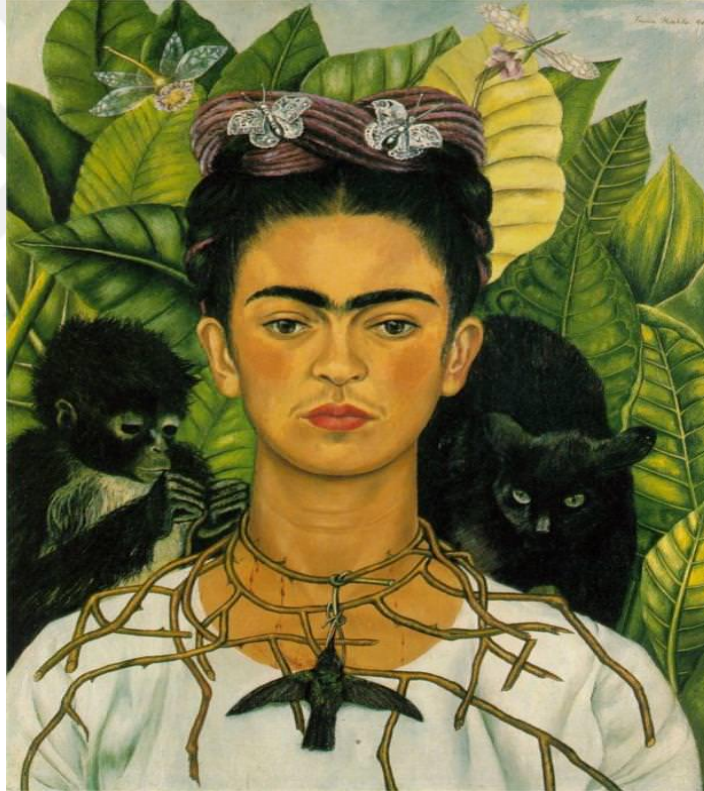
Değinilen tüm bu durumlar, yaşamı boyunca yaptığı çalışmaların yaklaşık üçte biri oto-portre olan sanatçının çalışmalarını bir öz yaşam öyküsü haline getirmiştir, denebilir. Kahlo'nun kadın olmaktan anladığı farklıdır. Güzellik ve estetik anlayışı da diğer sanatçılarındaki gibi değildir. O, eserlerinde deforme olmuş bir bedenin tuhaf güzelliğini son derece vurucu bir psikolojik gerçeklikle, sürreal unsurlar ve semboller kullanarak işlemiştir. Onu oto-portre algısı döneminde ona narsist olma suçlamaları yönelten eleştirmenlerinkinden çok

farklıdır. O, oto-portreyi gerçeğin bir aynası olarak kullanmayı tercih etmiş ve ürkütücü olanın içinde gizlenmiş güzelliğin peşine düşmüştür. Oto-portrelerde giyim ve aksesuar açısından zengin ve renkli kullanım, fondaki renk ve hareketliliğin yanı sıra hayatın onda bıraktığı her türlü izin görülmesi bir tür tezat oluşturmaktadır. Hayatın gerçekliğinin sürreal ve bilinçaltı öğelerle çelişmesi de bu tezadı güçlendirmektedir. Eleştirmenlere göre Kahlo'nun toplumdaki yaygın bakış açısına göre çirkin olarak nitelendirilebilecek suretini ısrarla ortaya koyması bir yandan onun narsist bir bakış açısına sahip olduğunu gösterirken diğer yandan erkek dünyasının empoze ettiği “güzel kadın” anlayışının yerle bir olmasını sağlamıştır. Yalnız ressamın bu tercihinin yalnızca kuru bir feminizimle bağdaştırılması mümkün değildir (Dadvar, Kamarzarrin, Mansorvar, & Mohammad, 2013, s. 13-14).

Kahlo'nun babasıyla olan ilişkisi sebebiyle erkeksi görünmesinin kimi eleştirmenlerce Oidipus Kompleksi (bir tür babaya aşık olma durumu) sıkça kendini çizmesinin ise Narsizim (bir tür kendine aşık olma hali) ile bağdaştırılması ressamın yaşam öyküsünü bilenler tarafından çok sık bulunabilir. Bu çalışmada temel alınan kavramlar, yani savunma mekanizmaları ve nevrozlar bağlamında ele alındığında Kahlo 'nun neredeyse tüm nevrozları bir arada kullandığı söylenebilir. Bu yoğunluğun sebebi muhtemelen kullandığı ilaçlar dolayısıyla beyninin farklı çalışır durumda olması, bir başka deyişle, yaratıcılığını tamamen kullanabilmesidir. Buradaki tek istisna sanatçının eserlerinde manik ruh halinin sanatçının yaşamının genel yapısı dolayısıyla pek görülmemesidir.

Savunma mekanizmalarına gelindiğinde kısaca özetlemek gerekirse ressamın kullandığı çiçekler, aksesuarlar ve güzel elbiseler gibi gerçeğin

sertliğini örten naif öğelerin bir regresyon göstergesi olduğu söylenebilir. Acının ve ürkütücülüğün çiviler ve metal parçalarla bire bir yansıtıldığı eserlerin tümü realizasyon yani akılsallaştırmaya örnektir. Kendi vücudunun deformasyonunu çizdiği diğer nesnelere de yansıtıp ceninleri bile deforme gösteren sanatçının refleksiyon yani yansıtma nevrozunu da örneklediği açıkça görülmektedir. Represyon ise sadece ortamlar ve kıyafetler aracılığıyla hayatı olağan gösterme çabasında görülmektedir. Ancak sanatçının bakış açısının en az bu nevroza yatkın olduğu, oto-portreyi bir kendini ortaya koyma biçimi olarak görmesinden de anlaşılabilir.



Resim 5: Frida Kahlo, “Color plate 228. Self-Portrait with Thorn Necklace”, 1940

<https://store.philamuseum.org/item/150461/frida-kahlo/1.html>, Erişim Tarihi: 11.02.2020

2.1.3 Francis Bacon

Dışavurumcu tarzı ve sürreal imgelemiyile oldukça ilgi çekici bir ressam olan Francis Bacon 1909'da, sağlam dini kökleri olan Dublin şehrinde dünyaya gelmiştir. Yirmi bir yaşında resme başladığında konuyla alakalı herhangi bir eğitimi bulunmamaktadır. Ancak sanat tarihinde kısa sürede önemli bir yer edinmiştir. Bacon, model olarak genellikle arkadaşlarını kullanmıştır ki bunlardan biri de yukarıda sözü geçen ünlü ressam Lucian Freud'dur. Bacon'ın sanat camiasında sağlam bir yer edinmesini sağlayan en önemli çalışmalarından biri Velazquez'in ünlü yapıtı Papa 10. Innocent'e nazire olarak yaptığı Çılgık Atan Papalar serisidir. Burada Bacon son derece karamsar bir tavır takınmakta ve din-toplum ilişkisine eleştirel bir bakış getirmektedir. Ateist olduğunu savunan sanatçının sürekli olarak kilise ve papalarla alakalı imgeler resmetmesi onun geldiği Katolik köklerden kaynaklanmaktadır denebilir. Yalnız burada ressamın yapmaya çalıştığı çarmih ile kendini kurban verme durumunu eşleştirerek bu kurban verme halini kasaplık et konumuna kadar getirmektir. Bu çalışma daha çok portre sanatına odaklandığından sanatçının portreye yaklaşımını irdelemek daha doğru olacaktır.

Francis Bacon'ın ağız hastalıklarıyla alakalı bir obsesyonu olduğu bilinmektedir. Sanatçı bu obsesyonuyla toplumdaki yozlaşmayı eşleştirerek bir sembol olarak kullanmıştır. Onun açısından toplumda yalan, ikiyüzlülük, çıkarıcılık, çekişme gibi yaratılışın iyicil doğasına uymayan ne varsa ağızdan kaynaklanmaktadır (Deleuze, 2003, s. 13).

Ressamın dini ve ahlaki konuları söz gelimi yozlaşmayı et, kemik gibi insanı irite eden unsurları kullanarak son derece çarpıcı bir şekilde yansıttığı

düşünülürse ağızla alakalı olumsuzlukları da bu bölgeyi deforme ederek göstermesi garip karşılanmayacaktır. Bu yozlaşma sanatçının eserlerinde kendini vahşet ve yalnızlaşma temaları kapsamında göstermektedir. İnsanlar yine bu yozlaşma sebebiyle esaret altında ve acı çekmektedir. Bunu aktarmanın en elverişli yolu da bilinçaltını doğrudan tuvale yansıtmaktır. Dolayısıyla Bacon'ın kurduğu öznel gerçekliğin sanatçı nevrozlarını ve dolayısıyla savunma mekanizmalarını etkili bir şekilde aktardığı söylenebilir.

Bacon'ın çalışmalarının çoğunun izleyici tarafından ürkütücü bulunmasının başat sebebi sanatçının hem figürde hem de perspektifte deformasyona sıkça başvurmasıdır. Esasen günlük hayatta gözümüzün alıştığı fotografik aktarımı bozarak özellikle portrelerde dehşet verici bir etki yakalamış olan ressamın bu duruma örnek teşkil edebilecek en önemli çalışmalarından biri Lucian Freud'u resmettiği üçlemidir.



Resim 6: Francis Bacon, “Three Studies of Self Portrait”, 1973
http://www.all-art.org/art_20th_century/bacon6.html, erişim Tarihi: 11.03.2020

Yukarıda Bacon'ın yakın arkadaşı Lucian Freud'u çalıştığı üçlemesinin biri görülmektedir. Bu Portreyle alakalı olarak Melek Akyürek'in “Francis Bacon ve

Willem De Kooning-in resimlerinde imge bozumu- adlı makalesindeki değerlendirme şu şekildedir:

...sanatçı, resmin yüzünde özellikle burun, yanak, göz kısımlarında biçim bozumuna gitmiştir. Yüzü eşit iki parçaya ayırır gibi yukarıdan aşağıya dik bir çizgi çizmiş, burnu sağa kaydırarak biçimi abartılı bir şekilde bozmuştur. Gözler belirgin değildir, ağız ve çene çarpıtılmıştır. Eserde renk olarak ten rengi, gri, mor ve kahverengiler kullanılmış, arka mekanda ise sarı rengi yer verilmiştir. Giysiye alelade fırça vuruşlarıyla gömlek detayı verilmiştir (Akyürek & Beyoğlu, 2017, s. 308).

Burada ilgi çekici olan sanatçının uyguladığı deformasyonu iyice vurgulamak için bir de eksen çizgisi kullanmış olmasıdır. Yine ağız kısmının aşırı deforme olduğu görülmektedir. Bu durumun sanatçının obsesyonuyla ilişkilendirilmesi mümkündür. Çalışmanın her açıdan nevroz izleri taşıdığı da açıktır. Bunların en belirginini sanatçı yalnızlaşması, toplumdan uzaklaşma, acı ve depresyondur. Sanatçının kronik bir acı çekme halinde olduğu da bilinmektedir. Sanatçı korku anksiyete ve paranoya nevrozunu kendi hissetmekle kalmamış izleyiciye de işlemeyi başarmıştır. Portrelerin bu denli deforme edilmiş olmasının benlik parçalanması ve bireyin yozlaşmış toplum içindeki kendine yabancılaşma durumuyla alakalı olduğu savunulabilir.

2.1.4 Reiner Fetting

Rainer Fetting'in eserlerindeki rolü sanatçının toplumdan uzaklaşma nevrozunu en iyi şekilde yansıtmıştır. Buradaki uzaklaşma nevrozu bir kendini izole etme veya soyutlama halinden ziyade toplumsal normlara karşı çıkma durumuna gönderme yapmaktadır. Berlin Sanat Akademisi'nde resim eğitimi almadan önce bir marangoz ve dekorcu olan Fetting eğitimi sonrasında Genç Vahşiler olarak bilinen Alman sanat hareketine katılmıştır. Erkek çıplaklığının, homoseksüelliğin, homofilinin ve cinselliğin çok bariz şekilde vurgulandığı bu akımın esasen İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Rainer Fetting model olarak erkekleri kullanmasını, erkeklerin çıplak poz verirken daha rahat hissetmesine bağlamaktadır. Bununla birlikte yapılan röportajlarda sorulan sorulara verdiği cevaplar göz önüne alınarak Nazi sanatıyla özdeşleştirilen çıplaklığın çağdaş bir versiyonunu sanata kazandırmak istediği savunulabilir. Bir başka deyişle, sanatçı çıplaklık-Nazi bağlantısını ortadan kaldırıp çıplaklığı doğada insanın vahşi biçimde varoluşuyla bağdaştırmıştır (Pfeiffer, 2009).

Fetting eski sanatın insanları tutsak eden monokromatik kullanımını sert bir dille eleştirerek kendini neo- ekspresyonist olarak tanımlamıştır. Yüz gölgelendirmesinde kullandığı farklı renkler onun tarzında belirleyici bir unsur haline gelmiş, onun çıplaklığı işleme tarzı alışlagelmiş Alman estetiğinin çok ötesine çıkmıştır. Kendini hiçbir kurala bağlı bulmak istemeyen sanatçının seçkin sanatın aristokrat normlarına karşı çıkmasına rağmen sansasyonel bir başarı kazandığı açıktır. Ressam toplumda aslında varolan eşcinsellik gibi kavramların bir tabu haline gelmesine karşı çıkarak erkek vücudunun ve

cinselliğin estetik bir tema olarak görülebilmesi için çalışmıştır. Bu durum aynı zamanda onun toplumda erkeğe yüklenen güç ve iktidar ile kadına yüklenen değerlerini kıldığına işaret eder. Onun bakış açısıyla sert ve geniş fırça darbeleriyle resmedilmiş çıplak bir erkek bedeni de son derece estetik değer taşımaktadır.

Fetting en çok etkilendiği ressamın Van Gogh olduğunu belirtmekte ve bunu onun cesaretiyle temellendirmektedir. Ressamın Van Gogh portresi oldukça kayda değerdir. Burada kullanılan kırmızı, yeşil, siyah gibi baskın renklerin figüre Van Gogh'un fırtınalı içsel dünyasını katmıştır, denebilir. Ressamın yüzünü adeta çamura bulanmış gibi resmetmesinin ressamın röportajlarda yaptığı dahi olanların duyarlık düzeyinin toplum tarafından sinik(müstehzi) bir tavırla eleştirilmesine gönderme yaptığı söylenebilir. Burada figürün elindeki mumun dahi ressamın topluma ışık tutma işlevini gönderme yaptığı yüzü ikiye bölen parçanın ise verev bir eksen oluşturarak bir gözü daha da ön plana çıkardığı görülmektedir. Psikanalitik açıdan bakıldığında bu sembolün sanatçı aydınlığı duyarlığına karşı dış etkenlerin engel teşkil etmesiyle yani sanatçı-toplum çatışmasıyla açıklanması mümkündür. Fetting'in bu nevrozu röportajları dahil her fırsatta vurgulaması son derece ilgi çekicidir.



Resim 7: Reiner Fetting, “Van Gogh”, 1980

<http://www.artnet.com/artists/rainer-fetting/van-gogh-HJhJ7jRguNOInVK3-PPAZg2>, Erişim Tarihi: 20.03.2020

2.1.5 Diğer Sanatçılardan Örnekler

2.1.5.1 Egon Schiele

Avusturyalı ressam Schiele, genç yaşında ölmüş olmasına rağmen sanat camiasında derin izler bırakmıştır. Genel olarak toplumun özellikle kullandığı deformasyonu ön plana çıkaran grafik tarzıyla ve cesur tavrıyla bilinen ressamın güzellik normları ve toplumun erkeğe yüklediği roller hakkında radikal tavırlar sergilediği bilinmektedir. Özellikle portre ve oto-portrelerinde ruhsallık ve cinselliği yan yana işlemiş olması onun psikologlarca incelemeye tabi tutulmasına sebep olmuş,

hatta işleri kimi zaman pornografik bulunduğundan yasaklamalara maruz kalmıştır
(Izenberg, 2006, s. 462-465)



Resim 8: Egon Schiele, “Self-Portrait with Black Vase and Spread Fingers”, 1911

<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/self-portrait-with-black-vase-and-spread-fingers-1911>, Erişim Tarihi: 11.03.2020

2.1.5.2 Joseph Beuys

Beuys endüstri çağının ilerlemesiyle ortaya çıkan tüketim toplumuna ayna tutmuş bir sanatçıdır. Onun temel çatışması sosyal yaşam ve insan doğasının uyumsuzluğu üzerinedir. Bir başka deyişle Beuys, sanatçının ayrıksı olma nevrozunun en önemli örneklerinden biridir. Onun yapmak istediği insan ile

doğa arasındaki bağı yeniden kurabilmektir. O, dünyanın geldiği son noktanın insanı gerçekliğinden ve kendinden uzaklaştırarak psikolojik travmaya sürüklediği fikrindedir. Ressamın insanlık tarihine holistik bir toplum-doğa görüşü getirdiği söylenebilir (Montagnino, 2018, s. 1).



Resim 9: Joseph Beuys, "Felt Suit", 1970

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092>, Erişim Tarihi: 11.02.2020

2.1.5.3 Jean Dubuffet

Dubuffet'nin sanatçı nevrozuyla ilişkisinin sanat yaşamı boyunca dolaylıdan doğrudana ilerleyen bir düzlemde seyrettiği söylenebilir. Başlarda psikiyatristlerin sanatla terapi amacıyla oluşturduğu ve psikiyatri hastalarının çizimlerinden meydana gelen koleksiyonlardan etkilenen ressamın aynı merakının küçük çocukların yaptığı resimlerden oluşan koleksiyonlarla pekiştiği söylenebilir. Bunun sonucunda eğitim alınmadan icra edilen çiğ sanat üzerinde yoğunlaşan ressam, Art Brut'un en önemli temsilcilerinden olmuştur. Ona göre

bilinçaltının doğrudan aktarılması, herhangi bir eğitimle elde edilemeyecek çığ yeteneğin sergilenmesi her şeyin üstündedir. Bu aşamada yalnızca imgelem ve renkler değil, kullanılan materyal de büyük rol oynamaktadır. Materyalin şekli ve dokusu izleyiciyle iletişim kurmak için bir kilit noktasıdır.

Sanatçı ayrıca tam da sanatçı nevrozunun aktarılmasının gerektirdiği gibi, bir sanat eserini tamamlanmış bir ürün olmaktan ziyade, düşünsel ve maddesel anlamda dönüşmeye ve oluşmaya devam eden bir unsur olarak görmektedir. Daha sonraları, izleyicinin de sanat eserinin bir tamamlayıcısı, aktif bir unsuru olmasını temel alan bakış açısı da buradan hareketle ortaya çıkmıştır.

Bireysel boyutta bakıldığında Dubuffet'nin yaşamının önceki yıllarından dışlanmalara maruz kalmış biri olarak sanatçının ayrışıklığını ve yalnızlaşmayı son derece başarılı bir şekilde resmettiği görülmektedir (Dapena-Tretter, 2017, s. 13).



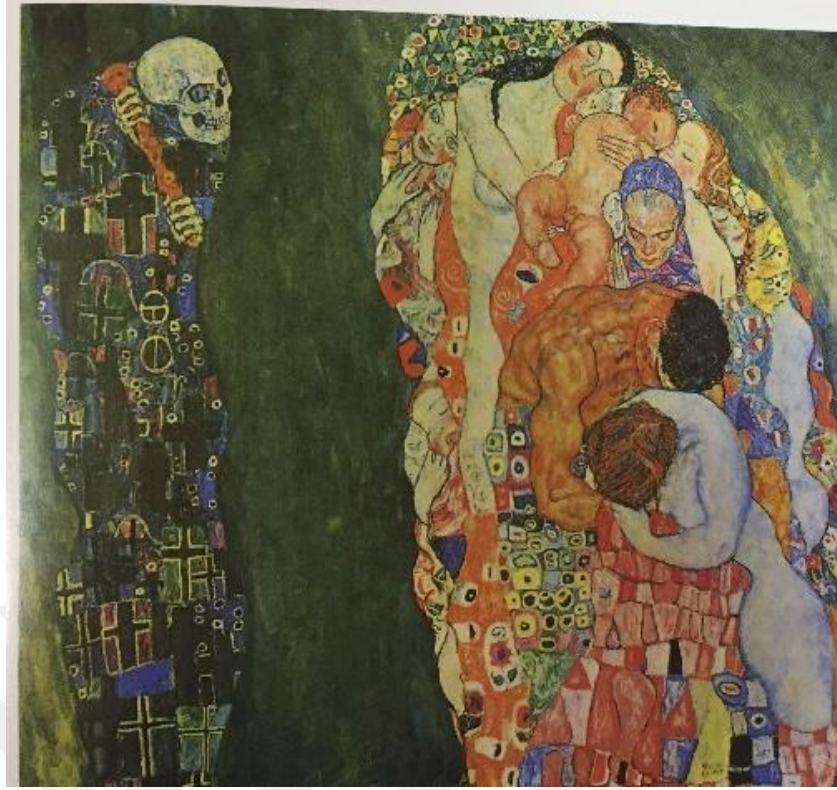
Resim 10: Jean Dubuffet, “Portrait de Jean Poulhan”, 1945

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jean-dubuffet-1901-1985-portrait-de-jean-paulhan-6102972-details.aspx>, Erişim Tarihi: 11.02.2020

2.1.5.4 Gustav Klimt

Gustav Klimt, genellikle dekoratif işleriyle tanınmış olmasına karşın Çin hanedanlığını ve ünlü besteci Beethoven'ı konu aldığı eserlerinde de açıkça görüleceği gibi ölüm ve yaşam tezatını eserlerine başarıyla taşımış, hatta bu iki zıt kutbun farklı kültürlerde taşıdığı farklı anlamlara zengin bir imgelemle ışık tutmuştur (Wu, 2018, s. 2). Sanatçı, ilk dönemlerinde çok daha gerçekçi sayılabilecek eserlere imza atarak Avusturya'nın önde gelen ressamlarından biri olmuş fakat ekspresyonizmin sanat dünyasını sarsması ve nü kadın çalışmalarının pornografik bulunarak yaftalanması gibi çevresel faktörler onu duyguları daha ziyade renkler ve daha üst bir imgelemle aktarmaya itmiş, ele alınan resamlardan Leutrec'in de etkisiyle sanatı bambaşka bir noktaya taşınmıştır.

Sanatçının hemen tüm eserlerinde gizli de olsa ölüm ve yaşamın izlerini işlemesi çoğu eleştirmene göre onun en büyük korkularından biri olan felç geçirmenin bir yansımasıdır, denebilir. Sanatçı, Sigmund Freud'un temel korkulardan biri olarak gösterdiği ölüm korkusuna yenik düşerek bu nevrozu sürekli aktarmak suretiyle kendini rahatlatmaya çalışmıştır. Ancak sanatçının inme inmesi sonucu sağ tarafının felce uğramasını takiben bir ay sonra ölmesi, onun bu asli korkusunun gerçeğe dönüştüğünü gösteren ilginç bir durumdur (Hornik, 2013, s. 48).



Resim 11: Gustav Klimt, "Death and Life", 1910-15

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustav_Klimt_-_Death_and_Life_-_Google_Art_Project.jpg, Erişim Tarihi: 11.01.2020

2.1.5.5 Frank Auerbach

Auerbach, pek çok eleştirmen tarafından bir "resim dahisi" ya da "günümüzde yaşayan en etkileyici ressamlardan biri" olarak tabir edilmektedir. Bunun teknik başarının dışındaki en önemli sebebi sanatçının portrelerini çalışmadan önce herhangi bir ön hazırlık yapmamasıdır. Sanatçı modellerinin aynı pozunu vereceğine güvenmektedir. Hiçbir eskiz, izlek ya da benzeri hazırlık olmadan başyapıtlara imza atan sanatçının bu tercihi onun doğrudan bilinç akışıyla çalıştığını göstermektedir. Dolayısıyla sanatçının bilinçaltı ve duygu değişimlerinin hiçbir filtreden geçmeden tuvale aktarıldığı bir gerçektir. Ortamı resmederken ise çok daha farklı bir yol izleyerek bazen iki yüz farklı eskiz çalışan ressamın portredeki bu seçimi kullandığı baskı tekniğindeki çok

katmanlılıkla ele alındığında bir nevi dış etkenlere sırtını dayama hali olarak değerlendirilebilir. Eleştirmenlere göre onun bu tercihi son derece zor olmakla birlikte "rahatlık tuzağına düşmekten hoşlanmadığını" açıklayan sanatçının mükemmeliyetçi bir tavırda olduğu söylenebilir (Hollingworth, 1990-1991, s. 3).



Resim 12: Frank Auerbach, "Head of Willam Feaver", 2003
<http://charlieporter.net/stories/17456>, Erişim Tarihi: 22.02.2020

2.1.5.6 Peter Campus

Bilindiği gibi bir fotoğraf ve video sanatçısı olan Campus, aynı zamanda psikoloji eğitimi görmüştür. Mercek kullanımını, optik yanılsamayı ve deformasyonu henüz dijital fotoğrafçılık başlamadan iki farklı kameradan aldığı görüntüleri üst üste bindirerek başarıyla kullanan Campus, ruhsal durum ile sanat eseri arasındaki ilişkiyi sadece sanatçı-izleyici yönünde değil, sanat eseri-izleyici yönünde de kullanması açısından son derece ilgi çekicidir. Sanatçı eserini tamamladıktan sonra aradan çekilerek eserle izleyicisini baş başa bırakmaktadır. Bu noktadan itibaren sanat eseri kendini kendiliğinden gerçekleştirmekte ve izleyicinin ruhsal durumunu değiştirebilmektedir. Bu etkileşimin gerçekleşmesi için izleyicinin aldığı duyguyla eserin yaratılma

sürecinde sanatçı ya da modelin içinde bulunduğu ruhsal durumun aynı olması gerekmez. Yani sanatçının mutsuz bir ruh haliyle çalıştığı eser, izleyicide korku ya da heyecan gibi bambaşka duygular uyandırabilir. Bu, sanat eserinin bir yeniden oluşum sürecine girdiği anlamına gelmektedir ve sadece sanatçı nevrozunun aktarılmasından ibaret olmayıp alıcının algısını şekillendirmesi açısından ayna tutucu ve hatta tedavi edici olarak nitelendirilebilir (Pardee, 1998, s. 77-78).



Resim 13: Peter Campus, "Three Transitions", 1973

https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Campus, Erişim Tarihi: 11.02.2020

2.1.5.7 Karel Appel

Appel, hemen tüm çalışmalarında ham yeteneği ve bilinç akışından dökülen iç dünyayı ön plana almıştır. Ona göre çocuk, insan bilincinin algısı ve kalbi en açık olan en öngörülemez halini temsil eder ve bu, sanat için çok değerlidir.

Appel eserlerinde zafiyet geçiren çocuklar gibi somut konular işlerken aslında

insanın bilinç altındaki çocuğu da bir sembol olarak kullanmıştır. Onu sanatçı nevrozunun ve psikanalitik çözümlemenin resim sanatındaki izdüşümünün bir temsilcisi kılan bir diğer unsur ise "Pschopatalogical" adlı serisidir. Sanatçı, bu çalışmalarını psikiyatr hastalarının çıkardığı işleri örnek alarak oluşturmuştur ve bu fikrin ardında yatan dayanak, insanın bilinçaltının hiç yönlendirilmeden çok daha canlı ve yaratıcı olduğudur. Dolayısıyla Appel da Dubuffet gibi, eğitim ve akım manifestolarının kalın filitrelerini bir yana bırakarak Sigmund Freud'un söz ettiği oluk kavramını serbest bırakmaya odaklanmıştır. Burada sanatçının rolü sadece bir bilinç dışı dünyayı gerçek dünyaya aktarmada aracılık etmektir (Minturn, 2010, s. 5).



Resim 14: Karel Appel, "Portrait d'Emmanuel Looten , 1956

https://tr.wikipedia.org/wiki/Karel_Appel, Erişim Tarihi: 11.02.2020

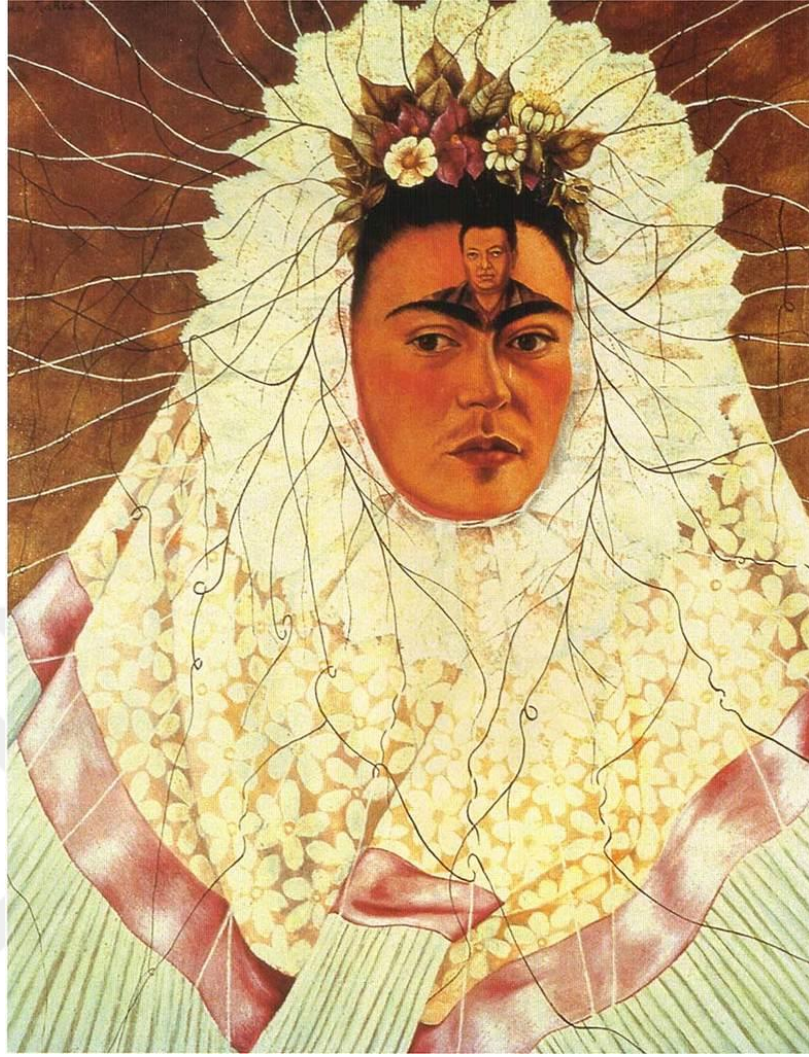
2.2 Sanatçıların Yaşam Öykülerinin Portre Sanatına Yansıması

Sanatçı odaklı psikolojik yaklaşımlar da yukarıda değinildiği gibi Freud'un ve Jung'un psikoloji alanındaki araştırmalarına dayanmaktadır. Daha önce belirtildiği üzere Freud, Esinlenmeyi ve yaratıcılığı bir çeşit nevroz olarak görmüştür. Freud'a göre herkesin, toplumun kurallarına uymayan bir takım dürtüleri vardır. Bunların başında cinsel dürtüler ve egemenlik isteği gelir sıradan insanlar bu dürtüleri toplumun beklentileriyle örtüştüremezlerse nevroza kapılırlar. Sanatçı da böyle nevrozları olan bir kişidir.

Üstelik bu nevrozlar özünde çok da bireysel değildir. Kolektif bilinçaltı sanatçının gerçekte yaşayamadığı, hayal dünyasında yaşadığı şeyleri, sanat yoluyla nesnelleştirir. Sanatçıyı sıradan kişilerden ayıran da bu aktarabilme, nesnelleştirebilme, dönüştürebilme yeteneğidir. Yani bir düzlemde olan biteni başka bir düzleme çevirebilmek sanatçının tüm yaşam öyküsünü ve içinde bulunduğu toplumun genel durumunu içerir. Her insanda benzer özellikler gösterebilecek kolektif bilincin her esere farklı yansıması sanatçının farklı bir yaşam öyküsüne sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak bu şekilde herkesin kullanacağı imgelerden sıyrılarak zenginleşmiş ve bireyselleşmiş eserler ortaya çıkarılabilir. Bir eseri incelerken sanatçının kimliğini bilmek sanatçı nevrozunu tanımlarken aşırı genelleme yaparak yanılgıya düşmeyi engelleyecektir. Sanatçının bilinçaltı kuşkusuz öznel sorunlar içerir. Bu öznel sorunları bilme yani sanatçıyı tanıma hem sanatçı nevrozunu tespit etmeyi hem de eseri daha doğru bir şekilde çözümlemeyi kolaylaştıracaktır. Sanatçı merkezli çözümleme biçimi köklerini esasen on sekizinci yüzyıl romantizmin

almakla olup günümüzde daha çok eser, hatta izleyici-okuyucu odaklı bakış açıları daha çok kullanılmaktadır. Bununla birlikte üç temel çözümleme biçiminden biri olan ve yukarıda değinilen psikoloji merkezli çözümleme biçiminin temellerini sanatçı odaklı araştırmalar oluşturmaktadır. Burada önemli olan nokta, sanatçıların bir eğilimi neden gösterdiğinin açıklanmasıdır, çünkü pek çok sanatçı eserlerine psikolojik durumlarının yanı sıra bu durumların ardıl sebeplerini yansıtmıştır. Özellikle ölümler, kayıplar, hastalıklar ve zorlu yaşam koşullarının, hatta yetiştirilme biçimlerinin bile içeriksel ve biçimsel açıdan sanatçıların işlerinde belirleyici olduğu bilinmektedir,

Bilindiği gibi sanat eleştirisinde esas alınan bakış açılarından biri sanatçı odaklı okumadır ve sanatçıların içlerinde bulundukları yaşam şartlarını ve başlarından geçen olayları eserlerine yansıttıkları bilinen bir gerçektir. Bu yaşanmışlıklar çoğu kez sanatçıların sanat yaşamlarında farklı dönem ve üslupların görünmesine de yol açar. Söz gelimi Munch'un hastalığından kaynaklı çektiği acıyı dünyaca ünlü eseri *Çığlık*'ta ake ettirdiği açıktır. Benzeri şekilde bazı ressamaların yaşam öykülerinin ve başlarından geçen travmatik olayların eser içeriklerine olduğu kadar üsluplarına da yansıdığı söylenebilir. Bir önceki kısımda ele alınan Frida Kahlo'nun tarzında geçirdiği kazadan sonra özellikle içerik ve kompozisyon açısından önemli farklılıklar bulunduğu açıktır. Bu farklılıklar Frida Kahlo'nun eserlerinde basit bir yaşanmışlıktan ziyade, durumun kendinde bıraktığı nevrotik izleri belirgin şekilde işlediği görülmektedir. Onun eserleri bu nedenden dolayı çoğunlukla psikanalitik çözümlemeyle değerlendirilmiştir. Bu kısımda ele alınacak sanatçılar genellikle yaşantılarını, dini görüşlerini ya da içlerinde bulundukları olumsuz koşulları tuvallerine taşımış kişilerdir (Ötgün, 2008, s. 162-163).



Resim 15: Frida Kahlo,” Self Portrait As A Tehuana”, 1943
<https://store.philamuseum.org/item/150461/frida-kahlo/1.html>, Erişim Tarihi:
 11.02.2020

2.2.1 Helene Schjerfbeck

Helene Schjerfbeck neredeyse tüm hayatı boyunca kendi yüzünü çalışmış, kendisi varken bir başka modele ihtiyaç duymamıştır. Gençlik yıllarından başlayarak kendi yüzünü tuvale yansıtmış, yaşamı boyunca kırka yakın otoportre yapmıştır. Gençlik döneminde otoportrelerindeki sahicilik, gösterişsizlik, yalınlık ve duyarlık elli yaşını temsil eden otoportresinde farklılaşmıştır. Çalışmada ressam omzunun üzerinden utangaç denebilecek bir

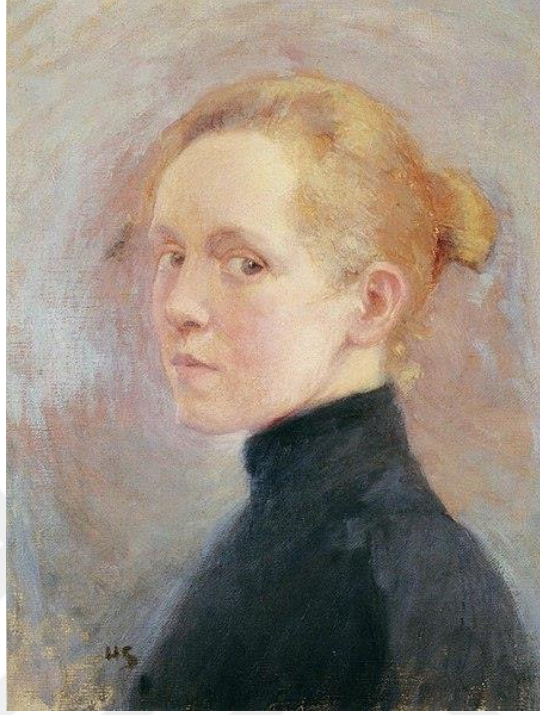
bakış atmakta; sağ gözü izleyiciye bakmakta, sol gözü ise körmüş gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Bu durum eleştirmenler tarafından genellikle, onu kimselerin görmediği yılların körlüğü ile gözlerdeki bakışın yoğunluğundan kaynaklandığını tezatin vuruculuğu şeklinde betimlenmiştir. Fakat sanatçının yaşamıyla ilgili yansıttığı tek gerçek fark edilmemiş olmak değildir.

Sanatçı 1915 tarihli otoportresinden önce yaşadığı ekonomik sıkıntılardan dolayı geçirdiği zor dönemden sonra; başının dik duruşuyla gururlu bir ifadeyle dosdoğru izleyiciye bakmaktadır. Bazı eleştirmenlere göre sanatçı adını, resmin koyu zemini üzerine büyük harflerle bir mezar taşına kazırcasına yazmakla, kendisini diri diri gömmeye kalkışmış olan eleştirmenlere ve çağdaşı sanatçılara yergide bulunmaktadır (Holger, 1999, s. 130).

Ressam portrede fiziki yapıdan önce yaşamın izleri ve hayata karşı duruşun bir kanıtı olduğunu üstüne basa basa vurgulamıştır. Schjerfbeck'in otoportrelerinde sanat dünyasında zor yer ediniş ve maddi sıkıntılarla karşı karşıya kalmış bir kadın olarak akli ve dolayısıyla başı birincil konu olarak işlediği görülmektedir. Ressam bedeni ve gövdesinin diğer kısımlarıyla ilgilenmediğini belirtircesine başları vurgulamış hatta daha büyük biçimde boyutlandırmıştır.

Yaşamının son yedi yılında yapmış olduğu birçok resminde yüz hatları giderek daha keskin, köşeli bir görünüm almış olan ressamın bu tutumu eleştirmenlerce onun bir kadın olarak kendini kabul ettirme çabasıyla ilişkilendirilmiş, kendine bakarken en küçük bir kadınsı iz bırakmayarak erkeksileşmenin içinde bulunduğu var olma mücadelesinin bir yansıması olduğu savunulmuştur. Holger'e göre ressam kendini daha iyi tanımanın ve içinde

bulunduğu dünyaya uyum sağlamanın yolunu aramış ve yıllar süren bu arayış onu bu noktaya getirmiştir (Holger, 1999, s. 131).



Resim 16 : Helene Schjerfbeck,” Self Portrait”, 1895
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schjerfbeck_self-portrait_1895.jpg,
 Erişim Tarihi: 10.02.2020

2.2.2 Alexej Von Jawlensky

Ekspresyonist sanatçı Alexei Von Jawlensky Çarlık Rusyasında yaşamış, Kandinsky’yle tanışarak sanatını derinleştirmiştir. Sanat yaşamına ölü doğalar boyayarak başlayan Jawlensky bu süreçte geliştirdiği renk çözümleme yeteneğini daha sonraların peyzaj çalışmalarında kullanmıştır. Peyzaj çalışmalarının arasına serpiştirilmiş başlar zamanla yüzlere dönüşüp sayıca artmıştır. Ressam dışa dönük izlenimleri, içsel deneyimler arasındaki uyumu, çizgi ve renkle betimlemiştir. Peyzajlarındaki dışa dönüklüğe nazaran,

portrelerinde yüzlerinin bireyin iç dünyasında olup bitenleri tuvale yansıtmıştır. Eleştirmenlere göre sanatçının yüzleri birer baş olarak görmekten vazgeçemeyip insanı doğadan ayırmak istememesi de ilgi çekicidir. Bu tutumun arkasında ise ressamın dini görüşünün rolü büyüktür. O, insanın yaratılıştan doğanın bir parçası olduğu fikrindedir (Ulay, 1999, s. 54).

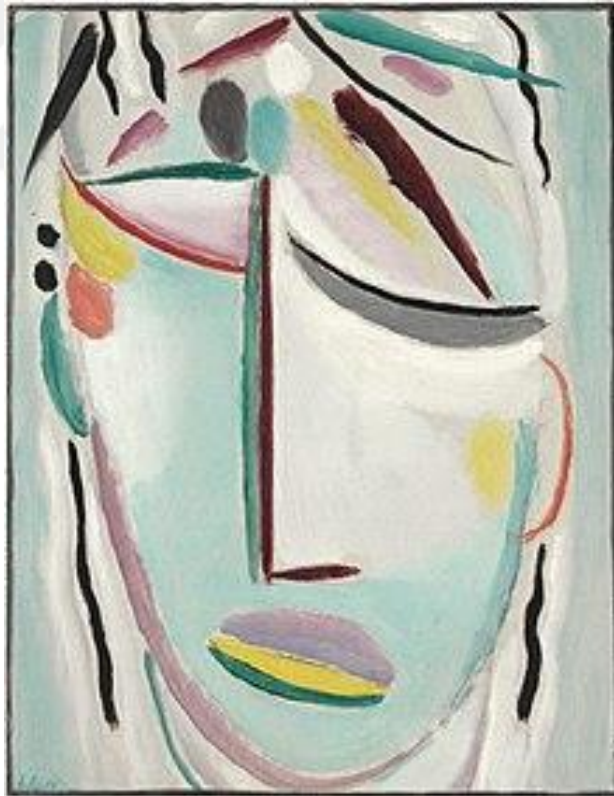
Sanatçının portrelerine baktıldığında, iç dünyanın dışa dönük izlenimlerini üstün bir etkiyle hissettirdiği görülmektedir. Burada ilgi çekici olan nokta bu iç dünyanın ve din yemasının basite indirgenmiş çizgisel dokunuşlarla aktarılabilmiş olmasıdır. Eleştirmenlere göre bu durum, sanatçının yaşamış olduğu çağın kitlesel bilince etkisiyle de ilintilidir.

Ekspresyonistler, Batı'nın tasvirlerindeki geleneksel anatomik figür anlatımını, geleneksel aristokratik portre resmini reddediyor ve figürleri basit bir biçime indirgeyerek sanatta anıtsal ekinin büyük kitle biçimlendirmelerinden doğduğu gerçeğini, Batılı sanatçının bilincinde uyandırıyordu (Lynton, 1994, s. 25).

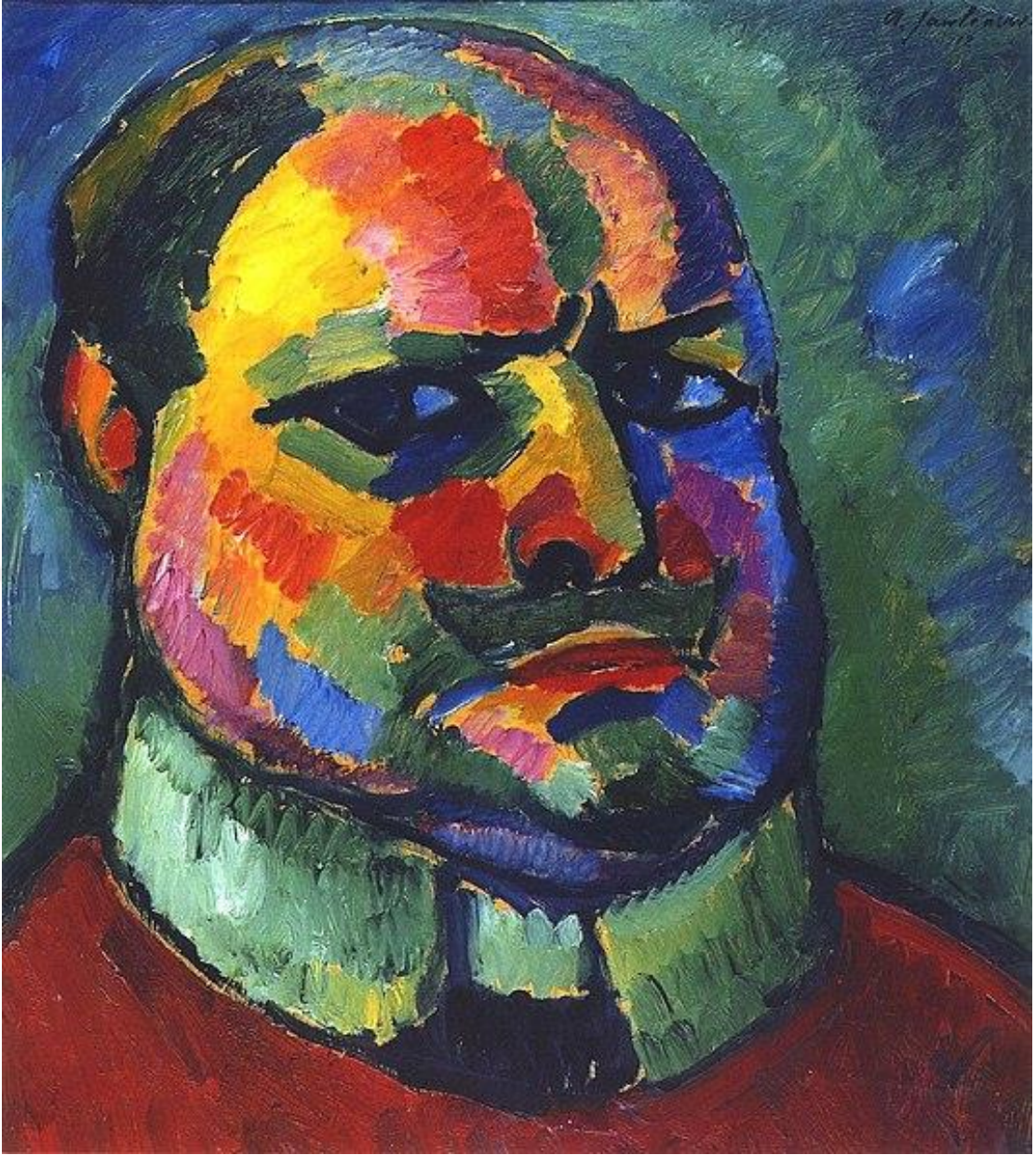
Jawlensky'nin İsalı melekli adlar vermiş olduğu portrelerinde biçim açısından da dini motifleri hissetmek mümkündür. Onun portrelerinde tuvalin yüzeyinde, biçimlerle renklere odaklanmış, gözün göremediği, akılcı sanatla bağdaştırılamayan bir boyutun varlığından söz edilebilir. Din teması göz önüne alınarak tuvale bakıldığında onu oluşturan çizgilerden en güçlülerini tuvali ortasından bölen burunla enine ikiye bölen iki kalın kaş olduğu görülmektedir.

Gözlerin kapalı olduğu bu yüzlerde çarmıhın betimlenmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Ressamın yaşam öyküsünün eserlerinde iz bırakan bir diğer başat unsuru ise eklemlerini deforme edip onu felce uğratan artröz hastalığıdır. Yazarın hastalığın ilerlediği dönemlerde çalıştığı portrelerini fırçayı iki elle kavrayıp aşağı yukarı oynatarak yaptığı bilinmektedir. Büyük bir çaba göstererek tuvale düşürdüğü yüzlerdeki ve saçlardaki kıvrım ve hareket yoksunluğunun nedeni budur. Fovistleri anımsatan parlak renk vurgulamaları birbirine karışıp kabarmış monokramatik, sessiz lekeler dönüşmüştür (Lynton, 1994, s. 56).



Resim 17 : Alexej Von Jawlensky, "Weiblicher Kopf", 1920-23
https://en.wikipedia.org/wiki/Alexej_von_Jawlensky, Erişim Tarihi: 11.03.2020



Resim 18 : Alexej Von Jawlensky, “Self Portrait”,1912

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexej_von_Jawlensky_-_Selbstbildnis_1912.jpg

2.2.3 Käthe Kolwitz

Berlin'de sanat eğitimini tamamlayarak 1898–1903 yılları arasında Berlin Kadın Ressamlar Okulu'nda çalışmış olan ressam 1910'da heykel yapmaya başlamıştır. Ressamın son derece düzenli ilerleyen yaşamı 1914'te oğlunun

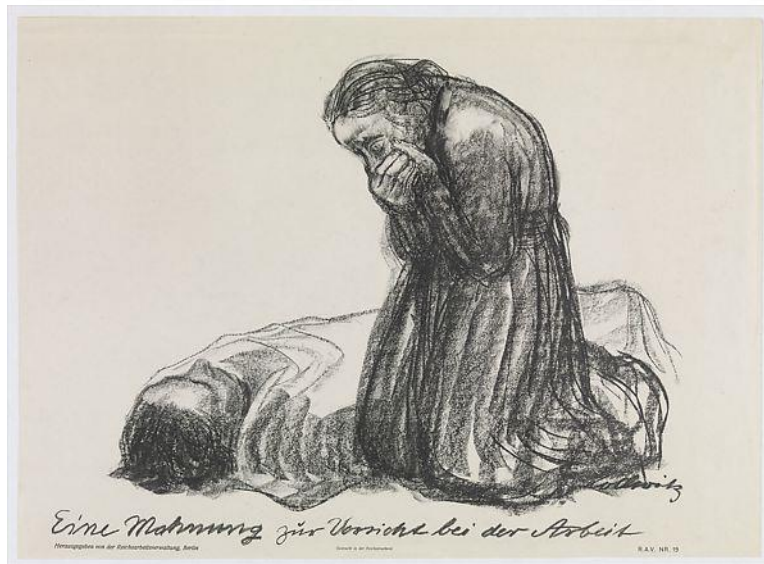
öldürülmesiyle farklı biçimde şekillenmeye başlamış, bu olay onun sosyalist politikaya sempati duymasına yol açmış ve ressam 1919'da devrimci bir sosyalist grupla çalışmaya başlamıştır.

Kolwitz resim sanatının devrin toplumsal durumunu yansıtması gerektiğini savunmuştur. 1920'lerde savaş, yoksulluk, orta sınıf yaşamı ve sıradan kadının hayatını konu alan bir grup eser üretmiştir. 1932'de Kolwitz Prusya Sanat Akademisi'ne seçilen ilk kadın olarak tarihe geçmiştir; fakat 1933'te Hitler iktidara geldiğinde akademiden atılmıştır. 1936'da çalışmaları Naziler tarafından yasaklanmış ve galerilerden silinmiştir.

Yaşamındaki tüm başarılarını oğluna adayan ressamın heykeli dahi sergilendikten sonra Belçika'ya oğlunun mezarının başına taşınmıştır. Oğlunun ölümü ressamın eserlerinde hem tematik hem de biçimsel açıdan büyük izler bırakmış, ressam 1930'ların ortalarında son büyük eseri olan *Ölüm* olarak adlandırdığı litografi serisini tamamlamıştır..Ömrü boyunca elli tane litografik baskı tekniğiyle çalışılmış otoportre yapmış olan ressam bu portrelerde ömür boyu sadık kalmış derin bir kadını tasvir etmiştir. Portrelerin psikolojik derinliğinin siyah mürekkebin aşırı yoğun kullanımıyla sağlanmasının ve aşırı bitkin ifadenin ölüm ve mezar temalarını vurguladığı görülmektedir.



Resim 19: Kathe Kolwitz, "Self Portrait", 1912
https://tr.wikipedia.org/wiki/Käthe_Kollwitz, Erişim Tarihi: 01.03.2020



Resim 20: Kathe Kolwitz, A Warning To Be Careful While Working, 1922
https://tr.wikipedia.org/wiki/Käthe_Kollwitz, Erişim Tarihi: 01.03.2020



Resim 21: Kathe Kolwitz, “ Lamentation: In Memory of Ernst Barlach (Grief)“,1938

https://tr.wikipedia.org/wiki/Käthe_Kollwitz, Erişim Tarihi: 01.03.2020

2.2.4 Emil Nolde

Alman ekspresyonist sanat anlayışını benimseyen Nolde, bir çiftçinin oğludur ve küçüklüğünden gelen bu kır yaşamı temasını eserlerinde güçlü bir şekilde işlemiştir. Nolde sürekli olarak fırtınaların ve hırçın bir denizin tehdidi altında bulunan ıssız bir doğada büyümüştür. Bu doğa deneyimi ve İncil’e dayanan yalınlık, Nolde’nin sanatını biçimlendiren en önemli etmenlerdendir. Nolde, eserleri üzerinde çalışırken fikirlerini iç güdüsel olarak yenilediğinden tamamen belirlenmiş sonu kapalı taslaklarla çalışmaktansa renkler üzerine yoğunlaşmayı ve insanın iç dünyasını renkler aracılığıyla yansıtmayı yeğlemiştir. Renklere odaklanması, onun eserin oluşum sürecindeki ruhsal değişikliklerini de eserlerine yansıtmasını kolaylaştırmış ve kendi

yaşantısındaki, dolayısıyla ruhsal durumundaki çalkantıların eserlerde bariz şekilde görülmesine sebep olmuştur.

Her gözlem, hatta hayvanların haykırışı bile Nolde'nin düş gücünde bir renkte yoğunlaşmış, aşırı bir coşkunlukta bir renge dönüşmüştür. Bu bakımdan, Nolde'nin, kişisel dışavurumculuğu yoğunlaştırmak yolunda başarı sağladığı ve bu renk fırtınalarıyla ünlü Alman sanat ekolü Die Brücke'yi etkilediği söylenebilir, bununla birlikte Die Brücke üyesi olarak sadece birkaç ay kalmıştır (Kılıçdoğan, 2001, s. 7).

Zor bir coğrafyada ve sürekli doğal tehditler altında yaşamış olan sanatçının dini bir sığınak olarak gördüğü de bilinmektedir. Bu durum daha önce de değinildiği üzere ona üslup açısından yalınlık katarken tematik açıdan da onu ilkel sanat güdüsüne yakınlaştırmıştır, denebilir. Sanatçının sanatı ruhani bir edim olarak gördüğü fikrini Partanaz şu şekilde dile getirmektedir:

O da diğer sanatçılar gibi ilkel topluluk sanatını, Dürer ve çağdaşları dışındaki eski ustalardan üstün sayıyordu.

Nolde'nin 1912 tarihli *Peygamber* adlı resminde de bu ilkel topluluk sanatı özleminin derin ruhani bir çalışmaya döndüğünü görürüz. Güçlü ifadeler bu portrede şekil almıştır.

Bu ahşap baskı her ne kadar kabaca yapılmış izlenimi verse de, kendi çağında anlaşılmayan, inkar edilen bir derin ifadenin kaygı dolu bakışlarıyla önem kazanır (Partanaz, 2007, s. 34).

Çizilen bu çerçeve kapsamında denebilir ki Nolde'nin sanat yaşamında en belirleyici faktör kendi yaşantısı olmuştur. Yazarın yaşadığı dönemde tam olarak kabul görmemesinin ana sebebinin bu olduğu da söylemebilir. Dönemi için deneysel olarak tabir edilebilecek çalışmalar yapmış, yeni renkler ve yeni renk varyasyonları denemiş olan sanatçı avangart sanatı benimseyen tarafından dindar tutumundan ötürü fazla muhafazakar olarak nitelendirilip eleştirilirken, muhafazakar kesim tarafından ise fazla radikal bulunmuştur. Kısacası o, muhafazakar bir yetiştirilme tarzı ve özgür bir yaratıcı ruhun mükemmel bileşkesi olarak kabul edilebilir.



Resim 22: Emil Nolde “Self Portrait”, 1959
<https://www.franceculture.fr/peinture/emil-nolde-du-peintre-nazi-a-lartiste-degenere>, Erişim Tarihi: 12.02.2020

2.2.5 Henri De Toulouse Lautrec

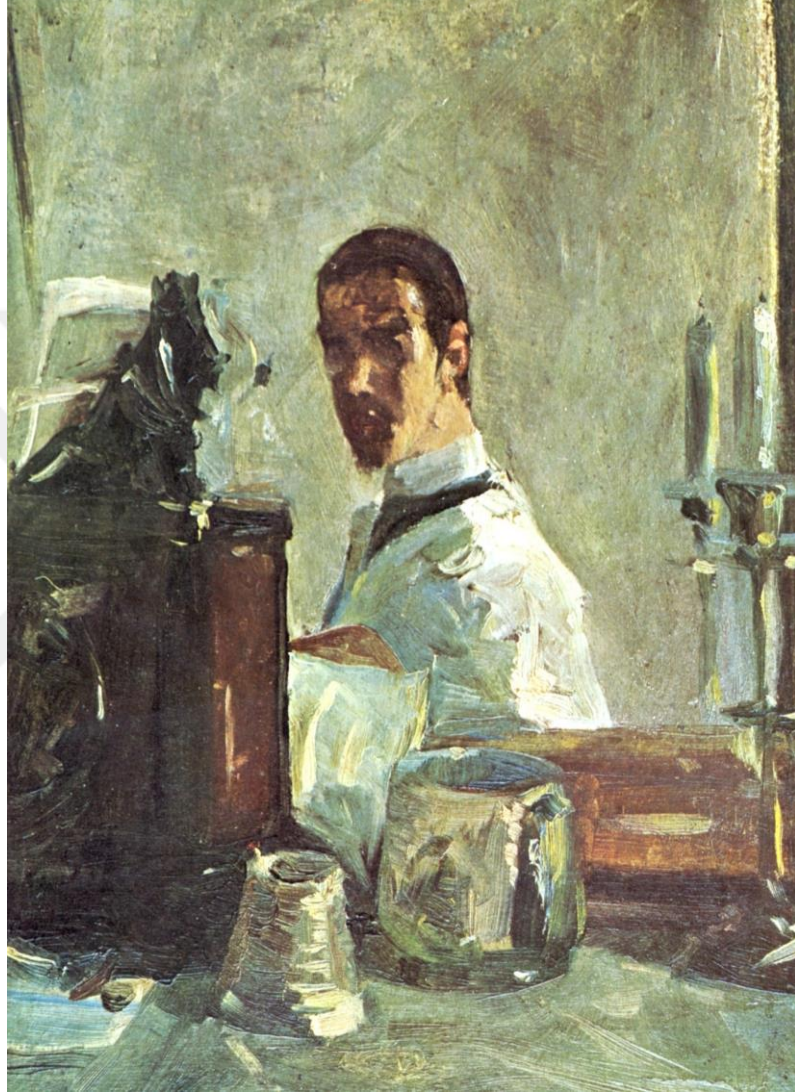
Lautrec post-empresyonizmin en önemli temsilcilerinden biridir. Ne kadar dönemin afiş ressamı olarak tepki almış olsa da modern grafik sanatının öncüsü olmuş sanatçı kendi üslubunun farkındalığını kanıtlamıştır. Van Gogh'la tanışması dönüm noktası olan sanatçı gelişme çağında sakat kalmıştır. Yaşamının en verimli geçeceği bu dönemde bu nevi zorluklar çeken sanatçı eğitiminden uzak kalınca resme yönelmiştir.

Kendine eşlik eden fiziksel acılarının nedeniyle sanatçı pavyonların ve kabarelerin sürekli müşterisi olmuştur. Tüm bu mekanlar, kentin varoşları, dansçılar, fahişeler resimlerinin ana konusu haline gelmiştir. Hatta dansçıların ve fahişelerin resimlerini yaptığı için sık sık muhafazakârların eleştirilerini almıştır. Bir süre sonra sağlığı hızla bozulmuş, arkasından depresyon ve halüsinasyonlar baş göstermiştir.

Hayatı, aristokratların zengin ve soğuk dünyasından çok kentin kenar mahallelerine, dışlanmışların arasına, asilzadeler tarafından hor görülen Paris'in eğlence mekanlarına doğru akmıştır. Yapıtlarında hareketin etkisi altında kaldığı post-empresyonizmin öncülerinden Degas gibi, anatomik kurallara bağlı olarak betimleyeme yapan sanatçının amacı serbest, akıcı çizgiler ve renk aracılığıyla hareketin özünü yakalamaktır. Dolayısıyla sanatçı, çizgilerinin anatomik açıdan doğru olmasına aldırmamıştır. Rengi çok yoğun kullanmış ve renk lekelerini birbiri üstüne gelecek biçimde dağıttığını vurgulamıştır (Knoedler, 1937, s. 6-10).

Her geçen gün yeni bir acı ve sıkıntıyla beslenen ressam, çevresinde dönüp duran "kentli alt üst oluşu", sarsıcı bir estetikle yeniden ve yeniden üretmiştir.

Acılarla dolu yaşamının ayrıntıları sanatçının portrelerinin de ruhuna derinlemesine yansımış; bedenindeki parçalanmışlığın sızısını objelerin arkasına sakladığı suretine düşmüş olan silüetine de aktarmıştır, denebilir.



Resim 23: Henri De Toulouse Lautrec, “ Self Portrait”,1882
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec_059.jpg ,
Erişim Tarihi:10.03. 2020

2.2.6 Francesco Clemente

Clemente eserlerini çoğunlukla kendi konargöçer yaşam tarzını yansıtmış ve sürekli değişip dönüşen imgeler oluşturmuştur. Eserlerine kaynak olarak aldığı yaşam tarzı; zaman, nostalji ve mekan karmaşasını portre sanatına aktarmıştır. Portrelerinde çizdiği figürler genellikle gözleri kapalı ya da bağlı durumdadır ve başlar eğik bir pozisyonudadır. Bunun ressamın insanın kırılğan yanlarını öne çıkaran bakış açısıyla ilintili olduğu savunulabilir (Pellizzi, 2011, s. 140).

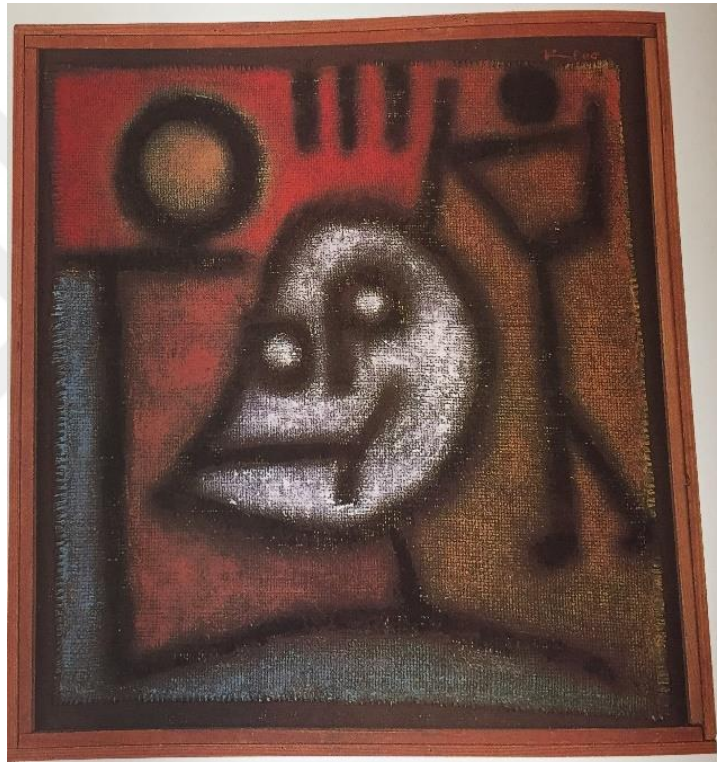


Resim 24: Francesco Clemente, "Semen", 1983
<https://www.mutualart.com/Artwork/Semen/6065CB817C56F4F0> ,
 Erişim Tarihi:10.03.2020

2.2.7 Paul Klee

Klee'nin çalışmaları genellikle düşsel bir atmosfere sahiptir. Bu yarı soyut kompozisyonlar aynı zamanda onun mizahi karakterini yansıtmakta ve oldukça ilgili olduğu müzik ve şiir gibi diğer sanat türlerine gönderme

yapmaktadır. Klee bu tarzı benimsemesinin sanatı bilinçaltı ve bilinç dışı öğelerle iletişim kurmanın bir yolu olarak görmesi şeklinde açıklamaktadır. Özellikle hastalanmasının ardından hareketlerinin kısıtlanmasıyla üslubunu değiştirmek durumunda kalmış ancak bu değişiklik onun bilinen tarzının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Museum of Modern Art (New York, 1930, s. 33).



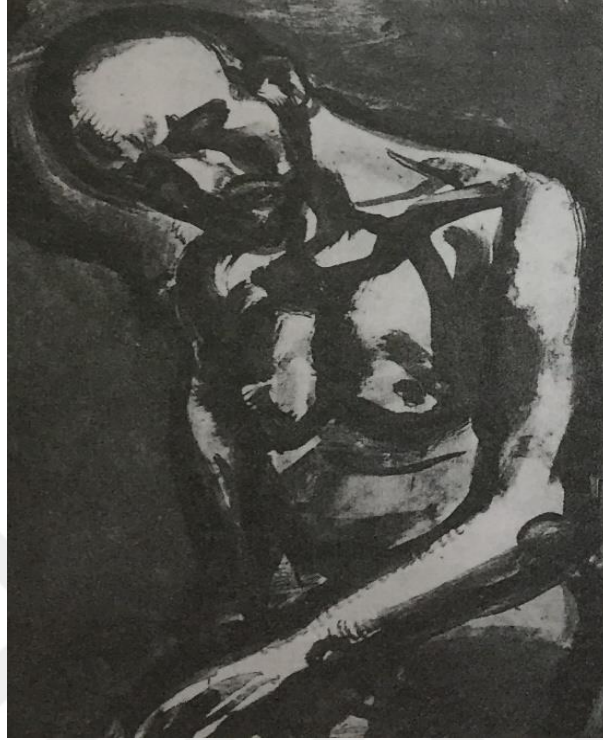
Resim 25: Paul Klee, “Death and Fire”, 1940

https://en.wikipedia.org/wiki/Death_and_Fire, Erişim Tarihi: 10.03.2020

2.2.8 Georges Ronault

Genel olarak tüm ekspresyonistlerde görüldüğü üzere sanatın vurgusunu oluşum süreci ve görsel deformasyonda bulmuştur. Din gibi temel temalar onun portrelerinde palyaçolar ve fahişeler gibi son derece aksi yönde bulunan

imgelerle buluşmuştur. Ancak ressamın aynı zamanda ekspresyonistlerin genel tutumuna karşı çıktığı da bilinmektedir (Rouault, 1953, s. 20).

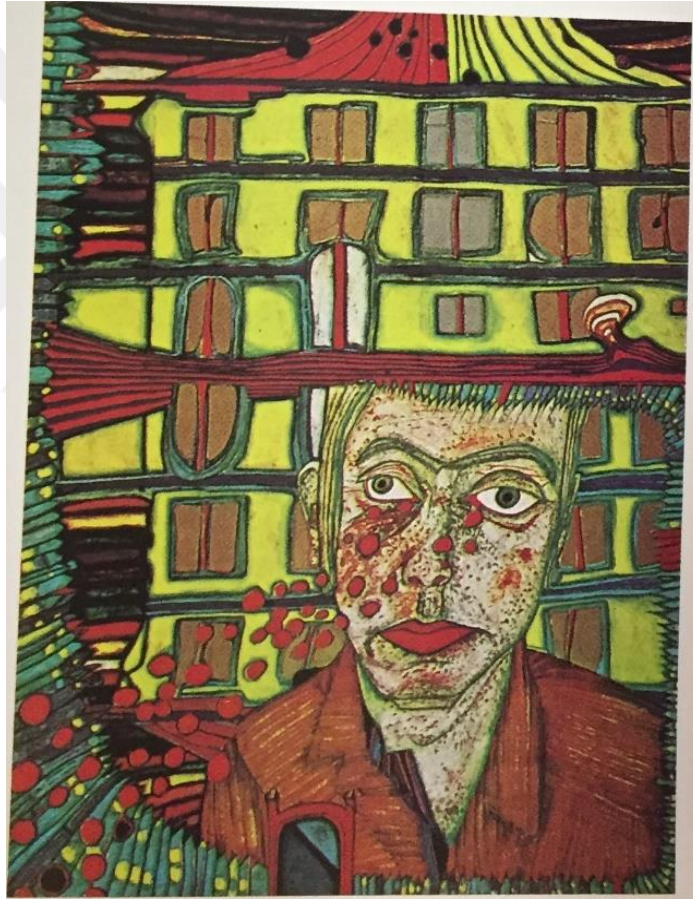


Resim 26: Georges Rouault, “It Is Hard to Lie..., Plate 12 from Miserere”, 1922
http://www.williamweston.co.uk/item/artist_previous/148/1, Erişim Tarihi:10.03.2020

2.2.9 Friedensreich Hundertwasser

Yahudi-Avusturyalı ressam Hundertwasser, işlerine ruhsal durumlardan çok aktivist yaşam görüşünü yansıtmasıyla tanınmaktadır. Mimariye ve ekolojiye büyük ilgi duyan sanatçı, zamanla ekolojik dengeyle ve insan doğasıyla uyumlu evler tasarlamaya başlamış ve bu tasarımlarını portrelerine dahi bir arka plan olarak yansıtmıştır. Ressamın görüşüne göre insan doğanın bir parçasıdır ve şehir yaşamında barındığı ortamlar onu özüne yabancılaştırarak mutsuz etmektedir. Bu nedenle çatılarında doğal yaşamın sürdüğü ormanlar bulunan, yuvarlak hatlı ve düzensiz kontürlere sahip binalar resmeden ve

tasarlayan Hundertwasser'nın bu çalışmaları ekolojik etiğin mimariye yansıtılması açısından günümüzde dahi ilham verici olarak kabul edilmektedir. Ressam eserlerinde kendi ürettiği renkleri kullanmasıyla ve zengin renk skalasını sadece ilgi çekici olmaktan çıkaracak kadar doğal bir şekilde kullanmasıyla ilgi çekmektedir. Onun doğayı esas alan yaşam görüşü renkte sonsuzluğa, biçimde ise düzensizliğin ve basitliğin tuhaf bir dengede buluşmasına olanak sağlamıştır (Chiavoni, 2017, s. 953).



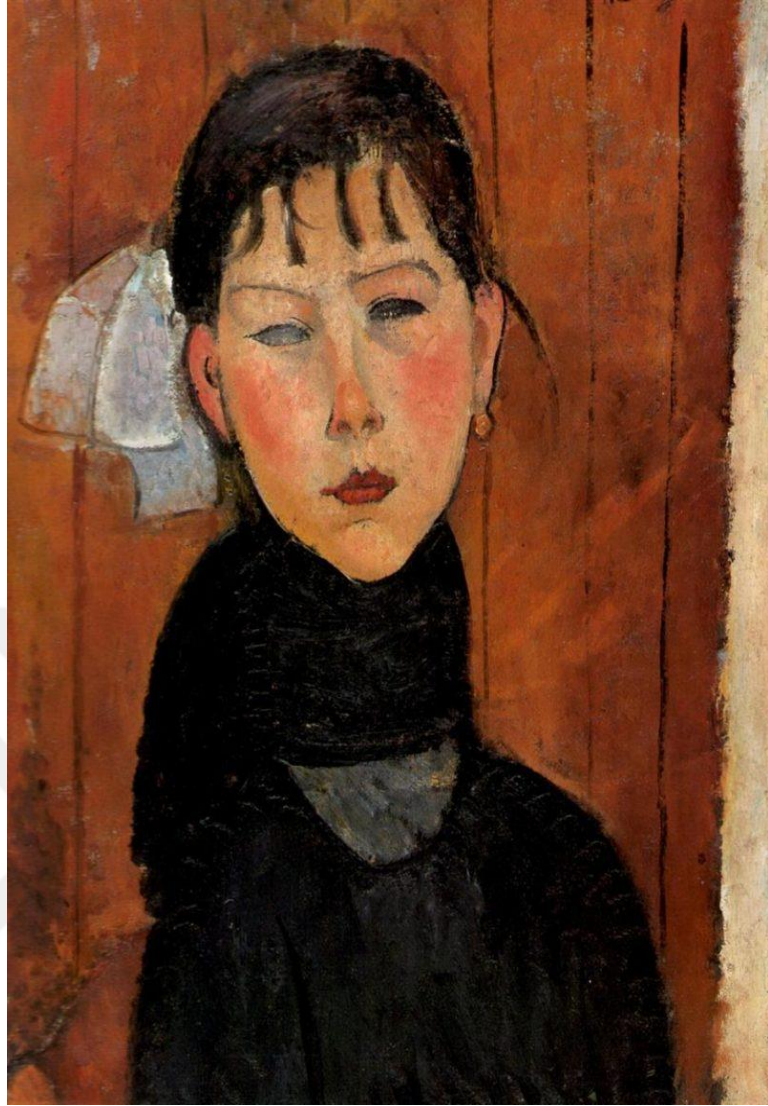
Resim 27: Friedensreich Hundertwasser, “Portrait”, 1966

<http://en.bahafineart.com/friedensreich-hundertwasser/house-stockholm-paris>,

Erişim Tarihi:11.03.2020

2.2.10 Amadeo Modigliani

Mogliani'nin güçlüklerle dolu bir yaşam sürdüğü ve sanat yaşamında çok yanlış anlaşılaraq maddi zorluklarla mücadele ettiği herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Sanatçı, Yahudi bir İtalyan göçmen olarak Fransa'da tutunmaya çalışmış, bu da onun başlangıçta önyargılarla değerlendirilmesine sebep olmuştur. Eserlerinde bu durumun izlerini görmek mümkündür. Tartışmalı olan konu, alkol bağımlısı ve tüberküloz hastası oluşunun eserlerindeki asimetride rol oynayıp oynamadığıdır. Her ne olursa olsun figürleri uzatıp asimetrikleştirerek yaptığı çalışmalarının klasik İtalyan portreciliğiyle avangart modernizm arasında bir köprü oluşturduğu aşikardır. Bu tercihin bir göz bozukluğundan ya da alkolün etkisinden kaynaklandığına dair farklı görüşler olmakla birlikte ressamın ironilerle dolu yaşamının sanatına bire bir yansıdığı hemen her eleştirmen tarafından kabul edilen bir gerçektir (Stewart, 2005). Ressamın bu çalışmalarını yirminci yüzyılın henüz başında yapmış olması da onu öncü bir sanatçı haline getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında ardında yatan gerçek her ne olursa olsun, portrede deformasyonu kullanan ilk resamlardan birinin Modigliani olduğu söylenebilir.



Resim 28: Amedeo Modigliani, “Marie-Daughter of the People”, 1918
<https://www.wikiart.org/en/amedeo-modigliani/marie-daughter-of-the-people-1918>,
Erişim Tarihi:12.03.2020

3 OLUMSUZ SOSYAL - SİYASAL FONUN PORTRİ SANATINA YANSIMASI

Çalışmanın bir önceki kısmında ruhsal durum ve yaşantılar gibi bireysel unsurların portre sanatı üzerindeki yansımaları üzerinde durulmuştur. Bu bölümde ise sanatçıyı etkileyen psiko- sosyal dış etmenlerin portrelere yansımalarına bakılacaktır. Şüphesiz savaşlar, doğal afetler, ekonomik gelişmeler veya salgın hastalıklar gibi bazı olumsuz koşullar portre sanatında da diğer sanat dallarında olduğu gibi derin izler bırakmıştır. Bu olumsuz koşullar sadece kitlesel sorunlardan ibaret değildir. Uyuşturucu kullanımının yaygınlaşması ve sonucunda oluşan sosyal eğilimlerin-alışkanlıkların, toplum, sanat ve sanatçı arasındaki etkileri ile HIV virüsü gibi insanların zaafiyetlerini gözler önüne seren hastalıklar da bu başlık altında incelenebilir. Bu konuya ilişkin en yetkin incelemelerden biri, Hal Foster'a ait olduğundan, bu çalışmada da onun psikososyal ve sosyoekonomik bakış açısını sanatla nasıl bağdaştırdığını irdelemek ve ele alınacak eserleri onun ortaya koyduğu kavramlar üzerinden değerlendirmek yerinde olacaktır. Buradaki amaç tarih boyunca gerçeklikten, gerçeküstüne, sembolîğe, dışa vurumculuğa doğru evrilip durmuş portre sanatının günümüzde geldiği noktayı daha derinlemesine belirleyebilmektir. Çünkü sanat her daim geçmişin izlerini taşımaktadır. Sanatın geçmişini bilmeyen birinin bakış açısı ile sanat incelendiğinde aşırı minimal ya da anlamsız olduğuna dair eleştirilerin gelmesi kaçınılmaz bir sorundur.

Hal Foster'ın "*Yeni Kötü Günler*" adlı kitabı, çağdaş sanatı abject, arşivsel, mimetik, güvencesiz ve post eleştirel sıfatları çerçevesinde ele alan

eleştirel bir bakış açısının ürünü olmaktadır. Eser, ismini Bertolt Brecht'in "eski güzel günlerle değil, yeni kötü günlerle başlayın" sözlerinden almıştır ve son yirmi beş yılda ardı sıra gelen sosyal krizlerin sanata yansımalarını konu alır. Foster'ın cevap aradığı soru, 1989 itibariyle oluşan neoliberalizm sonrası kriz, başka deyişle "acil durum" ortamında eleştiri ve sanatın ne gibi bir rol üstlendiği üzerine olmuştur. Özellikle 11 Eylül olayından sonra değer yargıları ve inancı büyük ölçüde zedelenmiş bir toplumun yeniden inşasının sanat yoluyla mümkün olup olamayacağı da ayrı bir sorun niteliğindedir. Çünkü özellikle Brecht'in sanata yüklediği bu misyon, adları sponsorluklar, çok satanlar ve gişe rekorlarıyla anılan, yani metalaşmış kapitalist sanat için pek de mümkün görünmemektedir. Bu noktada sanata olan inancın ya da eleştirel bakış açısına yüklenen değerlerin korunması mümkün müdür? Bu ortamda üretilen portrelerde dönemi yansıtan sembollerin ve deformasyonun ön plana çıkarılmasıyla ortaya konan anlamsızlaşma süreci, insan suretinin bütünüyle hiçleştirilmesine mi yol açmıştır?

Eserin yapısına genel olarak bakıldığında sözü edilen abject, arşivsel, mimetik, güvencesiz ve post eleştirel sıfatlarının bölüm başlıklarını ve çağdaş sanatın ana hatlarını oluşturduğu görülmektedir. Foster'a göre bu terimlerin her biri ayrı birer başlık altında incelenmeye değer olsa da pek çok sanatçının eserinde aralarında organik bir bağ görülecek şekilde bir arada bulunmaktadır. Bir başka deyişle bu terimlerin temsil ettiği bakış açılarının birbirine aktive eden paradigmalara bağlantılı olduğu söylenebilir. Çok açıktır ki bazı sanatçı ve eleştirmenler için bir yol gösterici niteliğindedir. Bu bağlamda çağdaş sanatın birbirinden bağımsız projelerden ibaret olmadığı ve günümüz sanatına manifesto benzeri bir bütünlük özelliği kattığı söylenebilir. Foster

eserinde bir yandan bu terimler arasındaki bağlantıyı açıklarken, diğer taraftan tarihsel materyal ve deneyimlerin sanata etkilerini de irdelemektedir. Ona göre bir sanat eseri sanatsal motiflerin yanı sıra sanat dışı yani dışsal koşullardan özellikle ekstrem durumlardan beslenmektedir (Steven, 2015, s. 149-155).

Kitabın ilk kısmı abject sanat üzerine kuruludur. Aslında Foster'ın ele aldığı çoğu eser son on beş yıla aittir, ancak bu bölümde kayda değer bir istisna olarak psikanalitik teoriye yer verilmiştir. Bunun nedeni, sanatın ve dolayısıyla portre sanatının incelenmesinde insan psikolojisini esas alarak kayda değer bir çerçeve çizen psikanalitik çözümlemenin de modern çağın getirdiği sosyal koşullardan etkilenererek kendini farklı şekilde yansıtmaya başlamış olmasıdır. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünün tarihsel olarak bir önceki bölümün ardından geldiği söylenebilir.

Abject adlı bölümde çağdaş sanatın postmodern bakış açısından farkı gözler önüne serilmekte ve çağdaş sanatın gerçek hayattan objeler ve durumlarla olan organik bağının altı çizilmektedir. AIDS hastalığının yayılmasının oluşturduğu travma, insan vücuduyla sağlanan korku, iğrenme ve küçük düşme hislerinin sanata en çarpıcı halleriyle taşınmasına sebebiyet vermiştir. Yazar bu noktada Cindy Sherman'ın evrilen görsel estetiğini örnek göstermektedir. Sherman'ın kavramsal portreciliği üç aşamaya bölünerek açıklanmaktadır. Foster bu aşamaları Lukan ve Kristeva'nın psikanalitikte kullandığı dili esas alarak açıklamaktadır. Sherman'ın film stilinde gördüğümüz ilk aşama gazetelerin orta sayfaları ve 1975 ile 1982 yıllarının yansımalarıdır. Burada resim olarak özne şeklinde nitelendirilebilecek bir kurulum söz konusudur. Örneğin bir kadının göze çarpan bakışları bir arzu nesnesi olarak çerçevelenir. İkinci aşama 1987-90 yılları arasında yer alır ve kaygı teması

altında bir imaj ekranı oluşturmaya dayanır. Kaygı teması, Sherman'ın peri masalı illüstrasyonları ve sanat tarihi portrelerinde, hatta felaket konulu resimlerinde rastladığımız bir durumdur ve temsil edilen özne ile temsil eden nesnenin aynı anda görselliğe taşınmasıyla bağlantılıdır.



Resim 29: Cindy Sherman, "Self Portrait", 1973
<https://thewomangallery.com/cindy-sherman-born1954/> , Erişim Tarihi:
 20.03.2020

Sherman'ın eserlerinin grotesk bir bozulmayla abject'e yaklaştığı aşamadır. İnsan yüzüne domuz burnu eklemek de bu durumun bir örneğidir. Foster, "Korku filmlerinde ve uyku öncesi öykülerde sıkça görüldüğü gibi" maddesel bedenle oluşturulan korku hissiyatı insanda büyük ölçüde itici bir represyon oluşturmaktadır (Foster, 2017, s. 26). 1990'larda üretilen işler ise abjectin dünyaya yayılmasında büyük rol oynamıştır. Burada genital bölge, dışkı gibi

objelerin ekstrem kullanımı söz konusudur. Foster'a göre bu sanatçının kariyerinde imge – vitrin yani o objenin doğrudan kullanımı arasındaki en büyük kırılmadır. Bu imgelenenin Kiki Smith ve Andres Serrano'dur.



Resim 30: Kiki Smith, “Self-Portrait as an Old Woman”,1993
<https://www.art-19.com/news/extra-artprice-kiki-smith-in-paris-last-chance> , Erişim Tarihi: 14.03.2020



Resim 31: Andres Serrano, “Blood Madonna”, 2011

<https://www.artsy.net/artwork/andres-serrano-blood-madonna>, Erişim

Tarihi:15.03.2020

Foster’a göre bu geçiş, pek çok şeyin sinyali olmakla birlikte kolektif bilinçteki tarihsel değişikliklere de bir tepkidir. AIDS’in yayılması gibi sanat dünyasını etkileyen bazı travmatik olaylar bu tür tepkilere neden olmuştur. Eserin ikinci bölümünde arşivsel sanat kavramı konu alınmaktadır. Yazara göre bu terim "birbiriyle ilişkili olmayı ilişkilendirme isteği" ile açıklanabilir. Bölümde konu edilen sanatçıların eserleri genellikle marjinal ya da kıyıda köşede kalmış tarihi olay ya da mekanlara gönderme yapmaktadır. Bu noktada Freud'un paranoyayla alakalı bir açıklamasından da beslenilmektedir. Bu açıklama özetle, paranoyanın bir olay, durum ya da nesneye kişisel anlamlar yüklemek ya da onu alakasız başka durum ve nesnelerle bağlantılı olarak ele almanın temel bir paranoya karakteristiği olduğu yönündedir. Foster, bu eğilimin tarihte travmaya yol açan olaylardan bir tür kaçış niteliği taşıdığını

belirtmekte ve bu tür sanatın merkezinde ütöpik yaklaşımın bulunduğunu savunmaktadır.

Arşivsel sanat, kapitalist modernizmin getirdiği düzensiz devinimsel dalgalanmaların bir yansımasıdır. Sanat kitlesel kültürün arşivlerine boğulmuştur. Bu kaynaklar bizde güvenilirlik duygusu oluşturacak kadar tanıdık görünse de alternatif bilgi ve hafıza açısından son derece karmaşık, çapraşıktır. Foster'in arşivsel sanatçılarından ilki Thomas Hirschhorn'dur. İsviçreli sanatçı eksantrik öğelerle günlük materyalleri buluşturarak kendi değimiyle “kapitalist bir çöp buketi” oluşturmaktadır. Hirschhorn eserleriyle fenomenlerin gelişmiş düzeyde maddeselleşmesini sağlamıştır. Geçici sanat eserleri olarak nitelendirilebilecek büfeler, anıtlar ya da sunakların genellikle Gramsci, Bataille ve Popova gibi yazarlara atıfta bulunduğu bilinmektedir. Bu tür eserlerin fanlarından gelen desteğin ve yatırımların kültürel değerlerin sürdürülmesi fonuna aktarılmasına, başka bir deyişle, çağdaş sanata sermaye sağlanmasına da yaradığı görülmektedir (Foster, 2017). Tam da bu sebeple Hirschhorn eserlerinde konu olarak popüler kişileri almıştır. Bu beklentinin fazla faydacı ve materyalist olduğu düşünülse de, oluşturduğu teşvikin diğer avangart çalışmalar için itici güç sağlama olasılığı mevcuttur. Ayrıca sanata maddi destek sağlanması ve sanatın popüler hale getirilmesi konuları, burjuva toplumu sonrasında destekçilerini yitiren sanatın varlığını sürdürebilmesi açısından önem taşımaktadır.

Mimetik sanat konulu üçüncü bölüm 11 Eylül saldırısının Amerikan toprakları üzerinde yarattığı tepkiyi esas almaktadır. Güvenilir sanılanın aslında güvenilir olmadığının anlaşılması, devlet tarafından korunduğunu düşünen sivil halkın değer yargılarının çökmesi ve istisnai olarak nitelendirilebilecek

durumlarda, özellikle terör söz konusu olduğunda kanunların hiç de gereğince ve eşitlikle işleyemediğinin anlaşılması sivil toplumu büyük bir boşluğa itmiştir. Bu bölümde yazar terörle mücadele çağının ortaya çıkardığı totaliter kitsch kavramını ele almaktadır.

Yazar bu noktada terör ve militarist bakışın etkilediği multimedya araçlarına değinmektedir. Konu aldığı sanatçılar arasında Robert Gober, Jon Kessler ve İsa Genzken sayılabilir. Yazara göre Genzken ileri düzey kapitalizmin baskısı altında günlük var oluşun oluşturduğu çılgınlığı bir performans unsuru haline getirmesi açısından önemlidir. Bölümde örnek alınan sanatçıların bir başka ortak noktası da kaotik ortama karşı gösterilebilecek tek tepkiyi "dada"da bulmalarıdır. Bu durum Birinci Dünya Savaşı'nda tarafsız kalarak kaosun hüküm sürdüğü Avrupa'nın ortasında farklı bir var oluş çabasına giren İsviçreli sanatçılarla örneklendirilmektedir. Daha açık bir dille ifade etmek gerekirse, karanlık gidişatı değiştirmenin imkansız olduğu durumlarda sanatçılar "anlamsızlığı" bir kaçış yolu, hatta bir manaya varma stratejisi olarak kullanmaktadırlar. İçinde bulunulan durumda en işlevsel seçeneğin de bu olduğu söylenebilir. Ancak çağdaş sanatın bunu yapma biçimi dadaist akımın ilk temsilcilerinden tabii ki farklıdır. Çağdaş sanat, tüketim toplumunu, metalaşmayı ve kitlesel kültürü eserlerinin merkezine almak durumundadır. Genel anlamda mimetik sanatın sanatçıya toplumsal çatışmaları yaratıcı ve çarpıcı yollarla gözler önüne serme fırsatı sunduğu söylenebilir. Böylece toplumun kanıksadığı bazı çarpıklıkların da daha görünür kılınması mümkün hale gelmektedir. Bununla birlikte mimetik sanatın bir yandan da uyumsuzluğun uyumunun sanatın estetik bakışıyla zaman zaman çakışabildiği de söylenebilir (Williams, 2015, s. 2).

Foster 11 Eylül sonrası durumu bir rüyadan uyanmaya benzetir. Burada bir hayal ülkesinde nesnelerin gerçekte var olmadığı ya da replikalarla temsil edildiği bir durumdan söz edilmektedir. Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Maddesel belirsizlik insanda heyecan ve merak uyandıran bir unsurdur. Bu metafiziksel bir huzursuzluk oluşturur. Bir şeyin taklidi olarak mimetik sanat pek çok sosyal bakış açısını şekillendiren maddesel öğelerin yıkılmasıyla oluşan senaryoda kitsch kavramına gönderme yapan bir senaryo oluşturmuştur.

Hermann Broch'un Nazi kültürünü maddeselleştiren hesabı bu tür sanatın bir örneğidir. Burada değerler arası bir çatışmaya dikkat çekilmektedir. Bir yandan bir taraf için çalışılıp acı çekilirken bireyin kendini diğer taraftan yana hissetmesi oldukça ilgi çekicidir. Aynı durum Birleşik Devletlerin önderliğinde sürdürülen terörle mücadele sürecinde de ortaya çıkmıştır. Ancak söz konusu duruma karşı oluşan sosyal tepkinin Nazi dönemindeki gibi Nasyonal Sosyalizmle alakası olmadığı açıktır. Foster Sovyet Rusya bloğunun çöküşünü diktatör odaklı yönetimler açısından Amerikan kültüründe iz bırakmış olabileceğini ve 11 Eylül olayının totaliter kitschin toplumda görünür hale gelmesiyle ilişkilendirmektedir.

Kitabın son bölümlerine genel olarak bakıldığında Foster'ın sanatı ve eleştiriyi yeniden sağlıklı bir toplum oluşturma birincil koşulu olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Bu kısımlarda müzeler ve performatif sanata odaklanılmakta, performatif sanatlarda ve müzelerde sanat eserinin tamamlanmamış olduğu fikrinin demokratikleşme sürecinin bir sonucu olduğu savunulmaktadır. Artık sanat elle tutulur şekilde toplumsal katkı sağlamaktan uzaklaşmış ve sanatçıda bir kendini kutlama hali oluşturmuştur. Bununla birlikte demokratikleşmenin sanatçının seçkinliğini elinden aldığı

düşünüldüğünde bu durumun da çağdaş sanatta hep karşılaşılan zıtlıklar ve birlik hissiyle uyduğu söylenebilir. Neticede artık dönüştürücü gücünü yitirmiş olan sanatın farklı bir işlevi üstlendiği görülmektedir. Bu görev izleyiciyi üretim sürecine katmak ve toplumda farkındalık yaratmak olarak tanımlanabilir. Foster'ın son iki bölümde değindiği ekonomik faktörler ve kültür endüstrisi kavramlarına ise çalışmanın üçüncü kısmında yer verilecektir.

Sonuç olarak geline nokta sanatın üstlendiği yeni işlevin estetik, kavramsal ve eleştirel olanı bir araya getirerek yeni bir toplumsal bilincin oluşmasına katkı sağlamak olduğu söylenebilir. Günümüz avangart sanatçıları kapitalizmin getirdiği esneklik ve biçimsizliği (belirli bir formdan uzak olma) bir avantaj olarak kullanarak kendi "kapitalist çöp buketlerini" oluşturmaktadırlar.

Bugünün muğlak şartlarında oluşan bu soyut ama materyalist sanat biçiminin gelecekte de sosyo-ekonomik ve sosyo-politik şartlara göre şekillenebilecek uyumlanma yetisine sahip olduğu açıktır. Portre sanatında kendini gösteren tamamlanmamışlık hissi, gündelik nesnelerin kompozisyona dahil edilmesi, amorf öğelerin kullanılma sıklığının artması ve çalışmaların git gide dekoratif birer unsur haline gelmesi gibi durumların Foster'ın belirlediği çerçeveye de tam olarak uyduğu söylenebilir. Çalışmanın bu bölümünün bundan sonraki kısımlarında belirli sosyal olumsuzluklarla bunların portre sanatına yansımaları gösteren örnekler üzerinde durulacaktır.

3.1 Savaş ve Doğal Afetlerin Portre Sanatına Yansıması

3.1.1 Ernst Ludwig Kirchner

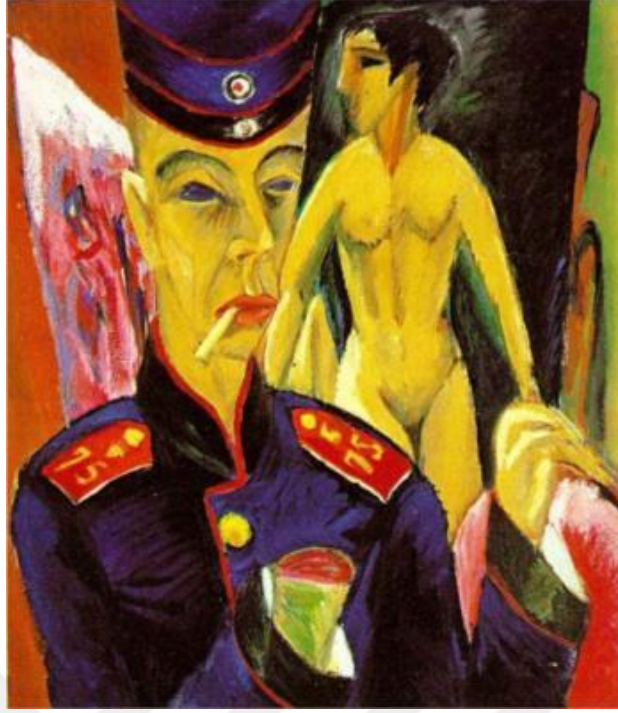
Alman ekspresyonist Kirchner, Birinci Dünya Savaşı'nın en çok etkilediği sanatçılardandır. Siyasi ve sosyal açıdan tam bir karmaşa içinde olan Almanya'nın kuralcı kırsal yaşamıyla kaotik şehir yaşamı arasında kalan sanatçının askerlik görevini yaparken savaşa seferberlik adı altında gönderilme tehlikesiyle karşılaşması hayatında dönüm noktası olmuştur. Kirchner 1915'te çalıştığı oto-portresinde kendini dehşet içerisinde bir asker olarak resmetmiştir. Bu neslin karşılaştığı ilk savaş olması sebebiyle tam bir bunalım içindedir. Ekonomik zorluklar boy göstermeye başlamış, sanat çevreleri tüm bu kaostan oldukça fazla etkilenmiştir. Dönemin bazı ressamı sadece yönetimi idealize eden çalışmalar yaparken avangard sanatçılar kendilerini büyük bir boşlukta bulmuştur. Sanatı orta sınıfa açmak mümkün değildir, çünkü onlar tamamen ekonomik problemlerle ve gelecek kaygısıyla boğuşmaktadır. Alman kırsal kesiminin tutucu Katolik tavrı da göz önüne alındığında, sanat için uygun olabilecek tek ortamın şehirlerde olduğu anlaşılabacaktır.

Bu noktada sanatçının aynı çizgideki tüm sanatçılarla benzer şekilde karşılaştığı en büyük sorun savaşın oluşturduğu kötümser havayı hiçe sayıp gereksiz işlerle meşgul olma suçlamasıdır. Ülke, savaşa girerek çok büyük bir yük altına girmiştir ve aydınlardan beklenen sanat için sanat yapmaktan ziyade toplumu teskin etmek ve yönlendirmektir.

Tüm bu olumsuz koşullar altında çalışmalarına devam eden Kirchner, ayrıca savaş korkusuyla mücadele etmeye başlamıştır. Seferberlik durumunda cepheye gönderileceğini bilmek sanatçının ruhsal sağlığını olumsuz yönde etkilemiş ve bu durumundan kaynaklanan anksiyete ressamın bu dönemdeki

tüm eserlerine yansımıştır. Özellikle kendini alıkoyacaklarını düşündüğü sokak bekçilerinden aşırı derecede korkan ressam bu sahneleri de resimlerine taşımıştır. Bununla birlikte sanatçının çalışmalarını yine de şehir hayatının karmaşık hareketliliğini son derece canlı bir üslupla anlattığı görülmektedir. Ressam aynı zamanda fahişeleri konu alarak savaş döneminde burjuvanın içine düştüğü ahlaki yozlaşmaya da dikkat çekmiştir.

Tüm bu etmenler ressamın tarzının hızla değişmesine sebep olmuş ve kendini bir asker olarak resmettiği otoportresinden başlayarak geometrik şekilleri bir dikkati çekme unsuru olarak kullanma sürecini başlatmıştır. Bu otoportrede göze ilk çarpması gereken abartılı bir şekle bürünmüş olan korku dolu yüzdür. Ressamın başları ön plana çıkaran bu tarzı Çek ressam Bohumil Kubista ile tanışıp kübizmi tanımasıyla daha da abartılı bir hale gelmiştir. Bu noktadan sonra Kirchner'in tarzı çok daha vurucu bir hale gelmiştir, denebilir. Ressam bu gelişkin stili temel olarak öznenin ruhunu resmetmek için kullanmıştır. Burada sözü edilen ruh ressamın kaleme aldığı bir denemede de belirtildiği üzere modern çağın ruhsal varoluş sebebinin açıklanmasıyla alakalıdır. Savaşın oluşturduğu kaosun bireyler üzerindeki etkisi ve dönüştürücü gücü sanatın birincil subjesi haline gelmiş ve modern toplumla sanatçının kopmak üzere olan bağlarını onararak bir çekirdek düşünüş biçimi oluşturmuştur (Moseman, 2008, s. 11-13).



Resim 32: Ernst Ludwig Kirchner, “Self-Portrait as Soldier”, 1915
https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_as_a_Soldier, Erişim Tarihi:
 17.03.2020

3.1.2 Lee Miller

Lee Miller, Amerikalı bir fotoğrafçı, oyuncu ve modeldir. Bu çalışmada konu edilmesinin sebebi bir kadın olarak savaş muhabirliği ve fotoğrafçılığı yapmış olmasının yanı sıra, dökümantasyon fotoğrafçılığını sürrealizmle birleştirmiş olmasıdır. Miller, hayatını bir model olarak geçirirken toplumun ona yüklediği güzel bir kadın olma rolünü reddetmiş ve bu kısıtlamadan kendini kurtararak sanat camiasında önemli bir yer edinmiştir. Pablo Picasso’nun ünlü fotoğrafını çeken miller aynı zamanda ressama modellik de yapmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında toplumun cinsiyet roller üzerindeki tüm baskısını hiçe sayarak alışılmışın dışında ve yenilikçi tarzıyla ünlü bir savaş fotoğrafçısı haline gelmiştir. O, savaşı kendi özünde akıl dışı bir kavram olarak nitelendirdiğinden fotoğrafları da çoğu zaman bu tarzda çekmiş ve özgün bir görüş ortaya

koymuştur. Resim sanatında görülen pek çok sürreal eğilimi onun çalışmalarında da görmek mümkündür. Miller fotoğraflarında beklenen kaliteyi korurken surreal unsurları teknik açıdan yansıtmayı başarmıştır. Özellikle konu alınan bağlama aykırı günlük objeleri kompozisyona yerleştirmesiyle tanınmaktadır. Kadrajı perspektifi farklı şekilde kullanmak adına deforme ettiği ve bakış açısı olarak beklenmedik noktaları tercih ettiği görülmektedir.  nl  Mısır Piramidi Giza ‘nın fotoğrafını tam olarak tepeden çekmeyi tercih ederek piramidin sadece gölgesinin görünmesini arkadaki şehrin ise belirginleşmesini sağlamıştır. Savaşın insan üzerindeki etkisini yansıtmak için mankenlere parçalanmış kıyafetler giydirerek oluşturduğu serisi şaşalı Londra yaşamıyla bomba saldırıları arasındaki tezatı çarpıcı şekilde gözler önüne sermiştir. Aynı seride mankenler gayet güzel kıyafetlerle savaşın bıraktığı yıkıntılar arasında da resmedilmiştir.

Çoğu sanatçıda olduğu gibi Miller’ın da yaşam felsefesiyle çalışmaları birbirini beslemektedir. Sanatçının Paris ve Londra’nın savaş sırasında bile süre gelen hedonist yaşam tarzı ve prim verilen unsurların sahteliğine karşı toplumda farkındalık yaratmak amacıyla popüler kimliğini de kullanarak sert bir tavır sergilediği ve bu tavrı sanatsal bir pratik haline dönüştürdüğü bilinmektedir (Hilditch, 2017, s. 4-10).



Resim 33: Lee Miller, “Photographing the Extremes”, 1945
<https://www.dailyartmagazine.com/lee-miller-the-extremes/>, Erişim Tarihi:
 15.02.2020

3.1.3 David Alfaro Siqueiros

Siqueiros, gerek Meksikan komünist ütopyasıyla Los Angeles ve New York'un pırılmalı hayatını bir araya getirmesi, gerekse sanat eserini bir ileti olarak ele alarak çağın gereklerine göre bu iletinin nasıl aktarılacağı konusuna odaklanması açısından kayda değer bir sanatçıdır. Meksikan geleneksel sanatının renk cümbüşünün ve Hollywood film sektörünün tüm canlılığı yanında onun resim sanatını daha disiplinlerarası bir boyuta taşıdığı bilinmektedir.

Ressam, New York'a ilk geldiğinde Arjantin'den giriş yapan yasadışı bir mülteci. Ülkesindeki aşırı milliyetçi ve devrimci komünist kutupların baskısı, onu sanatını daha özgür bir ortamda sürdürmeye ve duyurmaya sevk etmiştir.

"Görsel Sanatların Dönüşümüne Doğru" adlı manifesto niteliğinde bir makale yazarak ressam ve grafik sanatçıları görsel sanatlar çatısı altında birleştirecek bir work-shop düzenlemiş ve bu şekilde kendiyle hemfikir olan pek çok sanatçıyla buluşmuştur.

Sanat camiasına film yönetmeni olan tanıdıkları vasıtasıyla Hollywood'dan giriş yapan ressam, artık modern sanatın kuru bir teknik yığınının ibaret olduğunu ileri sürmüş ve sanat eseri ile izleyici arasındaki iletişimin gereği gibi gerçekleşemediğini saptamıştır. Bu, onu yeni arayışlara sokmuş, teknik açıdan müzik, görsel medya ve resmi birleştirmeye yöneltmiştir. Ressam, daha sonra kaleme aldığı bir mektupta sanatçı dostlarına; "göreceksiniz, bir gün aynı doğada olduğu gibi, yaşayan formlar yaratmayı başaracağız! Yaşamda böyle bir amaca sahip olmak ne güzel şey!" diyerek sanata bakışını ve hedefini açıkça ortaya koymuştur.

Ressamın bu başlıkta konu edilmesine sebep olan ise, 1930'ların nasyonalist tavrının onu içeriksel açıdan oldukça etkilemiş olmasıdır. 1935 yılında bir Rus Yahudisi olan Gregory Zılboorg ile görüşükten sonra toplum şartlarının bireyde oluşturduğu umutsuzluk, depresyon ve intihar eğilimi gibi konulara ilgi duymaya başlayan ressam, yine bu görüşmelerden aldığı ilhamla Massada'daki Yahudilerin tarihiyle alakadar olmaya başlamıştır. Esasen o dönemlerde Amerika'da bulunan tüm göçmen sanatçılar gibi o geleneksel aşırı milliyetçilikten etkilenmemiştir, ancak etkilenenlerin hikayeleri ona ilham kaynağı olmuştur. Bu noktadan sonra eserlerine Dünyanın Sonu ya da Toplu İntihar gibi isimler veren ressam, yakın dostları haline gelen koleksiyoncuların portrelerini esasen finansal destek amacıyla çalışmış, fakat bu çalışmalar sırasında da deneysel olarak tabir edilen tarzından ödün vermemiştir.

Ressam, dönemin ağır siyasi koşulları altında dahi sürekli olarak faşizm be sanat karşıtı sergilere katılmış ve eserlerinde de aynı tavrı korumuştur. Ayrıca barışçıl bir komünist politika vaad eden Amerikan başkan ve başkan yardımcısı adaylarının portrelerini de yapmıştır. Aşağıda yer alan diğer portrelerinde çocuk yaşta anne olmuş bir kız ve bebeği ve toplumda dışlanmaya devam eden zenci bir kadının ürkütücü canlılıktaki tasvirleri görülmektedir (Herner, Ruiz, & Pérez, 2020, s. 1-21).

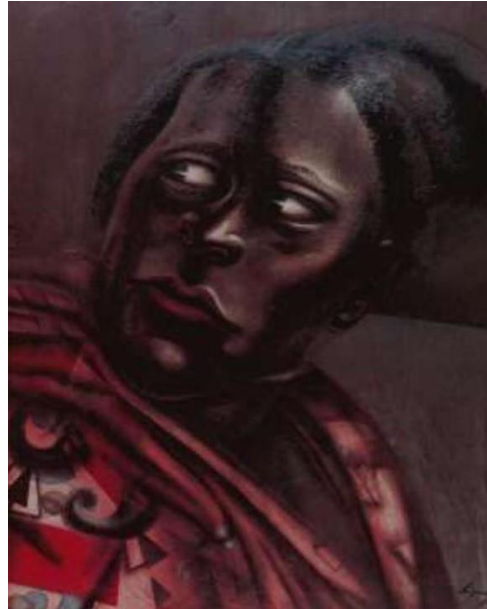


Resim 34: David Alfaro Siqueiros, “Escape Into Life”, 1940
<https://www.escapeintolife.com/artist-watch/david-alfaro-siqueiros/>, Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 35: David Alfaro Siqueiros, “Confronting Revolution and Censorship Defied” ,1937

<http://art-for-a-change.com/blog/2010/09/siqueiros-confronting-revolution-censorship-defied.html>, Erişim Tarihi: 12.03.2020



Resim 36: David Alfaro Siqueiros, “Head of Woman”,1938

<https://www.escapeintolife.com/artist-watch/david-alfaro-siqueiros/>, Erişim Tarihi: 16.03.2020

3.1.4. Dorothea Lange

Amerikalı fotoğrafçı Lange'nin fotoğrafı insanın derinliklerini yansıtmak için bir aracı olarak kullanması ve sosyal içerikli konulara eğilmesi onu bu başlık altında incelenmeye uygun kılmaktadır. Lange, yedi yaşında geçirdiği çocuk felci nedeniyle kalıcı olarak topal kalmış olmasına rağmen dokümantasyon fotoğrafçılığını seçmiş ve bu zor çalışma koşullarında dahi oldukça başarılı işler çıkararak fotoğrafçılık tarihinde yer edinmiştir, onun çıkış noktası, fotoğrafta portreciliğin alışlageldiği şekilde yüzeysel ve teknikten ibaret olmadığı gerçeğidir. Ona göre yüzün kuru çamur dokusu gibi gösterilmesi izleyici için ilk bakışta irite edici olması açısından duygusal bir aktarım gerçekleştiriyor gibi görünse de aslında son derece sığ bir bakış açısının ürünüdür. Çünkü burada iletişimi sağlayan subjenin derinliği ya da hikayesi değil, materyalin yüzeysel boyuttaki algılanma biçimidir. Sanatçı, portrenin bundan çok daha fazlasını yansıtabileceğini savunmuş ve teknik üzerine yoğunlaşan anlatım biçiminden uzaklaşarak bireylerin hikayelerinin kompozisyon aracılığıyla yalın bir şekilde aktarılmasına özen göstermiştir.

Lange, fotoğrafçılık kariyerinin hemen başında kırsal kesimin fakirliğini ve yasadışı göçmenlerin yine yasadışı çalışma koşullarını fotoğraflamıştır. Büyük Buhran sonucunda stüdyosunu kapamak durumunda kalan sanatçı, bu kez işsizliğin fotoğrafını çekmeye başlamıştır. Daha sonraları zor koşullarda çalışan çiftçi, ırgat ve göçmenlerin fotoğraflarını bir organizasyonun çatısı altında çekmeye başlayan sanatçının bu yıllarda çekmiş olduğu pek çok fotoğraf Büyük Buhran'ın ikonları hasine gelmiştir. Sanatçının en bilinen çalışmalarından Göçmen Anne ise İkinci Dünya Savaşı yıllarında çekilmişti. Bu dönemde

mülteci kamplarında foto-muhabirlik yapan Lange, ordu tarafından görevlendirilmiş olmasına karşın, çalışmaları gazla eleştirel bulunarak görevden alınmıştır.

Daha önce de belirtildiği üzere, Lange'nin eserlerini, dolayısıyla da portrelerini etkileyici kılan, onun kullandığı bağlam ve kadrajdır. Hiçbir deformasyon ya da sürreal unsur olmadan son derece çarpıcı işler çıkarabilmiş olmasındaki en önemli etmenlerden biri kişileri bir stüdyoda değil kendi doğal yaşam ortamlarında ve hiçbir arka plan düzenlemeksizin, sadece doğal olanı öne çıkararak fotoğraflamış olmasıdır. Onun çalışmaları döneme her açıdan ışık tuttuğundan zamanında yasaklanmış olsalar da sonradan ulusal arşive alınmıştır. Sanatçı döneminin doğa koşullarına, kuraklığa, açlığa, sefalet ve buna eşlik eden savaşa neredeyse çıplak bir gözle yaklaşmış ve olup bitenin kendiliğinden, herhangi bir müdahale gerektirmeyecek kadar vurucu olduğunu savunarak minimalizme doğru giden eğilimde sadeleşme basamağını oluşturmuştur.



Resim 37: Dorothea Lange, "Immigrant Mother", 1939

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dorothea_Lange , Erişim Tarihi:20.03.2020



Resim 38: Dorothea Lange, “Girls”, 1937

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dorothea_Lange , Erişim Tarihi:20.03.2020



Resim 39: Dorothea Lange, “Portrayel Of Strength Through Suffering”,1938

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dorothea_Lange , Erişim Tarihi:20.03.2020

3.1.4 Eddie Adams

Pulitzer ödüllü fotoğrafçı Eddie Adams, bir savaş fotoğrafçısı olarak savaşın bireyler üzerindeki etkisini son derece sert kareler yakalayarak aktarmasıyla bilinmektedir. Fotoğrafçılığa henüz lise yıllarında başlayan sanatçı Kore, Vietnam, İsrail, Ürdün, Mısır, Kıbrıs, Türkiye, Lübnan, İrlanda, Portekiz ve Kuveyt gibi pek çok ülkede yüzlerce operasyona katılmıştır. Özellikle Kore Savaşı'nda yakaladığı karelerden oluşan "Boat or No Smiles" adlı serisi, Amerika'da çok güçlü bir etki yaratarak devletin iki yüz bin mülteciyi ülkeye kabul etmesini sağlamıştır. Bu da tam olarak postmodern çağda sanatçıya biçilen "ayna tutma" ve "yönlendirme" görevlerinin yerine getirildiğinin bir göstergesidir.

Sanatçının Vietnam Savaşı sırasında çektiği "Saigon Exacution" adlı fotoğraf, General Loan'un Vietnamlı bir esiri başından vurarak idam ettiği anı ölümsüzleştirerek sanatçıya Pulitzer ödülünü kazandırmıştır. Burada önemli olan nokta, modernist bakış açısının seçkinci tavrının geçerliliğini bir savaş ortamında yitirmesidir. Hayatın kendisinin olduğu gibi aktarılması yeterince irite edici ve çarpıcı olduğundan herhangi bir artistik düzenlemeye gerek kalmaksızın sanat eseri ile izleyici arasındaki iletişim gerçekleşebilmektedir. Burada sanatçı, yalnızca bir aracı konumundadır. Eser, sanatçının duygu ya da ruh durumundan izler taşımaz. Bu durumun sanatta da gerçekliğe dönüş eğilimini canlandığı ve hiper-real eserlerin önünü açtığı söylenebilir. Kayda değer olan bir diğer nokta, eserlerin kamuoyu oluşturarak ülke yönetimlerini etkileyebilecek güce ulaşmış olmasıdır. Bu da, sadece seçkinci ve

içine kapanık bir sanat anlayışının gerçekleştirmekte zorlanacağı bir kazanım olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının bu tavrını sadece bir savaş muhabiri olarak değil, bağımsız bir fotoğrafçı olarak da sürdürdüğü bilinmektedir. Adams'ın savaş harici konuları arasında, Amerika'daki yoksulluk, evsizler, savaş karşıtlarının mücadelesi, alternatif toplum ve sivil ayaklanmalar sayılabilir. Bunların haricinde topluma mal olmuş kişilerin portrelerini kaydeden sanatçının fotoğrafladığı kişiler arasında Fidel Castro, Malcolm X ve Ronald Reagan bulunmaktadır.

Selvin'e göre foto muhabirliğin bir sanata dönüşme sebebi, sanatın hep olağandışı, olağanüstü ve etkileyici olanın peşinde olmasıdır. Oysa dışarıda, arka mahallelerde, kendiliğinden yeterince olağandışı olan kareler yakalamak mümkündür. Bu noktada fotoğraflanmış bir sahnenin bir de tamamen gerçek olduğunu bilmek içinde bulunulan arayışı sadece tatmin etmenin bile üstünde bir etki uyandırmaktadır (Selvin, 2020, s. 5). Dolayısıyla sanatın günümüze yaklaştıkça somutlaşma eğilimine girmesi de anlaşılabilir bir durumdur, denebilir. Bu başlık altında ele alınan tüm fotoğraf sanatçıları gerçeğin içindeki olağandışılığı tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermeyi başarmış ve sanatçı-eser-izleyici iletişimini en yaygın ve etkili şekliyle kurmuştur.



Resim 40: Eddie Adams, “Vietnam Savaşı Fotoğrafı”, 1968
https://tr.wikipedia.org/wiki/Eddie_Adams, Erişim Tarihi: 14.03.2020



Resim 41: Eddie Adams, “Eddie Adams’s Bigger Than The Fram Book’s Stunning Photos”

https://tr.wikipedia.org/wiki/Eddie_Adams, Erişim Tarihi: 14.03.2020



Resim 42: Eddie Adams,” Speak Truth To Power Station Museum Of Contemporary Art”, 1940

https://tr.wikipedia.org/wiki/Eddie_Adams, Erişim Tarihi: 14.03.2020



Resim 43: Eddie Adams, "War", 1938

https://tr.wikipedia.org/wiki/Eddie_Adams, Erişim Tarihi: 14.03.2020

3.1.5 Jose Clemente Orozco

Meksikalı bir duvar ressamı olan Orozco, özellikle savaş ve şehir hayatının olumsuz yönlerini yansıttığı resim, baskı, çizim ve çizgi romanlarıyla ünlüdür. Onu benzeri sanatçılardan ayıran en önemli özellik, eserlerinde kullandığı grotesk tarzıdır. Bu tarzı, şehrin arka sokaklarında yaşananları, kültürel çöküşü ve yozlaşmayı gözler önüne sermek için kullandığı ve eserlerinin hemen hepsinin otoriteler tarafından büyük tepki görüp tartışmalara yol açtığı bilinmektedir. Gelenekçi ve muhafazakar bir yapıya sahip olan Meksika'da fahişeleri ve arka sokak performans sanatçıları resmeden sanatçı, savaş resimleriyle de devlet politikalarını eleştirerek büyük tepki toplamıştır. Onun eserlerinde hemen her zaman kara mizaha ve satirik tavra rastlamak

mümkündür, ancak o, bu durumu asla hafif ve dekoratif sanat eserleri üretmek için kullanmamıştır. Bir başka deyişle, buradaki mizah hoş ve eğlencelik olmaktan ziyade ağır ve eleştireldir.

Ressamın sanata bakış açısını açıklayan ifade ise, önceki kısımlarda yer verilen ressamlardan Siqueiros'a aittir. "Bizimkinden başka bir yol yoktur" diyen ressamlar, takındıkları estetik-aktivist tavrın dayanaklarını her fırsatta açık şekilde dile getirmişlerdir. Bu aktivist tavrın oluşumunda katkı sağlayan ilk unsur, 1940'ların İkinci Dünya Savaşı atmosferidir. Milliyetçilik yükselmiş ve bireyler devlet politikalarının kurbanı haline gelmiştir. Tüm bunlar yaşamırken diğer muralistler (duvar ressamı) mevcut koşullara uyum sağlamış ve duvarlara milliyetçi semboller nakşetmiştir. Toplum muhafazakarlık maskesi altında derin bir yozlaşma halindedir ve Orozco ile arkadaşları, kendi içlerinde bulundukları sanat çevresine baş kaldırarak farklı bir yoldan gitmeyi tercih etmiştir. Esasen duvar ressamlığının özünde de bu özgür tavrın olduğu söylenebilir.

Meksika tarihinin hem politik hem toplumsal açıdan geçirdiği en zor ve ciddi dönemlerinden birini grotesk imgelerle ironik bir şekilde vurgulayan Orozco, eserlerinde başvurduğu deformasyon sayesinde izleyicide korku, tiksiniye ya da küçük görme hislerini yaratmayı başarmıştır. Michael Wellen, Orozco ve grotesk üzerinde yaptığı tezinde, sanatçının kullandığı grotesk tarzı şöyle özetlemiştir:

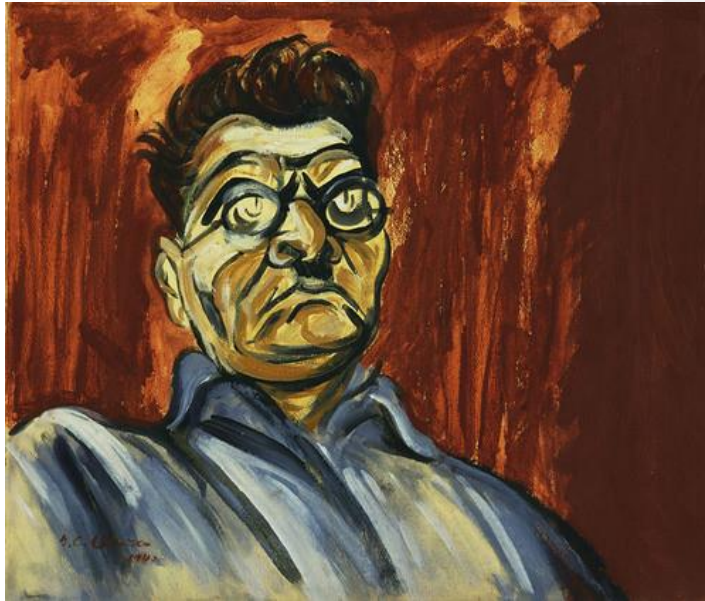
Ben groteski tam olarak biyolojik anormallikle tanımlıyorum.

Grotesk, vücut öğelerinin yeniden düzenlenerek ya da

abartılarak ortaya canavarsı bir görünüm koyabilmektir. Her

ne kadar grotesk çoğunlukla, kılındığı itici imgeler sebebiyle ahlak dışılıkla ilişkilendirilse de, Orozco' un sanatının daha ziyade bir toplumu yorumlama biçimidir (Wellen, 2005, s. 9).

Sonuç olarak Orozco'nun çalışmalarının iç gıcıklayıcı olduğu söylenebilir. Yalnız sanatçının kendisinin, diğer duvar ressamlarının göze hoş görünen eserlere imza atma çabalarını eleştirirken sarf ettiği sözler bir manifesto niteliğindedir. Ona göre toplumcu sanatın en zayıf noktası toplumun hoşuna gideni yapma zorunluluğudur. Toplum şekeri, balı ve şekerlemeyi sever. Şeker otanı ne kadar yüksekse eserin ticari başarısı da o kadar yüksek olacaktır (Orozco, 2014, s. 99). Orozco'nun ise böyle bir kaygı taşımadığı ortadadır.



Resim 44: Jose Clemente Orozco, "Self Portrait", 1940

<https://www.moma.org/collection/works/37551> Erişim Tarihi: 20.03.2020



Resim 45: Jose Clemente Orozco, “Hidalgo De Jose Clemente Orozco”,2010
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hidalgo_de_José_Clemente_Orozco.JPG, Erişim Tarihi:22.03.2020



Resim 46: Jose Clemente Orozco,” Pierced With Arrows , From The Los Teules Series”, 2009
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hidalgo_de_José_Clemente_Orozco.JPG, Erişim Tarihi:22.03.2020

3.2 Popüler Kültürün Portre Sanatına Yansıması

Bu başlık altında incelenecek popüler kültürün birkaç ögeden meydana geldiği söylenbilir. Bunların ilki, şüphesiz ki bilimsel gelişmelerdir ki bilimsel gelişmeler en çok teknik boyutta portre sanatına yansımış, grafik sanatının ilerlemesiyle özellikle afişlerde siber çağa özgü bir fütüristik eğilim görülmeye başlamıştır. Bilim kurgu yapımlarının çoğalmasıyla bireyin teknoloji karşısındaki şaşkınlığı da sanata yansımıştır. şimdilik insanoğlunun yönettiği makinelerin ve yapay zekanın bir gün insan yaşayışını gönüllü bir esaret altına alacağı korkusu portrelerde yirminci yüzyılın özellikle ikinci yarısı itibariyle portre sanatında yer edinmiştir.

Değinilebilecek ikinci unsur, Hal Foster'ın Yeni Kötü Günler adlı kitabında ele aldığı sponsorluk ve finansman meselesidir. İhitya  duyduğu maddi desteği sağlayabilmek adına metalaşan ve dekoratifleşen sanat, popülist bir pazarlama politikasına doğru bir eğilim göstermeye başlamış, bu durum portre sanatında popüler kişilerin daha çok konu edilmesine, hatta bir meta gibi çoğaltılarak resmedilmesine yol açmıştır. Sanatın içine günlük yaşamı ve tanıdağ olanı alma eğilimi git gide güçlenmiş ve sanat bir keyif ve dekorasyon unsuru haline gelmeye başlamıştır. Foster, bu durumu neo-liberalizmin doğal bir getirisi olarak değerlendirmektedir.

Foster kitabının beşinci bölümünde maddeselliğe karşı artistik bir sevgiden söz etmektedir. Atık eşyalar ve kültürel tortular arasındaki bağlantıda ekonomik sistemin rolüne de değinilmektedir. Ekonomik sistemin üretimden kar sağlama ihtiya ının finans kavramını oluşturuşu ve endüstriyel  retilimin azalması, bununla eř zamanlı olarak binlerce hatta milyonlarca kişinin bir mahrumiyet

içerisinde bulunması bu bölümün odak noktasını oluşturur. Neo-liberalizmin ortaya çıkardığı precariat, yani yaşamını sürdürebilmek için çalışmaya muhtaç olan kesim bu tür sanat eserlerinin ana temasını oluşturmaktadır. Söz konusu kesimin sanatla ilişkilendirilmesi ortaya bir sınıflar arası geçiş sorunu çıkarmıştır. Orta sınıf sanatçılar ve söz konusu çalışmakla yükümlü kesim arasındaki etkileşimin ne kadar istense de ancak zorlama bir anlaymayla sağlanabileceği savunulabilir (Steven, 2015, s. 3). Referans gösterilen düşünürler arasında Schmitt, Agamben, Butler sayılabilir.

Bu konuyu basit bir şekilde özetlemek gerekirse, yeni düzen dolayısıyla halka inmiş olan sanatın alıcısı da bu orta kesim haline gelince, yüksek sanatı anlamakta güçlük çeken bu kesime sanat hakkında yorum yapma hakkı doğmuş, bu durum da eleştirmenler ve sanatçıları iki farklı fikir etrafında gruplaştırmıştır. Birinci kesim, toplumun sanat yoluyla eğitilerek bu tür sanat eserlerini anlayacak ve kuramsal bir yaklaşımla eleştirebilecek düzeye getirilmesi gereğini savunurken ikinci kesim sanatın bu kesimin beğenisine göre şekillenebileceğini öne sürmüştür. Foster'a göre, çok uluslu kapitalist toplumdan yeniden doğmuş ve yeni sanatı algılayabilecek yetkinlikte bir vatandaş karakteri beklemesi, mevcut politik durum ile çağdaş sanatın yeni çalışan kesimden beklediği eleştirel algı düzeyinin birbiriyle uymamasından ötürü imkansızdır. Wetzler, konuyla ilgili makalesinde durumu şöyle özetlemiştir:

Sonuç olarak gelinen noktada sanatın üstlendiği yeni işlevin estetik, kavramsal ve eleştirel olanı bir araya getirerek yeni bir toplumsal bilincin oluşmasını katkı sağlamaktır. Günümüz avangart sanatçıları kapitalizmin getirdiği esneklik ve

biçimsizliği (belirli bir formdan uzak olma) bir avantaj olarak kullanarak kendi "kapitalist çöp buketlerini" oluşturmaktadırlar. Bugünün muğlak şartlarında oluşan bu soyut ama materyalist sanat biçiminin gelecekte de sosyo-ekonomik ve sosyo-politik şartlara göre şekillenebilecek uyumlanma yetisine sahip olduğu açıktır (Wetzler, 2015, s. 3).

Bu bakış açısının esasen Adorno, Horkheimer ve Habermass'ın öncülük ettiği Frankfurt Okulu'nun ortaya koyduğu Eleştirel Teori'nin bir yansımasıdır. Foster, kitabında "Kültür Endüstrisi" olarak tabir edilen bu fenomenin sanata yansımasını özgün bir şekilde ifade ederken Habermass'a göndermeler yapmıştır. Görüşün oluşumunda büyük rol oynayan Adorno ve Horkheimer ise sanatın sosyo-ekonomik şartlar doğrultusundaki bu bölünmesini şu şekilde dile getirmiştir:

Hafif sanat, özerk sanatın gölgesi olmuştur. O, ciddi sanatın toplumsal kötü vicdanıdır. Gerçek olan bölünmenin kendisidir: En azından farklı alanların oluşturduğu kültürün olumsuzluğunu ifade eder. Karşıtlık hiç de hafif sanatı ciddi sanat içinde eriterek ya da tersini gerçekleştirerek uzlaştıramaz. Ama kültür endüstrisinin yapmaya uğraştığı da budur (Horkheimer & Adorno, 1972, s. 135, 160).

Buradan anlaşılacağı gibi, çağımızın önde gelen kuramcı ve eleştirmenlerinin popülerleşmiş, hafifleşmiş sanata bakışları pek olumlu değildir. Dolayısıyla bu

yolu tercih eden sanatçıları da mevcut sistemin birer esiri olarak yüzeysel kalmakla suçlarlar. Bu çalışmada ise, sayılan tüm etmenlerin seçkinci ya da popüler, gerçekçi ya da soyut tüm tarzlara nasıl yansıdığına bakıldığından herhangi bir taraf belirlenmeyecektir. Bir sonraki kısımda, ekonomik yapılanma ve popüler kültürün bazı öne çıkan sanatçıların işlerine nasıl yansıdığına bakılacaktır.

3.2.1 Andy Warhol

Andy Warhol, popüler kültürü portre sanatıyla birleştiren en önemli sanatçılardan biri sayılmaktadır. Bunda kullandığı pop-art öğelerin, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor ve Elvis Presley gibi çok popüler kililerin portrelerini yapmasını büyük rolü vardır. Ancak bunun başlı başına tek sebep olmadığı açıktır.

Warhol, sanat yaşamına 1950'lerin sonlarında reklam afişleri ve çizgi romanların özgün kopyalarını çalışarak başlamıştır. Roy Lichtenstein'in çalışmalarını gördükten sonra tuval üzerine ipek baskı yöntemini kılınmaya başlamış ve bu şekilde tamamladığı atmış çalışmada ve diğer resimlerinde popüler kültürü baz almayı sürdürmüştür. Daha sonraları daha büyük kitlelere ulaşmaya başlayan ressamın bu başarısında rol oynayan birkaç etmenden söz edilebilir.

İlk olarak daha önce de değinildiği üzere ikonlaşmış kişileri model olarak kullanması, henüz sanat yaşamının başından itibaren Hollywood ve ünlülerle iç içe olması onu hızla popülerleştirmiştir. Sanatçının çocukluk yıllarında geliştirdiği ünlü fotoğraf ve posterlerini toplama ve ilk gençlik dergilerini

okuma alışkanlığının ileriki yaşlarında dahi sürdüğü bilinmektedir. Bu, onun sürekli olarak popüler olanı yakalamasını sağlaması açısından önem taşımaktadır.

İkinci etmenin, onun sanat eserini metalaştırm çabası olduğu söylenebilir. Kullandığı baskı yöntemi sayesinde kolay sayılabilecek şekilde çok sayıda kopya elde edebilmesi, sanat eserinin biricikliğini büyük ölçüde zedelerken daha çok kişiye ulaşmak açısından avantaj sağlamıştır, denebilir. Sanatçının acemice sayılabilecek şekilde fotoğraftan kopyalama teknikleri de kullandığı bilinmektedir. Çok katmanlı bir teknikle çalışan ressam aynı eserin taslak niteliğindeki farklı kopyalarına farklı renk, fırça darbesi ya da dokunuşlarla müdahale ederek farklı çalışmalar elde etmeye çalışmıştır. Bu noktada niceliğin kimi zaman niteliğin önüne geçtiği savunulabilir.

Üçüncü etmen ise, sanatçının "ben hiç güzel olmayan biriyle karşılaşmadım" sözünden de anlaşılacağı üzere, her insanda var olan farklı güzel yanları ortaya çıkarmaya yönelmesidir. Bu durum tabii ki de eserlerin göze hoş görünmesini ve dekoratif bir nitelik taşımasını sağlamıştır. Özellikle aynı modelin pek çok kopyasından oluşan eserler toplum tarafından büyük rağbet görmüştür. Burada bir bireyin lopyalanmasının ünlülerin bir meta haline gelmiş olması açısından da ilginç bir anlamı bulunmaktadır. Artık kişiler tikel ya da biricik değildirler. Sanat eseriyle aynı kaderi paylaşmaktadırlar.

Son olarak eklenebilecek tek detay, ressamın "Önce-Sonra" serisinde olduğu gibi, toplumda ilgi çeken diğer konuları da kullanmış olmasıdır. Özellikle orta sınıfın ünlülere öenerek "güzelleşme" çabalarının bir yansıması olarak estetik cerrahinin popülerleşmesiyle Warhol, burnu ve saçları değiştirilmiş kişilerin önceki be sonraki hallerini portreye dökerek büyük ilgi

toplamıştır. Tüm bu eğilimlerin günümüzde de sürdüğü, hatta katlanarak arttığı yadsınamaz bir gerçektir (Lanchner, 2020, s. 6-29).



Resim 47: Andy Warhol,” Self Portrait”, 1967
<https://www.phillips.com/detail/andy-warhol/NY010313/12>, Erişim
Tarihi:15.03.2020

3.2.2 Roy Lichtenstein

1923 Amerika doğumlu olan Lichtenstein, yukarıda da değinildiği üzere, popüler kültüre uygun tarzıyla Andy Warhol'a ilham kaynağı olmuştur. Sanatçı önce Uygulamalı Sanatlar eğitimi almış, bir yandan da yakinen müzikle ilgilenmiştir. Savaş yıllarında askerlik görevini yaparken Avrupa'ya giderek bu çalışmada da konu edilen Lautrec gibi ressamların çalışmalarını görmüş ve onlardan etkilenmiştir. Sanat yaşamının başlarındaki tarzı bu sebeple bilinen tarzından farklıdır. 1960'lara gelindiğinde pop art çalışmalar yapan ressam, çizgi film ve çizgi romanları bir çıkış noktası olarak kullanmıştır. Bu durum bazı çevrelerden tepki görmüş ve sanatçı emek hırsızlığıyla suçlanmıştır. Bu şekilde postmodern çağın telif haklarına bakışının yeniden sorgulanmasına yol açmıştır. Pop art tarzında yaptığı ilk çalışmanın adı "Merhaba Micky"dir. Lichtenstein'i diğer pop art sanatçılarından ayıran bir unsur, resimde disiplinler arası göndermeler yapmasıdır. Kendisi de bir müzisyen olup caz müzikle yakından ilgilendiğinden, eserlerinde müzisyen ve hatta müzik eserlerine göndermeler bulunduğu görülmektedir. "Composition" serileri bu durumun en önemli örnekleridir.

Sanatçı teknik ve materyal kullanımı açısından da oldukça yenilikçidir. Metal leyvaları kullanarak noktalama tekniğini daha kolay hale getirmiş ve bu tarz ona pek çok önemli sergide yer alma şansını getirmiştir. Ressamla alakalı bir diğer ilgi çekici nokta ise, kadın vücudunu ve genel olarak insan haylarını son derece basit bir şekilde resmetmesidir. Bu tercih, eleştirmenler tarafından bireyi birey yapan özelliklerin toplum içinde eritilmiş olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Artık bütün güzel vücutlar ve yüzler aynıdır. Sistem insanı

tek tipleştirmiş ve biricik olmaktan çıkarmıştır. Dolayısıyla Lichtenstein'ın portrelerinde yüzlerde karakteristik bir derinlik bulmak mümkün değildir. Bu aşırı sadeleşmenin sanat eseri ile izleyici arasındaki iletişimi olumsuz yönde etkilediği söylenebilir, ancak Lichtenstein'ın kullandığı bir diğer teknik olan konuşma baloncukları bu açığı kapamaya hizmet etmektedir. Resmin kendini ifade etmesi yerine yazılı dilin çizgi romanlarda olduğu gibi resme eşlik etmesi, hatta onun bir parçası haline gelmesinin ne derece sanatsal be estetik olduğu ise hala tartışıl原因 bir meseledir (Rose, 1987, s. 15-54).



Resim 48: Roy Lichtenstein, “Hopeless”, 1963
[https://en.wikipedia.org/wiki/Hopeless_\(Lichtenstein\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Hopeless_(Lichtenstein)), Erişim Tarihi:20.01.2020

3.2.3 Audrey Flack

1931'de Amerika'da dünyaya gelmiş ünlü ressam ve heykeltıraş Audrey Flack, sanat yaşamına doğrudan güzel sanatlar okuyarak başladığından yirmili yaşların başlarında içinde Jackson Pollock gibi ünlü ressamların da bulunduğu soyut ekspresyonistlerin arasına katılmış ve tarzını bu yönde geliştirme imkanı bulmuştur. Bu tür çalışmalarda ekonomik problemlerin bireyler üzerindeki etkisi ve yol açtığı eğlence ve kumar merakı gibi son derece spesifik konulara yer veren ressam aynı zamanda Yale Üniversitesi'nde soyut ekspresyonizm dersleri vermiştir.

1960'larda foto-realizme geçiş yaparak gazeteleri kaynak alıp realist çalışmalar yapmaya başlayan sanatçı, bu akıma mensup olup eserleri MOMA'ya alınan ilk kişi olmuştur. Hızla ilerleyen şöhretinde Kennedy'nin suikastten önceki son anlarını resmettiği serisinin rolü de büyüktür. 1980'lerde kadınları konu alan eserleriyle öne çıkmış, heykellerinde de tanrıçalar ve benzeri mitolojik kadın figürleri çalışmıştır. Onun realizminde şüphesiz ki soyut ekspresyonizmin etkileri bulunmaktadır. Mekanı yeniden yapılandırması, soyut bir kompozisyon kullanımı, renk tercihleri, objelerin yapı bozumuna uğraması bu etkilerin bazılarıdır (Mattison, 2015, s. 5).

Flack, sanat tarihini iyi bilen biri olarak "ustalar gibi çizme" arzusuna kapılmış ve Rönesans ressamlarının çizimlerini taklit ettiği eskiz defterleri doldurmuştur. Ona göre sanatta bir yenilik bulma ve bir usta olmanın yolu, kara kaleminden geçmektedir. Sanatçının bu düşünceyle çağın genel eğiliminin aksi bir yöne doğru ilerleme kararı alması onun yukarıdaki kısımlarda sözü edilen

"hafif" ve "ciddi" sanat kutuplaşmasında ciddi tarafı seçtiğinin bir göstergesidir.

İçinde bulunduğu arayışta daha da derinleşen sanatçı, odağını on dokuzuncu yüzyılın göz ardı edilmiş ressamlarına çevirmiş ve Camille Claudel, Alexander Stirling Calder ve Caspar David Friedrich gibi ressamları inceleme altına almıştır. Sonuçta ortaya çıkan gerçekçi be ustaca bir çizimle popüler kültüre ait öğeleri bir araya getirmeyi başarmış aşkın bir stildir.

Sanat hakkındaki düşüncelerini iki kitapla okuyucuya da sunan sanatçının görüşlerini şu sözleriyle özetlemek mümkündür:

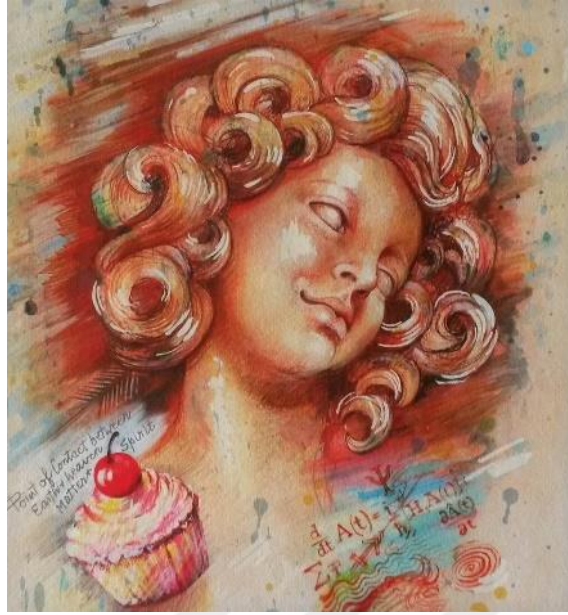
Benim için sanat, gerçekliğe giden ve durmaksızın devam eden bir keşif, yüzyıllardır süregelen görsel verinin gün yüzüne çıkarılması ve her sanatçının bir sonraki neslin ilerleyişine katkı sağlayabilmesidir (Flack, 1986, s. i-xvii).



Resim 49: Audrey Flack, "Redemption Through Art"

<https://www.easthamptonstar.com/archive/audrey-flack-redemption-through-art>,

Erişim Tarihi:12.03.2020



Resim 50: Audrey Flack "Une Bouchee d'Amour", 2013

<https://alpha137gallery.com/photo-realist-audrey-flack-screenprint-and-digitized-drawing-une-bouchee-damour-signed-framed-2013/> ,Erişim Tarihi:13.03.2020

3.2.4 Robert Rauschenberg

Robert Rauschenberg 1925 yılında Teksas'ta dünyaya gelmiştir. Tıp alanında başladığı eğitimini tamamlayamayarak sanata yönelen Rauschenberg sanat akademilerinde Picasso ve Matisse gibi ressamların ilahlaştırılmasına karşı çıkmış ve bu klasikleşme halinin modern çağa uymadığını savunmuştur. Sonraki yıllarda Sigmund Freud ve Jung'un etkisinde kalan psikanalitik sanatında kendine göre olmadığını belirterek bu tür okullardan uzaklaşmıştır. Daha sonraları soyut ve teorik vurgularla disiplinlerarasılığı temel alan bir bakış açısına sahip olan John Cage ve Cy Twombly gibi resamlara yakınlaşmıştır (Shackelford, 2020, s. 3).

Rauschenberg'le alakalı ilgi çekilen bir nokta sanatçının dyslexia, yani öğrenme güçlüğüne sahip olmasıdır. Bazı eleştirmenler bu tür öğrenme güçlüklerinin bireylerde yaratıcılığı artırdığına inanmaktadır. Sanatçı modern dünyayı klasiklerin idealize dünyasından kesin çizgilerle ayırmış ve sürekli gelişen popüler kültürün sanatçıya yaratıcılık adına zengin bir malzeme sunduğunu savunmuştur. Bu malzemelerin kesinlikle birleştirilmesi gerektiğini savunan sanatçı, iki boyutta sıkışıp kalmasına ve üç boyutlu sanatın ayrı bir disiplin olarak sadece heykelle temsil edilmesine karşı çıkmış ve her malzemenin ve tekniğin bir eserde combine edilebileceğini savunmuştur. Bu tercihiinde öğrenme güçlüğü'nün olmasının rol oynadığı savunulabilir çünkü eleştirmenlere göre onun bu güçsüz yanı aynı zamanda onu alışılmış normlardan özgür kılan bir silaha dönüşmüştür (Gobbo, 2015, s. 4-12). Bu açıdan bakıldığında sanatçının modern dünyayı pek çok unsurun ve özellikle de farklı materyallerin bir bileşeni olarak gördüğü söylenebilir. Sanatın disiplinlerini ayırmanın artık gereksiz olduğu kabul edildiğinde yirminci yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran bütünlük fikrinin de bu şekilde daha iyi temsil edildiği görülmektedir. Disiplinler arasındaki çizgi yüksek ve düşük sanat arasındaki çizgide olduğu gibi silikleşmeye başlamıştır ve bu durum günlük hayatta sıkça karşılaşılan maddelerin sanatsal bir bakış açısıyla bir araya getirilerek bambaşka bir boyuta taşınmasına yardımcı olmuştur.

Rauschenberg bu disiplinler arası düşüncüyü sadece popüler dünyayı ve günlük hayatı içerik olarak eserlerine taşıyarak değil, pek çok malzemeyi bir arada kullanarak teknikte de korumuştur. Ona göre bir kravat, gazete güpürleri ya da herhangi bir malzeme bir sanat eserinin boya ve fırça kadar parçası olabilir. Öyle ki bazı eserlerinde bütün bir gazete sayfasının esere dahil edildiği

bile görülebilmektedir. Bu durum onun eserlerinde yeni bir form haline gelmiştir. Zihninin farklı işleyişinden dolayı günlük hayattan alınan gerçek bir nesnenin bir sanat eseriyle mantıklı mantık dışı ya da tuhaf bir kompozisyon oluşturacağına önem vermeyen, odaklanmayan sanatçı gerçek dünyanın bağlamdan koparıldığında yeterince sanatsal olduğunu savunmaktadır. Bu bakış açısı izleyiciye sanat eseriyle daha açık bir ilişki kurma imkanı vermiştir, denebilir. Çünkü sanat artık günlük hayattan kopuk bir kavramlar bütünü değil sadece günlük hayatı düzenleyen bir paradigmalardan bütünüdür. Sanatçı pek çok kez sanat ile gerçek yaşam arasındaki boşlukta yaşamak ve çalışmak istediğini vurgulayarak yarattığı bu alternatif alanine önemini açığa vurmuştur. Burada kastedilen boşluk boş bir alandan öte zıt kutupların bir araya gelerek oluşturduğu bir çekim alanıdır. Popüler kültürün geldiği noktada her şeyi sürekli doğru ya da işe yarar olup olmadığına göre değerlendirmenin bir anlamı kalmamıştır. Bu açıdan bakıldığında yukarıda değinilen yüksek sanat ve popüler sanat kutuplaşmasında Rauschenberg'in tam ortada uzlaştırıcı bir rol oynadığı söylenebilir. Onun eserlerinde yüksek sanatla ilgilenmeyen izleyici günlük hayata dair dekoratif ve hoş görünen öğeler bulabilirken yüksek sanat izleyicisinin ise kompozisyon seçimleri ve teknik deha açısından tatmin olması mümkündür. Böylece sanatçı sanatçıların da insan oldukları ve yaşadıkları günlük hayatın aynı unsurlarından etkilendikleri fikrini izleyiciye geçirebilmiştir. Sanatçının sonraki nesillere bıraktığı en etkileyici fikir sanatın varoluş amacı gerçekleştiği sürece teknik ve kompozisyonun mantığa uygun olup olmayışının bir önem taşımadığıdır ((U.S.), 1976, s. 13-15).



Resim 51: Robert Rauschenberg ,”Mirthday Man “,1997

<https://www.moma.org/audio/playlist/40/663>, Erişim Tarihi: 20.03.2020



Resim 52: Robert Rauschenberg , “Primo Calle “,1985

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/primo-callerocivenezuela>, Erişim Tarihi: 13.03.2020

3.2.5 Sigmar Polke

Sigmar Polke sadece bir ressam değil heykeltıraş, video sanatçısı, enstalasyonist ve performans sanatçısıdır. Bu bağlamda Polke'nin yukarıda değinilen Rauschenberg'ten bile daha geniş bir yelpazede eser verdiği söylenebilir. Ona göre bir sanatçının her hangi bir türle sınırlandırılması sanatın doğasına aykırıdır. Sanat, yaşam ve sanatçı zihninin izleyenin zihninde oluşan bileşkesidir. Sanatçı eserlerinde kullanabildiği her malzeme ve türü birleştirir. Bazı eleştirmenler bu tercihi aşırıya kaçma olarak değerlendirse de sanatçının çağdaş sanata katkısı yadsınamaz. Onun tam olarak bir sanat dalına ya da tekniğine sürekli olarak sadık kaldığı söylenemez hareketi ve hareketliliği sanatın merkezine alan sanatçı 1931'de Doğu Almanya'da dünyaya gelmiştir. Olumsuz politik ve sosyal koşullardan dolayı ailesi Batı Almanya'ya göç etmiştir. Bu siyasal çalkantı onun sanatına ironi, kara mizah ve politikaya göndermeler halinde yansımıştır. Polke kendinin de dahil olduğu neslin politikanın bireylere uyguladığı baskı ve zulme karşı aşırı sessiz kaldığını düşünerek akranlarını sanatı daha bilinçlendirici ve tepki ortaya koyucu bir araç olarak kullanmaya davet etmiştir. Polke bu bağlamda, kapitalist realizmin kurucularından sayılabilir. Bu akım yüzeysel olarak bakıldığında pop-art gibi görünse de içerikte bambaşka noktalara vurgu yapmaktadır. Pop-arttan sadece teknikler alınmış yalnız bu teknikler pop-artın desteklediği tüketim toplumu ve popüler kültürün kara mizahla eleştirilmesi için kullanılmıştır. 1960'larda Andy Warhol'un popüler kişilerin portrelerini yapmasına tepki gösteren sanatçı bu tepkisini daha siyasi kişilerin portresini yaparak göstermiştir. Bu tepkisini Lee

Harvey Oswald'ın portresini yaparak göstermiştir. Bilindiği gibi Oswald Amerikan başkanı John F. Kennedy 'nin suikastcisidir. Sanatçının bu portreyi Kenndy suikastiyle aynı yıl yaparak sergilemiş olması onun activist tavrının ve cesaretinin bir göstergesidir.

1970'li yıllarda Polke bir hippie olarak dünyayı dolaşmaya karar vermiş, bu süre zarfında fotoğrafçılık kimliğiyle öne çıkmıştır. Bu sürede aşırı uyarıcı ve uyuşturucu madde tükettiği bilinen sanatçı özellikle LSD bağımlısı haline gelmiştir. Bu yıllarda gençler arasında artan uyuşturucu bağımlılığının sebebiyle sanattaki değişimin sebebinin paralel olduğunu savunan Polkeye göre gerçek dünyada ve gerçeğe kalmak bir hiçtir. Dünyanın anlamsızlığını ve madde bağımlılığını ön plana çıkardığı eserlerinde arsenik, uranyum, yılan zehri gibi maddeleri kullanarak deneysel bir bakış açısı sunmuştur. Yinelemek gerekirse bu arayışın ardında yatan sebep normal hayatın bir hiçten ibadet olduğu fikridir. Sanatçı ayrıca kendi kontrolü dışında hareket eden malzemeleri kullanmayı da denemiştir. Bunların arasında duman ve buhar gibi materyaller üzerinde silik izler bırakan ve sanat eserini bir şekilde şans eseri oluşmuş hale getiren maddeler de bulunmaktadır. Eleştirmenlere göre Polke'nin en etkileyici yönlerinden biri sürekli olarak yenilik peşinden koşması ve kendini tekrarlamaktan kaçınmasıdır. Sanatçının son derece günlük hayattan olanı soyut bir kompozisyon şeklinde kullanması da kayda değer bir noktadır (Brown, 2020, s. 135-166).

Farklı renklerin, kimyasal maddelerin ve beklenmedik materyallerin büyük bir cesaretle izleyicide mizah duygusunu uyandıran mükemmel ironiyle işlenmesinin haricinde teknik açıdan bakıldığında çizgisel açıdan aşırı bir kontrastın da sanatçıya destek sağladığı ve espritüel bir hava oluşturduğu

söylenebilir. Kısacası sanatçı tüm değer yargılarının çöktüğü bir ortamda kullanılabilecek her aracı kullanılabilecek en etkili şekilde değerlendirerek 20. yüzyılın ikinci yarısının en tartışılır ve ilham verici sanatçılarından biri haline gelmiştir. Bu noktada bakıldığında onun hem kendi hayatından hem uyarıcı maddelerden hem de siyasi sosyal fondan etkilenecek baş kaldıran ve yenilikçi bir tarz oluşturmayı başardığı söylenebilir. Ressamın asla dekoratif bir amaç gütmmediği hatta sağlığa zarar verebilecek maddeler dahi kullanarak büyük bir riski göze alacak kadar yenilikçi olduğu görülmektedir. İlk bakışta pop-arta yakın görülebilecek bu eserlerin aslında popüler kültürden çok yüksek sanata yakın olduğu, hatta yüksek sanatın sınırlarını zorlayarak genişlettiği savunulabilir (Mehring, 2014, s. 221).



Resim 53: Sigmar Polke ,”Self Portrait”, 2001

<http://www.artnet.com/artists/vik-muniz/lee-harvey-oswald-after-sigmar-polke-pictures-of-O4MgHY09geKIkU8dQV1Nqw2>, Erişim Tarihi: 12.02.2020



Resim 54: Sigmar Polke, “Death Be Kind”, 1964-2000

<http://www.artnet.com/artists/vik-muniz/lee-harvey-oswald-after-sigmar-polke-pictures-of-O4MgHY09geKIkU8dQV1Nqw2>, Erişim Tarihi: 12.02.2020

Bu başlık altında incelenen ressamın görüldüğü gibi birbirinden farklı bakış açısına sahiptir. Tabii ki çok daha fazla benzeri işlerinden söz etmek mümkündür ancak burada daha çok fark yaratmış ve bir sonraki nesli etkilemiş olanlara yer verilmiştir. Ulaşılan noktada Polke'nin hayatın anlamsızlığına yaptığı vurguyla birlikte Hol Foster'in günümüz sanatı hakkındaki güvencesizlik ve abject kavramlarının doğduğu noktaya ulaşılmıştır. Siyasi ve sosyal açıdan hiç bir güvencesi olmayan sanatçı bireysel olarak da farklı bakış açılarını denemiş olmasına karşın kendini tamamen ifade etme arayışını sürdürmüştür. Bu arayış bir sonraki adımda teknik açıdan disiplinler arası yaklaşımın daha ileri bir boyutuna yaklaşarak performative sanatların plastik sanatlarla kaynaşmasına yol açmış ve portre Paul Mccarthy'nin çokça bilinen çalışmasında görüldüğü üzere canlı bir modelin yüzüne ketçap sıkılarak sergilenmesine kadar varmıştır. Bu çalışma bir oto-portredir ve günlük hayatta

kullanılan bir ürünle eserin hem konusu hem konusu olan Paul Mccarthy'nin bizzat performansından oluşmaktadır. Artık sıradan olanla sanat arasındaki çizgi tamamen silikleşmiş, tüm materyallerin bir arada kullanılması da yeterli gelmeyerek bireyin kendi sanat eserinin materyali haline gelmiştir. Üstelik burada estetik bir güzellikten çok izleyicide iğrenme gibi olumsuz hisler uyandıracak irite edici bir durum söz konusudur. Bu da Hol Foster'ın abject kavramıyla uyusmaktadır. Bir sonraki kısımda bireyin zayıflığının Aids gibi hastalıkların ve uyuşturucu- uyarıcı madde bağımlılığının yaygınlaşması sonucu vurgulanmasına odaklanılacaktır.

3.3 Hastalıklar ve Uyuşturucu Bağımlılığının Portre Sanatına Yansıması

Daha önceki kısımlarda belirtildiği gibi hastalık ve uyuşturucu maddelerin portre sanatına büyük yansıması olmuştur. Hastalıklar, sanatçıların yaşam öykülerinde büyük rol oynamaları haricinde geçmişten günümüze gelen idealize edilmiş ve merkeze alınmış insan anlayışının değişmesine de sebep olmuştur. Hal Foster'ın da değindiği üzere AIDS gibi hastalıkların özellikle sanat camiasında yayılması insani değer yargılarını oldukça sarsmıştır. Ahlak ve hastalık ve toplumun hastalığa bakış açısı gibi pek çok farklı boyuta sahip olan bu fenomen idealize edilmiş insan figürünün madden ve manen düşmesine yol açmıştır. Artık insanı zayıflıklarıyla ve en aşağı halleriyle resmetmek çağdaş sanatta sanatçının üstlendiği ayna tutma görevinin bir parçası haline gelmiştir. Bu nedenle yaşlı, zayıf, bitkin, hasta ve sefil hallere düşmüş insanların resmedilmesi tanrı heykellerinden ve büstlerinden günümüze doğru gittikçe sıradanlaşan insan figürünün varabileceği en aşağı seviyeyi oluşturmuştur. Bu

bölümde konuyla alakalı olarak Cindy Shermanın 'ın bir kaç serine yer verilecektir.

Uyuşturucu bağımlılığının portre sanatına yansması ise iki farklı şekilde meydana gelmiştir. Bunların ilki sanat camiasında uyuşturucu sebebiyle ölen ve ya ciddi boyutta hastalanan kişilerin etkisidir. Bu durum da yukarıda belirtildiği gibi insanın düştüğü sefaletin, içinde bulunulan güvencesiz koşulların insanı zayıflatışının bir belirtisidir. Artık insan o kadar çaresizdir ki gerçeklikten kopmayı son çare olarak bulmuş ve yaratıcılığın sırrını bu şekilde çözmeye çalışır hale gelmiştir. Diğer taraftan uyuşturucu kullanımının çalışmanın ilk bölümünde değinilen psikolojik çözümleme ile de güçlü bir ilişkisi bulunmaktadır. Fovistler gibi ham yetenek peşinde olan bazı sanatçıların da aradığı, akıl hastaları veya çocuklarda karşılaşılmaması daha büyük olasılık taşıyan ham yetenek yani nevroz- oluk bağlantısıdır. Beynin control mekanizmasının ve üçüncü kişilerin söylediklerinin umursanmayacağı fütursuz bir bakış açısının yakalanmasında uyuşturucu ve uyarıcı maddelerin de kullanılabileceği aşıkardır. Bir başka deyişle insan beyninin bilinç mekanizmasının ortadan kaldırılarak bilinçaltının serbest bırakılması daha üst bir yaratıcılık düzeyini mümkün kılmaktadır. Bu konuyla alakalı resim, heykel ve grafik gibi dallarda pek çok deneysel çalışmaya rastlanmaktadır. Bir sanatçının her gün farklı bir uyuşturucu kullanarak aynı şablon üzerinden farklı çalışmalar oluşturması bu durumun bir örneğidir (Tikunova, 2016).

3.3.1 Cindy Sherman

Cindy Sherman Hal Foster'in abject kavramına en uygun eserleri veren sanatçılardan biridir. Öncelikle insanın humanist bakış açılarında görüldüğü gibi yüceltilmesine karşı olan sanatçı insanın düştüğü aşağı durumları son derece çarpıcı bir şekilde resmetmesi ya da fotoğraflamasıyla tanınmaktadır. Günümüz sanatçılarının çoğunda görüldüğü üzere pek çok tekniği ve disiplini bir arada kullanan Sherman çalışmalarının içine gizlediği ironi ve kara mizahla kendini göstermektedir. Onun yapmaya çalıştığı genel olarak günümüz estetik anlayışına uygun görünenin ardına kabul edilmesi zor estetik dışı detaylar saklamaktır. Sherman, kapitalizmin insana dayattığı güzellik kriterlerini reddederek yeni bir tür kimlik anlayışını ortaya koymuştur. Bunun için ünlü filmlerin, ünlü kadın oyuncularını ve sahnelerini kullandığı bir sergisinde bilindik sahnelere absurd detaylar ekleyerek durumun ne kadar anlamsız olduğunu vurgulamıştır. Diğer bir sergisinde kadınların yaşlanmasıyla güzellik bağlantısını irdelemiş, doğaya karşı gelerek yaşlanmamaya çalışan, yaşlandıkça değerini yitiren kadının toplum içindeki duruşunu gözler önüne sermiştir. Yaşlanmak ve bedenin bozulması doğal olanken capitalist system bunun çirkin olarak değerlendirmeye çalışmaktadır. Sanatçı insan yüzündeki çizgileri özellikle vurgulayarak bu konuya tepkisini göstermektedir.

Cindy Sherman'ın altını çizdiği konu kimlik arayışıdır. Onun hemen hemen tüm çalışmalarında çirkinliğin güzelliğini görmek mümkündür. Bir kadın capitalist düzenin dayattığı ürünler içerisinde ilk bakışta güzel görünürken detaylı bir incelemede son derece iğrendirici olabilir. Bu durumun aksine sistemin güzellik anlayışına uymayan çirkin bir yüz daha yakın bir bakışla gayet de güzel algılanabilir. Sherman'ın vurguladığı, güzelliğin kıyafet makyaj ya da

bir dönemin kanıksanmış film karelerinden çıkmış gibi görünmekle ilintili olmadığıdır. İnsan idealize edilmesi gereken bir varlık değildir. Şişmanken, aşırı zayıfken, güçsüzken, kısacası her haliyle ve olduğu gibi değerlidir. Sanatçının eserleriyle alakalı ilgi çekici olan bir diğer nokta model olarak genellikle kendini kullanmasıdır. Çok güzel, çok çirkin, aşırı estetikten gülünç duruma düşmüş hatta palyaço benzeri görünümlere bürünen sanatçı klasik olarak bilinen sahnelerle kendi vücudunun dönüştürülmüş versiyonu arasındaki tezatı her fırsatta gözler önüne sermektedir. Burada sanatçı nevrozunun toplumun direttiğine karşı çıkma eğiliminin son derece doğrudan bir şekilde sanata taşınması söz konusudur. Tüm eserler ayrıca sanatçının tanıklık ettiği ya da etmediği popüler kültür dönüşümlerine gönderme yapmaktadır. Onun eserlerinde kendi yaşamından izler bulmak kimlik arayışı bağlamında son derece doğaldır (Respini, 2020, s. 12-48).



Resim 55: : Cindy Sherman, "Self Portrait", 1973

<https://thewomangallery.com/cindy-sherman-born1954/> , Erişim Tarihi: 20.03.2020



Resim 56: : Cindy Sherman, "Self Portrait", 1973
<https://thewomangallery.com/cindy-sherman-born1954/> , Erişim Tarihi:
 20.03.2020

3.3.2 Andres Serrano

Andres Serrano bu çalışma kapsamında konu alınabilecek en tartışmalı sanatçıdır. Sanatta neyin kabul edilebilir neyin edilemez olduğu tartışması özellikle Serrano'nun işlerinin tanınmasıyla alevlenmiştir. Sürekli olarak Kabul görene karşı çıkmayı sanatın merkezine almış olan sanatçı Kabul gören değer karşısına Kabul görülmeyen her şeyi koymuştur. Dinin karşısına çılgın eğlenceleri ve vücut sıvılarını koyduğu sergisi bu durumun en açık örneğidir. Onun işleri insanın mahram yaşayışını olduğu gibi ortaya koyması açısından

kayda değerdir. Sanatçıya göre insan cinsel yaşamı bulunan vücut sıvılarıyla temsil edilebilecek olan, dışkılayan, kısacası her türlü iğrendirici yanıyla bir bütün olan bir varlıktır ve bu yönlerinin gizlenmesinin bir manası yoktur.

Çalışmanın başında ele alınan id, ego, super ego bağlamındaki nevrozun ide en yakın ve en bariz şekilde baskın olan hali budur. Sanatçının işleri pek çok politikacı tarafından yasaklanmak istenmiş ancak bu durum özgürlükçü çevrelerce ifade özgürlüğüne aykırı bulunmadığından hoş karşılanmamıştır.

Sanatçının yaşam öyküsü de eserlerindeki bu aşırı karşı çıkışa Zemin hazırlamaktadır. Aşırı bir katolik baskı altında büyüyen Serrano, daha sonraları sanatında İncilden alınmış gibi görünen cümleler ile bunların tam zıttı olan dünyevi maddeleri bir arada kullanmıştır. Sanatçı ilk dönem çalışmalarında bu katolik baskının etkisinin var olduğunu dahi daha sonraları farketmiş ve kendini bir nevi “beyni yıkanmış” hissederek bu duurma tepki göstermiştir. Bu durum neredeyse onun kontrolünün dışındadır ve bilinçaltından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla sanatçının mücadelesinin daha ziyade kendi bilinçaltı ve yaşam hikayesiyle olduğu söylenebilir (Hobbs, 1994, s. 17-43).



Resim 57: Andres Serrano, “Cabezza de Vaca” 1984

https://www.saatchigallery.com/aipe/andres_serrano.htm, Erişim Tarihi: 20.03.2020

4 ÖZGÜN ÇALIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Sanatçının işlerine genel olarak bakıldığında, yaşamın evrelerine, özellikle de çocukluk döneminin yetişkinliğe yansımalarına geniş yer verildiği görülmektedir. Bu nedenle, bu tezin ilk bölümünde konu edilen sanatçı psikolojisi ve nevrozunun, araştırmacının kendi çalışmalarında da etkin olduğu söylenebilir. Çalışmalarda kullanılan semboller, bir bireyin zihninde çocukluğa dair eksik kalan yanlara gönderme yapmaktadır. Yaşamın giidişatıyla alakalı korkuların semboller ve deformasyon aracılığıyla aktarıldığı görülmektedir. Örneğin modelin başından çıkan çocuk, geçmişle alakalı izlerin devamlılığını vurgularken aynı zamanda regresyon savunma mekanizmasının bir göstergesidir. Çocuk imgesinin sembolik olarak yaşamın ilk evrelerini çağrıştırmasıyla bir yetişkinin mutsuz görünümü bir tezat oluşturduğundan burada bir türk korku nevrozunun varlığından söz etmek de mümkündür. Çalışmalarda insan yüzüne eşlik eden çocuk elleri, yetişkinliğin çocukluktan kalan bir nevrozun etkisinde olduğunu kanıtlar niteliktedir. Sigmund Freud'un gelişim dönemlerini baz alan yaklaşımında çocuklukta doğru tamamlanamamış evrelerin sonraları insan hayatındaki olumsuz etkilerinin olacağının vurgulandığı göz önüne alınırsa, söz konusu nevroitik durumun bir süreklilik kazanmış olduğu ve diğer nevrozlara da zemin hazırladığı görülecektir. Bir diğer çalışmada, yok olmaya başlamış bir göz bulunmaktadır. Bu imgenin sadece deformasyon ve abjectle ilişkilendirilmesi de doğru olmaz. Burada insanın fiziksel çöküşünün yanı sıra görülmesi gerekenin görülememesi, bir organın işlevini yerine getirememesi gibi bir durumun varlığı söz konusudur. Bu kavram, tezin ikinci kısmında söz edilen güvencesizlik ve abject

kavramlarına uyum sağlarken bir yandan da çocuklukla bağdaştırılarak kalan izlerin gerçeğin görülmesini engeller düzeyde olduğunu gösterdiği savunulabilir. Aynı noktaya gönderme yapan bu imgelere genel olarak bakıldığında, yoğunluğun sanatçının yaşam öyküsüne yöneldiği söylenebilir. Sanatçının çocukluk yıllarından getirdiği bir tamamlanamamışlık hissi ya da travmanın varlığından söz etmek mümkündür. Çocuk imgesini özellikle ellerle bağdaştırması ise çocuklukta yapıp edilenlere dair bir eksikliğin bulunabileceğini göstermektedir.

Sanatçının teknik tercihlerine bakıldığında, renklerin kullanılmadığı, daha çok çizime ağırlık verildiği görülmektedir. Dolayısıyla bu durum, renkli olması beklenen çocuk imgesiyle bir tezat teşkil etmektedir. Çocuklar genellikle yetişkinin zihninde olduğundan, bu zihinlere hapsedikleri ve renklerini yitirdikleri de söylenebilir. Sanatçının bu tercihi bilinçli olarak kullandığı bilinmektedir. Bazı resimlerde yetişkin portresinden ziyade çocuğun baskın olması, çocukluk özleminin sürülen gerçek yaşama ağır bastığını gösterdiği söylenebilir. Denebilir ki çocuklukta eksiklikler yetişkinin kendini algılama biçiminde eksiklik ve silinmelere sebep olmuştur.

Çalışmalarda popüler kültür ya da sponsorluk kaygısı gibi dekoratif öğelerin öne çıkmasına sebep olabilecek herhangi bir unsura rastlanmamaktadır. Aksine, insan yüzünün eksilteli çiziminin izleyicide rahatsız edici bir his uyandırdığı söylenebilir. Sanatçının uyuşturucu ya da hastalık geçmişi olmadığı bilindiğinden, çalışmalarının bilinçaltıyla olan bağlantısının güçlü nevrozundan kaynaklandığı söylenebilir. Dolayısıyla aşağıda görülen işlerde toplumsal olarak nitelendirilebilecek herhangi bir imgeye de rastlanmamıştır. Kısacası materyal kullanımı ve teknik açıdan son derece sade olan bu çalışmaların izleyiciye yani

dışa dönük değil, daha çok sanatçının iç dünyasını yansıtmaya, yani içe dönük olduğu savunulabilir.



Resim 58: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019



Resim 59: Gamze Özdemir, Karakalem, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019



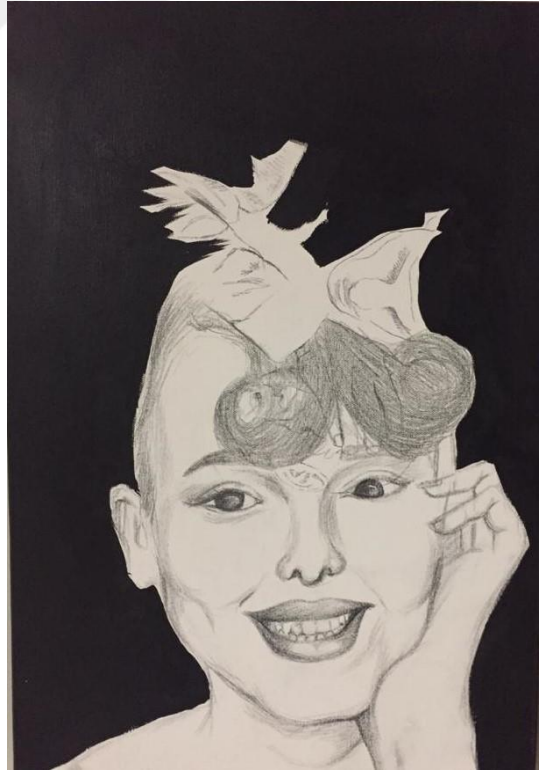
Resim 60: Gamze Özdemir, , 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019



Resim 61: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019



Resim 62: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019



Resim 63: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019



Resim 64: Gamze Özdemir, 35x50, Tuval üzerine karışık teknik, 2019

5 SONUÇ

Portre sanatı tarih boyunca insanın toplumdaki yerini yansıtan en önemli araçlardan biri olmuştur. Bu çalışmadan anlaşılacağı üzere portre çalışmalarına etki eden pek çok etmenden söz edilebilir. İlk olarak sanatçı psikolojisinin, özellikle de sanatçı nevrozlarının yoğunluğu arttıkça portredeki yenilik arayışının da arttığı görülmektedir. Sanatçıyla portre arasındaki psikanalitik bağ kesildiğinde ortaya yalnızca modelin fotoğraf benzeri bir sureti çıkacaktır. Oysaki yirminci yüzyıl itibarıyla fotoğraf makinesinin icadı ve yaygınlaşması sonucunda bir modeli olduğu gibi resmetme gereği ortadan kalkmış ve sanat içerikten çok biçime odaklanmıştır. Yani artık kimin resmedildiği değil hangi bağlamda ya da nasıl resmedildiği önem kazanmıştır. Bu noktada sanatçının yabancılaşma, uzaklaşma gibi nevrozları ve refleksiyon, regresyon, realizasyon, represyon gibi savunma mekanizmalarının varlığı daha hissedilir hale gelmiştir. Sanatçının nevrozunu yeteneğini bir kanal olarak kullanarak sanat eserine dönüştürme fikri güçlendikçe sanatçılar ham yeteneğin peşine düşmüş ve çocukların, akıl hastalarının ya da bağımlıların çalışmalarını bir ilham kaynağı olarak görmeye başlamıştır. Sanatçıdaki korkunun, yalnızlık isteğinin, akılcılaştırma eğiliminin ya da benzeri tüm nevrozların altı git gide daha çok çizilmiş ve tüm bu bilinçaltı öğeleri, renk seçimi perspektif kullanımı fırça darbeleri ve boya kullanımının yoğunluğuna yansımıştır. Tüm bu tercihlerin artık modelin değil sanatçının ruhsal durumunu yansıtmaya aracılık ettiği açıktır. Git gide daha çığ renklerin daha geniş yelpazelerde kullanıldığı portre sanatı sonunda deformasyonu da ek bir araç olarak görmüş ve bilinçaltı

öğelerini modelle buluşturmakta deformasyonu temel bir unsur olarak kullanmıştır.

Portre'nin tarihçesinde daha tanrısal olandan daha sıradana doğru giden çizgi takip edildiğinde ortaya önce tanrıların, sonra kral ve yöneticilerin, sonra zengin burjuvanın, daha sonra estetik açıdan göze güzel görünecek kişilerin resmedildiği görülmektedir. Sıradan insanın portreye özne olmasıyla aşağıya doğru gitme eylemi de ilgi çekici bir hal almıştır. Git gide daha sıradan hale gelen özne bir de daha çaresiz umutsuz ve zor hallerde resmedilmeye başlanmış böylece günümüzde ulaşılan abjecte ulaşılmıştır. Neticede insanın sürekli olarak idealize edilebilecek veya güzel yanlarıyla betimlenecek bir varlık olmadığı fikri yaygınlaşmış ve hasta yaşlı bitkin kimselerin portreye konu olması daha sık rastlanır hale gelmiştir. Özellikle AIDS gibi hastalıkların yaygınlaşmasıyla insan kendi vücut sıvılarıyla dahi birlikte resmedilen aşağı bir varlık haline gelmiş. Kimi zamansa metalaşarak günlük hayatta sıkça görülen ürünlerle bezenmiş, ironiyle küçük düşürülmüş, hatta çoğaltılarak tamamen fabrika üretimi ürünlerle aynı kefeye konmuştur. Portre sanatına yansıyan bireysel etmenlerden bir diğeri ise yaşam öyküleridir. Yaşam öyküleri bazı sanatçılarda fiziksel sorunlara yol açan kaza ve hastalıklar gibi belirgin durumlarken bazılarında yetiştirilme tarzı veya çocukluğun geçirildiği çevrenin genel özellikleri gibi daha doğrudan özellikler taşımaktadır. Her iki durumda da çalışmaların büyük ölçüde etkilendiği hatta içeriğin bu etkiler doğrultusunda belirlendiği görülmektedir. Bir adım öteye gidildiğinde sanatçıların yaşam öykülerinin günümüze yaklaştıkça yaşanan çevre bağlamında bir kolektif bilinç oluşturduğu söylenebilir. Bu kolektif bilinç siyasi ve sosyal fonun ekonomik çerçeveyi de içine alarak sanatta genel eğilimler oluşturmasını sağlamıştır. Bu

noktada popüler sanatın ekonomik kaygılarla kutuplaştığı savunulabilir.

Sözkonusu kutupluluğun ilk kısmını sponsorluk ve maddi kazanç kaygılarıyla dekoratif işler üretmeye yönelik kesim oluştururken ikinci kısmını sanatı hala topluma ayna tutmak ve bireyi bilinçlendirmek için sürdüren kesim teşkil etmektedir.

Biçimsel olarak bakıldığında portre tarihinin başlarında son derece keskin olan çizgilerin günümüzde hem içerik hem de biçim açısından silikleştiği aşıkardır. Kimin portre modeli olacağı, arka planın nasıl vurgulanacağı, eserin hangi bağlamda sunulacağı gibi içeriksel konuların yanısıra hangi tekniklerin hangi türler bağlamında kullanılacağı gibi biçimsel konuların sınırları da müphemleşmiştir. Öyle ki günümüz portresi her tekniğin ve performatif sanatlar dahil olmak üzere her sanat dalının, her malzemenin ve her metnin aynı anda kullanılabildiği bir hal almıştır. Bu bağlamda sanatçı-eser-izleyici arasındaki çizgi de belirsizleşmiş, kimi zaman sanatçı eserin öznesi, hatta bizzat kendisi olmuş, bazen de izleyici eserin oluşumuna doğrudan katkı sağlayarak sanatçının eser üzerindeki sahipliğini neredeyse tümüyle yok etmiştir. Gelineen noktada neyin sanat eseri olup neyin olmadığı dahi tartışılır olmakla birlikte izleyici de herhangi bir duyguyu yoğun olarak oluşturma isteği temel bir güdü halini almıştır. Tüm sınırların her bağlamda kaldırıldığı çağımızda sanatçı nevrozu da gerekirse uyuşturucu ve uyarıcı maddeler kullanılarak mümkün mertebe serbest bırakılmaya çalışılmış ve çoğu zaman sınırsızlık kutsanır olmuştur. Tüm bu izlenimler ve gözlemler ışığında denebilir ki teknoloji ve onun özgürleştirdiği toplum, sanatın kullandığı temel araçları anlamsız kılar hale gelmiş izleyicinin sanat eserine aşırı müdahalesi ve sanat eserinin ne olduğuna dair çizgilerin aşırı silikleşmesi yeterince destek toplayabilen herhangi bir çalışmanın sanat eseri

olarak nitelendirilebilmesine yol açarak toplumda sanatçıya duyulan saygıyı olumsuz yönde etkilemiştir. Kameraların ve dijital fotoğraf düzenleme programlarının yaygınlaşması deformasyon gibi tekniklerin herkes tarafından kullanılabilir hale gelmesine yol açmış yine benzeri programlar sayesinde insandaki güzellik hat safhada kolaylıkla göz önüne çıkarılabilir olmuştur. Dolayısıyla sanatı sanat yapan artık bu tür teknikler değil çeşitli unsurları vurucu bir şekilde bir araya getirebilme yeteneğidir. Çağımızın sorunsalı olan kimlik bunalımının ise olumsuz çevresel faktörlerin sürdüğü düşünüldüğünde bir süre daha sanatın merkezinde yer alacağı savunulabilir.

Nevroz ile içerik bağlantısı kapsamında, sanat eserlerinin mevcut sosyolojik durumlardan hat safada etkilendiği açıktır. Bu etki bireysel bağlamda sanatçı nevrozunu güçlendirmenin yanı sıra toplumda bir ortak bilinç, dolayısıyla ortak korku, endişe, kaygı veya aksine sevinç hisleri de uyandırabilmektedir. Böylece nevroz sadece aktaranla alakalı olmaktan çıkmış ve izleyicinin algısını yani mesajın alıcısını da biçimlendirir hale gelmiştir. Hastalıklar, doğal felaketler, ekonomik krizler, ve savaşlar gibi kolektif bilinci etkileyen majör olayların aynı anda sanatçıyı, eseri ve izleyiciyi etkileyerek ortak bir algı oluşturduğu ve bu şekilde bir duygunun daha yoğun bir biçimde aktarılmasına hizmet ettiği savunulabilir. Günümüzde yaşanan COVID-19 salgının da ileride sanatta karşılık bulması oldukça olasıdır. Denebilir ki insan, tüm bilimsel gelişmelere rağmen bir hastalık karşısında çaresiz kalmış ve korku nevrozu ortak bilince yerleşmiştir. Bu noktada, portre sanatına konu olan bireyin daha güçsüz ve dehşet içerisinde resmedilmesi olası bir durumdur. İleriki günlerde toplumun içinde bulduğu felaketlerin sanatta biçim ve içerik

açısından ne gibi değişikliklere sebep olacağını izlemek heyecan verici olacaktır.



6 KAYNAKÇA

(U.S.), N. C. (1976). *Robert Rauschenberg*. MOMA Web Site:

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2392_300062510.pdf

adresinden alındı

Akyürek, M., & Beyoğlu, A. (2017). Francis Bacon ve Willem de Kooning'in

Resimlerinde İmge Bozumu. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 7(2), 302-316.

Antelo, F. (2013). Pain and the Paintbrush: The Life and Art of Frida Kahlo. *Art of Medicine*, 15(5), 460-465.

Ayan, A. (2007). *Yayınlanmış Yazılar-Sanatçılar Üzerine- bir Portre Ustası: Eren Eyüboğlu*. İstanbul.

Batur, E. (2004). *Başkalaşım I-X ve XI-XX*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (1999). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Berk, N., & Gezer, H. (1997). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Brown, R. (2020). 'Kunst Macht Frei' – The Art of Sigmar Polke. R. Brown, F.

Chisholm , D. Elger, J. Lloyd, A. H. Murken, C. Murken-Altrogge, & K.

Schachter içinde, *polke/richter richter/polke*. Rove Projects.

Chiavoni, E. (2017). Architecture, Colour and Images. Ideas and Designs by

Friedensreich Hundertwasser. *Proceedings of the International and*

Interdisciplinary Conference IMMAGINI? (s. 953). Brixen: Università di

Roma.

- Dadvar, A. A., Kamarzarrin, H., Mansorvar, R., & Mohammad, K. (2013). Examining Frida Kahlo's Self-portraits from the Perspective of Psychoanalysis. *International Journal of Arts*, 3(2), 11-17.
- Dapena-Tretter, A. (2017). Jean Dubuffet & Art Brut: The Creation of an Avant-Garde Identity. *Journal of Theater and Performing Arts*, 11(1), 12-33.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London: Continuum.
- Dluzen, R. (2014, Haziran 24). *Report From Chicago: Fresh Public Art, and a New Ed Paschke Art Center*. Ed Paschke Art Center Web Sitesi: https://www.edpaschkeartcenter.org/uploads/1/2/9/4/129446377/report_from_chicago-new_ed_paschke_art_center-artfcity.pdf adresinden alındı
- Eczacıbaşı, Ş. (1998). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul: Yem Kitabevi.
- Evans, J. (2009). *Juvenile Pieces: Designed for the Youth of Both Sexes*. London: Gale ECCO.
- Ferrier, J.-L., & Le Pichon, Y. (1999). *Art of the 20th Century: A Year by Year Chronicle of Painting, Architecture and Sculpture*. Torino: Chene-Hachette.
- Flack, A. (1986). *Art and Soul: Notes on Creating*. New York: Penguin Books.
- Foster, H. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Geçtan, E. (2000). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gobbo, K. (2015). Facing Dyslexia: The Education of Chuck Close. *Review of Disability Studies: An International Journal*, 10(3-4), 1-12.
- Herner, I., Ruiz, M., & Pérez, G. (2020, Mart 8). *David Alfaro Siqueiros Self-Portrait with Mirror*. MAMFA: <https://mamfa.com/wp-content/uploads/Siqueiros-Self-Portrait-with-Mirror-Essay-by-Dra.-Irene-Herner-Reiss.pdf> adresinden alındı

- Hilditch, L. (2017). *Lee Miller, Photography, Surrealism and the Second World War From Vogue to Dachau*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Hobbs, R. C. (1994). Andres Serrano: The Body Politic. A. Serrano içinde, *Andres Serrano, Works 1983-1993* (s. 17-43). Philadelphia: University of Pennysylavania.
- Holger, L. (1999). Helen Schjerfbeck. *P Sanat Kültür Antika Dergisi*(15).
- Hollingworth, R. (1990-1991, Aralık-Şubat). *THE HOUR OF AUERBACH*. Mart 7, 2020 tarihinde Robert Hollingworth Web Sitesi:
<https://roberthollingworth.com.au/cms/tinymce/filemanager/library/THE%20HOUR%20OF%20AUERBACH.pdf> adresinden alındı
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1972). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Seabury Press.
- Hornik, H. J. (2013). The Grim Reaper. R. B. Kruschwitz, & H. J. Hornik içinde, *Death* (s. 46-48). Waco: Baylor University.
- Izenberg, G. N. (2006). Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis. *Psychoanalytic Inquiry*, 26(3), 462-483.
- Karaosmanoğlu, H. A. (2002, Mart 12). *Psikonet*. Psikonet Web Sitesi:
https://www.psikonet.com/id-ego-superego_nedir-125.html adresinden alındı
- Kılıçdoğan, A. (2001). XVII. Yüzyıl Portre. *T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Sanatı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Knoedler, M. (1937). *Toulouse-Lautrec, paintings, drawings, posters*. New York: The Spiral Press.
- Kollektif. (1996). *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*. İstanbul: Yem Yayınları.

Lanchner, C. (2020). *Andy Warhol*. MOMA Web Sitesi:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/Lanchner_Warhol_Artists_Series.pdf adresinden alındı

Leppert, R. (2002). *Ayrıntı Yayınları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lynton, N. (1994). *Modern Sanatın Öyküsü*. New York: Phaidon Press.

Mattison, R. S. (2015, Nisan 13). *Heroines: Audrey Flack's Transcendent Drawings and Prints, 2015*. Lafayette Web Sitesi:

<https://ldr.lafayette.edu/concern/publications/db78tc48h> adresinden alındı

Mehring, C. (2014). *Shock Value: Sigmar Polke*. Academia.edu Web Sitesi:

https://www.academia.edu/37565230/Shock_Value_Sigmar_Polke adresinden alındı

Minturn, K. M. (2010). *New York University*. New York University Web Sitesi:

[https://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/people/faculty/minturnPDFs/Minturn%20Final%20\(low%20res\).pdf](https://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/people/faculty/minturnPDFs/Minturn%20Final%20(low%20res).pdf) adresinden alındı

Montagnino, F. M. (2018). Joseph Beuys' Rediscovery of Man–Nature Relationship:

A Pioneering Experience of Open Social Innovation. *Journal of Open Innovation: Technology Market and Complexity*, 4(50), 1-17.

Moseman, E. F. (2008). E. L. Kirchner. Czech Cubism and the Representation of the Spirit in. Portraiture, 1915-1918. *Space Between*, 4(1), 11-36.

Museum of Modern Art (New York, N. (1930). *Paul Klee, Mar.13-April 2, 1930*. The Museum of Modern Art Web Sitesi:

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1766_300201931.pdf adresinden alındı

Orozco, J. C. (2014). *José Clemente Orozco: An Autobiography*. (R. C. Stephenson, Çev.) Austin: University of Texas Press.

- Ötgün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 159-178.
- Pardee, H. (1998). Durational Perception: The Art of Peter Campus. *Arts Magazine*(December), 76-81.
- Partanaz, P. (2007). T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı Yüksek Lisans Tezi. *Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre*. İstanbul.
- Pellizzi, F. (2011, May). *Towards the “Apostles” of Francesco Clemente*. Francesco Pellizzi Web Sitesi: http://www.francescopellizzi.com/new/wp-content/uploads/2011/05/Towards-the-“Apostles”-of-Francesco-Clemente_Pellizzi.pdf adresinden alındı
- Pfeiffer, A. (2009, Ağustos 12). *Rainer Fetting and Christian Schoeler On the Male Figure*. Art In America Magazine Web Sitesi: <http://web.archive.org/web/20121211034702/http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-12-08/rainer-fetting-christian-schoeler/> adresinden alındı
- Reich, W. (1983). *Kişilik Çözümlemesi*. (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Respini, E. (2020). *Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up?* MOMA Web Sitesi: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/Respini_Will_the_Real_Cindy_Sherman_Please_Stand_Up.pdf adresinden alındı
- Rose, B. (1987). *The drawings of Roy Lichtenstein*. MOMA Web Sitesi: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2174_300062808.pdf adresinden alındı

Rouault, G. (1953). *Rouault, retrospective exhibition, 1953*. The Museum of Modern

Art Web Sitesi:

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3300_300062123.pdf

adresinden alındı

Selvin, E. (2020, Mart 8). *The Beauty of Documentary Photography*. Academia.edu

Web Sitesi:

https://www.academia.edu/12421667/The_Beauty_of_Documentary_Photography adresinden alındı

Shackelford, E. (2020). *Robert Rauschenberg: the Gap between Art and Life*.

Academia.edu Web Sitesi:

https://www.academia.edu/35595568/Robert_Rauschenberg_the_Gap_between_Art_and_Life adresinden alındı

Steven, M. (2015). Bad New Days: Art, Criticism, Emergency. *Affirmations: of the modern*, 3(1), 149–155.

Stewart, D. (2005, Mart). Modigliani: Misunderstood. *SMITHSONIAN MAGAZINE*.

Mart 8, 2020 tarihinde <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/modigliani-misunderstood-84411676/> adresinden alındı

Tikunova, P. (2016). *Artist Takes 20 Different Drugs And Creates 20 Illustrations To*

Show Drug Effects. boredpanda Web Sitesi:

[https://www.boredpanda.com/how-different-drugs-affect-you-artist-illustrations-art-brian-](https://www.boredpanda.com/how-different-drugs-affect-you-artist-illustrations-art-brian-pollett/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic)

[pollett/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic](https://www.boredpanda.com/how-different-drugs-affect-you-artist-illustrations-art-brian-pollett/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic) adresinden alındı

Ulay, F. (1999). Antika Portre Sanatı. *P Sanat Kültür Dergisi*(15).

Wellen, M. G. (2005). *Renewed Legacy: Revising José Clemente Orozco's Place in Mexican Art History and His Relevance for José Luis Cuevas*. Austin: University of Texas.

Wetzler, R. (2015, Eylül 8). *Being a Good Critic in a Bad World: Hal Foster and the Avant-Garde* . ART News Web Sitesi: <https://www.artnews.com/art-news/news/being-a-good-critic-in-a-bad-world-hal-foster-and-the-avant-garde-4891/> adresinden alındı

Williams, G. (2015, Kasım 1). *Hal Foster, Bad New Days, 2015*. Goldsmiths, University of London Web Sitesi: <http://research.gold.ac.uk/21372/1/Bad%20New%20Days%2C%20book%20review%2C%20Gilda%20Williams.pdf> adresinden alındı

Wu, Y. (2018). The analysis of life and death from Klimt's Beethoven Frieze. *Hangzhou Normal University M.A. Thesis*. Hangzhou.