



**ÇAĞDAŞ SANATTA İFADECI
ANLATIM DİLİ İLE PORTR E OLGUSU**

Yasemin GÜL

Eser Metin

Resim Anasanat Dalı

Prof. Mehmed KAVUKCU

2017

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

Yasemin GÜL

**ÇAĞDAŞ SANATTA İFADECİ ANLATIM DİLİ İLE PORTR
OLGUSU**

ESER METİN

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Mehmed KAVUKCU**

ERZURUM-2017



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum " **Çağdaş Sanatta İfadeci Anlatım Dili İle Portre Olgusu**" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimim 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

12.01.2018

[Tarih ve İmza]

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Yasemin GÜL



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Mehmed KAVUKCU'nun danışmanlığında, Yasemin GÜL tarafından hazırlanan bu çalışma 28/12/20017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Yasemin Gül	İmza	: Yasemin Gül
Jüri Üyesi	: Prof. Doç. Dr. Davut Kaya	İmza	: Davut Kaya
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Mehmet Akif	İmza	: Mehmet Akif
Jüri Üyesi	: Prof. Mehmed KAVUKCU	İmza	: Mehmed KAVUKCU
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Mustafa Özgür	İmza	: Mustafa Özgür

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 28/12/2017

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VIII

GİRİŞ

I. ÇALIŞMANIN AMACI VE HİPOTEZİ.....	1
II. PORTRE KAVRAMI.....	1
III. RESİM SANATINDA PORTRE TÜRLERİ	2
A. Portre	2
B. Otoportre.....	4
C. Kadraja Göre Portre Türleri.....	5
D. İzleyiciye Bakışına Göre Portre Türleri	6
IV. PORTRE RESMİNİN İÇERİK OLARAK ÇÖZÜMLENMESİ	6

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE PORTRE

1.1. ESKİ ÇAĞDAN MODERN SANATA KADAR PORTRENİN SERÜVENİ... 13
1.2. MODERN SANATTA PORTRE..... 19

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK PORTRE

2.1. ÇAĞDAŞ SANAT HAKKINDA DEĞERLENDİRMELER	43
2.1.1. Postmodern Dönem ve Çağdaş Sanata Geçiş Süreci.....	43
2.1.2. Bir Kavram Olarak Çağdaş Sanat	45
2.2. ÇAĞDAŞ SANAT AKIMLARI VE ÖNCÜLERİNİN PORTRE	
ÇALIŞMALARI.....	47
2.2.1. Soyut Dışavurumculuk	47
2.2.1.1. Francis Bacon	49
2.2.1.2. Christian Schad.....	50
2.2.1.3. Williem De Kooning	51

2.2.1.4. Georg Baselitz	53
2.2.2. Pop Sanat (Pop Art).....	54
2.2.2.1. Andy Warhol	56
2.2.2.3. Richard Hamilton.....	58
2.2.2.3. Roy Lichtenstein.....	59
2.2.2.4. Tom Wesselmann	60
2.2.2.5. David Hockney	61
2.2.3. Foto-Gerçekçilik.....	62
2.2.3.1. Chuck Close.....	64
2.2.3.2. Franz Gertsch.....	65
2.2.3.3. Denis Peterson	66
2.2.3.4. Jenny Saville	67
2.3. TÜRK RESİM SANATINDA PORTR	68
2.3.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Portre	73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YASEMİN GÜL'ÜN ÇALIŞMALARINDA İFADE BİÇİMİ OLARAK	
PORTR	107
SONUÇ	108
KAYNAKÇA	110
ÖZGEÇMİŞ	119

ÖZET

ESER METİN

ÇAĞDAŞ SANATTA İFADECİ ANLATIM DİLİ İLE PORTR E OLGUSU

Yasemin GÜL

Danışman: Prof. Mehmed KAVUKCU

2017, 119 sayfa

Jüri: Prof. Mehmed KAVUKCU

Prof. Yasemin YAROL

Yrd. Doç. Devabil KARA

Yrd. Doç. Hüseyin ÖZNÜLÜER

Yrd. Doç. Muhammet TATAR

Portrenin tarihi çok eskilere dayanır. Tarihi süreçte gelişen portre resmi, malzeme, teknik, ifade ve biçim yönünden devamlı değişim yaşamıştır. Bu süreçte portre, resim, fotoğraf, seramik, edebiyat ve heykel gibi sanat dallarının içerisinde bir ifade biçimi olarak şekillenmiştir. Plastik sanatlarda, portrenin gelişim serüveninin aynı düzlemde olduğunu söylemek zordur. Portre, edebiyat ve resim kadar hiçbir sanat dalı ile özdeşleşmemiştir.

Bilindiği üzere resmin teması; figür, doğa ve natürmort ve bunların alt türevleri şeklinde sınıflandırılmaktadır. Fügür içerisinde gelişen portre resmi, zaman içerisinde büyük gelişim göstermiştir. Birçok ressam ifade aracı olarak portre resmi yapmıştır. Bu sanatçılar, eserlerini yaparken içinde bulundukları ülkenin ve o dönemin siyasi, politik, ekonomik, sosyal, dini ve felsefi anlayışlarından etkilenmişlerdir. Bilindiği üzere, resim sanatında portreye ilk çağlardan itibaren rastlanmak mümkündür. Ancak portre resminde asıl gelişme, Avrupa’da görülmüştür.

Bu çalışmada, Çağdaş Resim Sanatı içerisinde önemli bir ifade türü ve tema konusu olan, portre incelendi. Portre ressamlığında dönemlerine göre öncüsü sayılabilecek sanatçıların eserlerinden örnekler verilerek değerlendirmeler yapıldı. Bu sanatçılar portrenin oluşum sürecinde, model olarak seçtiği bireyin fiziksel kimliğiyle karşı karşıya kalırken, edindikleri izlenimlerini, modelin kendilerinde uyandırdığı duyguları, eserlerinde kullanma ve yansıtmaya yollarını aramışlardır. Sanatçı portresini yaptığı modelin, o esnadaki duygusal halini ve iç dünyasını tuvale yansıtmayı hedeflemektedir. Belki de resim sanatında portre yapmanın oldukça zor bir tercih olduğunun en bariz tarafı bu olsa gerekir.

Bu eserin giriş kısmında, çalışmanın amacı ve hipotezi, portre kavramı, portrenin türleri ve portrenin gelişim evresi üzerinde duruldu. Birinci bölümde, portrenin tarihsel gelişiminden bahsedildi. İkinci bölümde Çağdaş Sanatta portre olgusu, bu dönemin önemli temsilcilerine göre ele alındı. Seçilen bu portreler birçok yönden irdelendi. Üçüncü bölümde ise portre üzerine kişisel uygulamalar ve bunların plastik değerler ve psikolojik arka planı ele alınarak değerlendirildi. Sonuç kısmında ise elde edilen bulgular ortaya konuldu.

Anahtar Kelimeler: Portre, Resim, Modern Sanat, Çağdaş Sanat, Sanat.

ABSTRACT**THE TEXT****THE PORTRAIT PHENOMENON WITH THE EXPRESSIVE LANGUAGE IN THE
CONTEMPORARY ART****Yasemin GÜL****Supervisor: Prof. Mehmed KAVUKCU****2017, 119 pages****Jury: Prof. Mehmed KAVUKCU****Prof. Yasemin YAROL****Jury: Asst. Prof. Devabil KARA****Jury: Asst. Prof. Hüseyin ÖZNÜLÜER****Jury: Asst. Prof. Muhammet TATAR**

The history of portrait dates back to old ages. The painting of portrait, which was developed in time, has constantly come across with change-transformation in terms of material, technique, expression and form. The portrait was shaped as a form of expression within the branches of art such as painting, photography, ceramics, literature and sculpture. It is difficult to say that the development of portrait is on the same plane in plastic arts. However, none of the art branches has been identified with the portrait, but the literature and painting.

As it is known, the theme of painting is classified as figure, nature and still life and their sub-derivatives. The portrait painting, which was developed in the figure, demonstrated significant development in time. Most artists have painted portraits as a means of expression. These artists were influenced by the political, political, economic, social, religious and philosophical mentality of country and period they were in during performing their works. As it is known, it has been possible to come across with the portrait in the art of painting since the earliest centuries. However, the portrait demonstrated its real development in Europe.

In this study, the portrait as a significant type of expression and a theme topic within the Contemporary Art of Painting was investigated. In this present study, evaluations were performed giving examples of the artists who were considered as pioneers in their periods on the art of portrait. These artists looked for the ways to reflect their impressions, the emotions, which the model evoked in them, in their works, while these artists were faced with the physical identity of the individual they chose as the model during the portrait formation process. The artist aims to reflect the emotional state and inner world of the model s/he portrays to the canvas. Perhaps, this is the most obvious side that painting portraits is a quite difficult choice in the art.

In the introduction section of this study, it was focused on the aim and the hypothesis of the study, the concept of portrait, the types of portrait and the development phase of the portrait. In the first section, the historical development of the portrait was mentioned. In the second section, the portrait phenomenon in the Contemporary Art was handled in terms of the most important representatives in this period. These selected portraits were investigated in many ways. In the third section, personal applications on portraits and their plastic values were evaluated handling their psychological background. In the result section, the reached findings were presented.

Keywords: Portrait, Painting, Modern Art, Contemporary Art, Art.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Edouard Manet, Victorine Meurent , Tuval Üzerine Yağlıboya. 42.9 x 43.8 cm. Museum of Fine Arts, Boston, 1862.	20
Resim 1.2. Paul Cezanne, Otoportre , 64 x 53 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Orsay Müzesi Paris, Fransa, 1875.	21
Resim 1.3. Edgar Degas, Vikont Lepic ve Kızları , 78.4 x 115 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya 1875.	23
Resim 1.4. Vincent van Gogh, Otoportre , Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x54 cm, Orsay Müzesi, Paris, 1889.....	24
Resim 1.5. Henri Matisse, Bayan Matisse , 40 x 32 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Kopenhag Devlet Sanat Müzesi, 1905.	25
Resim 1.6. Chaïm Soutine, <i>El Botones(Uşak veya Komi)</i> , 1925.....	27
Resim 1.7. Alexsej Von Jawlensky, Otoportre , 66.5 x 44.5 cm, Tuval Üzeri Monte Edilmiş Mukavva Üzeri Yağlıboya, Avusturya Galerisi Belvedere, Avusturya, 1912.	28
Resim 1.8. Fernand Leger, Kitap Ve Kadın , 116 x 81.4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Metropoliten Sanat Müzesi New York, A.B.D. 1923.	30
Resim 1.9. Pablo Picasso, Henry Kahnweiler , 114.5 x 114.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonu, A.B.D. 1910.	31
Resim 1.10. Raoul Hausmann, Eleştirmen , Kağıt Üzerine Taş Baskı ve Fotokolaj, 32x23,5 cm, Tate Koleksiyonu, Londra, 1920.....	33
Resim 1.11. George Grosz, Walter Mehring'in Portresi , 90 x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Koninklijk Museum voor Shone Kunsten, Belçika,1925.	34
Resim 1.12. Marcel Duchamp, L.H. O.O.Q. , Baskı Röprodüksiyon, 1919.	35
Resim 1.13. Otto Dix, Sylvia Von Harden , 120 x 88 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Paris Modern Sanatlar Galerisi, Fransa, 1926.....	37
Resim 1.14. Rudolf Schlichter, Margot'nun Portresi, 1924	38
Resim 1.15. Salvador Dali, Ölen Erkek Kardeşinin Portresi , Tuval Üzerine Yağlı Boya, 69x 69 cm, Salvador Dali Museum, St. Petersburg(Florida)1963...40	40
Resim 1.16. Joan Miro, Patates , Metropoliten Sanat Müzesi, New York,1928.....	41
Resim 1.17. Frida Kahlo, Otoportre , 61 x 47 cm, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, ABD. 1943.	42

Resim 2.1. Francis Bacon, Otoportre , Tuval Üzerine Yağlıboya, Marlborough Sanat Galerisi, Londra, 1964.....	50
Resim 2.2. Cristian Schad, Dr. Haustein , 80x55 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 1928.....	51
Resim 2.3. Willem de Kooning, Kadın , Tuval Üzerine Yağlıboya, 192.7 x 147.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, 1950-1952.....	52
Resim 2.4. Georg Baselitz, Abgar'ın Başı , Tuval Üstüne Yağlı Boya 130.4-97.1cm, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humblebek, 1984.....	54
Resim 2.5. Andy Warhol, Marliyn Çift Panel , Seriğrafi, Özel Koleksiyon, 1962.....	57
Resim 2.6. Richard Hamilton, Yurttaş , Tuval Üstüne Yağlı Boya, 200x100 cm, olan iki tuval, Tate Collecton, Londra, 1981-83.	59
Resim 2.7. Roy Lichtenstein, Ağlayan Kız , Tuval Üzerine Manga, 116.8 x 116.8 cm, Milwaukee Sanat Müzesi, Wisconsin, 1964.	60
Resim 2.8. Tom Wesselmann, Lulu , Metal Üzerine Mürekkepli Boya, 56 x 76 cm, 1984.....	61
Resim 2.9. David Hockney, Divine , Tuval Üstüne Akrilik, 153x153, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 1979.....	62
Resim 2.10. Chuck Close, Büyük Otoportre , 274.3 x 213.4 cm, Tuval Üzerine Akrilik. Walker Sanat Merkezi, Minesota 1967-1968.	65
Resim 2.11. Franz Gertsch, Irene VIII , 48.3 x 61 cm, 1981.....	66
Resim 2.12. Denis Peterson, Topraktan Gelen Toprağa Gider , Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlı Boya 101,5x101,5 cm, Sanatçı Koleksiyonu.	67
Resim 2.13. Jenny Saville, Ters , 213.4x243.9 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Gagosian Gallery, 2002/2003.....	68
Resim 2.14. Şeker Ahmet Paşa: Otoportre , Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 85 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	70
Resim 2.15. İbrahim Çallı, Hasene Cimcoz , Tuval Üzerine Yağlıboya.....	72
Resim 2.16. Avni Lifij, Son Otoportre , 26.7 x 18.8cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.	73
Resim 2.17. Hale Asaf, İsmail Hakkı Oygur Portresi , 91x72 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1927.....	74

Resim 2.18. Sabri Berkel, Otoportre , 53.5 x 39 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Sabancı Müzesi İstanbul, 1932.	76
Resim 2.19. Nuri İyem, Portre , 70 x 90 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1984.....	77
Resim 2.20. Neşet Günel, Mehmet'in Oğlu , 138x83cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1983.....	80
Resim 2.21. Aydın Ayan, Yeşil Bantlı Antik Baş , 89 x 116 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, A. Ayan Koleksiyonu, 2006.	81
Resim 3.1. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 69,5 x100 cm, 2017.....	88
Resim 3.2. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x100 cm 2017	89
Resim 3.3. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 74 x100 cm 2016.....	90
Resim 3.4. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 75 x104,5 cm 2016.....	91
Resim 3.5. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 80 x105 cm 2016.....	92
Resim 3.6. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x100 cm 2016.....	93
Resim 3.7. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 75 x100 cm 2017	94
Resim 3.8. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 79 x100 cm 2016.....	95
Resim 3.9. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x100 cm 2016.....	96
Resim 3.10. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 75 x105 cm 2016.....	97
Resim 3.11. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 74 x100 cm 2017	98
Resim 3.12. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 79,5 x105 cm 2016.....	99
Resim 3.13. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 75 x120 cm 2016.....	100
Resim 3.14. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 78,5 x110 cm 2017	101
Resim 3.15. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 75 x120 cm 2016.....	102
Resim 3.16. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 74 x104,5 cm 2016.....	103
Resim 3.17. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x100 cm 2017.....	104
Resim 3.18. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x110 cm 2016.....	105
Resim 3.19. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 79 x94,5 cm 2016.....	106
Resim 3.20. <i>Kadın</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x100 cm 2017	107

ÖNSÖZ

Asırlardır portre, resim sanatı içerisinde önemini hep korumuştur. Portre resmi, dönem ve sanat akımlarına göre bir takım özellikler sergilemektedir. Portre resmi Rönesans sanatıyla büyük bir gelişim göstermiştir. Daha sonra İtalya’da Hollanda, Fransa, İspanya ve İngiltere gibi ülkelerde yetişen sanatçılar da portre resminde çok büyük eserler vermişlerdir. 15.- 19. yüzyıl yıllar arasında ortaya çıkan birçok sanat anlayışı portre resminin şekillenmesinde etkili olmuştur. Özellikle 19. yüzyılda başlayan Sanayi Devrimi, 1. Dünya Savaşı, kısa bir süre sonra 2. Dünya Savaşı ve kapitalist ekonomik anlayış, bütün toplumları derinden etkilemiştir. Yaşanan bu sosyal, ekonomik ve siyasi gelişmeler sanatta köklü değişikliklere, zemin hazırlamıştır. Yaygın anlayış 1960 yıllar ile başlayıp günümüzü de içine alan sanat dönemi, Çağdaş Sanat şeklinde tanımlanmaktadır. Bu sanat dönemi içerisinde ifadeci anlatım dili ile portre konusu çalışmanın temasını oluşturmaktadır. Bu zorlu süreçte sonsuz sabır ve desteğini gördüğüm danışman hocam Prof. Mehmed KAVUKCU’ya şükranlarımı sunarım. Eleştirileriyle çalışmanın şekillenmesine katkı sağlayan hocalarım Prof. Yasemin YAROL’a, Yrd. Doç. Devabil KARA’ya, Yrd. Doç. Hüseyin ÖZNÜLÜER’e ve Yrd. Doç. Muhammet TATAR’a teşekkür ederim. Ayrıca kıymetli hocam Doç. Evren KAVUKCU’ya, değerli eşim Prof. Dr. Abdulkadir GÜL’e, sevgili oğlum Yusuf ve kızım Aysima’ya, kıymetli annem Bilgin AYDEMİR’e emek ve sabırlarından dolayı müteşekkirim.

Erzurum-2017**Yasemin GÜL**

GİRİŞ

I. ÇALIŞMANIN AMACI VE HİPOTEZİ

Bu metnin başlığı “*Çağdaş Sanatta İfadeci Anlatım Dili İle Portre Olgusu*” dur. Çalışmanın kapsamı ve sınırlılığı başlıkta belirtilmiştir. İncelemenin amacı ve temeli, aşağıdaki soruların cevaplarını arama ekseninde kurgulanmıştır:

- a- Portre terim ve kavramsal olarak neyi ifade etmektedir?
- b- Portre türleri nelerdir?
- c- Portrenin resim sanatındaki yeri nedir?
- d- Portre resmi tarihi süreçte nasıl bir değişim geçirmiştir, öncüleri kimlerdir?
- e- Modern Sanat, Postmodern Sanat, Çağdaş Sanat kavramsal ve zaman açıdan neleri ifade etmektedir. Bu sanat dönemlerini keskin hatlarla birbirlerinden ayırmak mümkün müdür?
- f- Değişik zaman aralıklarında ortaya çıkan sanat akımlarının portre resmi yapanlar üzerinde etkisi nelerdir?
- g- Çağdaş Sanatta portre resminin serüveni nasıl olmuştur?
- h- Çağdaş Sanatta portre resminde öne çıkan sanatçılar kimlerdir?
- i- Çağdaş Türk Resim Sanatında portre resmi nasıl bir gelişim göstermiştir?
- j- Portrenin oluşum evresi nasıldır?
- k- Portrede içsel olanın dışavurumu nasıl şekillenmiştir?
- l- Portre sanatçının kendi görüntüsü üzerinden dışavurumu neyi ifade etmektedir?
- m- Portre Resmi plastik değerler açısından nasıl değerlendirilmelidir?
- n- Portrenin oluşumunda sosyal ve psikolojik etkilerin boyutu nedir?
- o- Portresi yapılan kişinin fiziksel ve kişilik analizi nasıl yapılmalıdır?
- p- Kişisel portre resmi uygulamalarında bir tarz var mıdır ve hikâyesi nasıl gelişmiştir? gibi soruların cevapları aranmıştır.

II. PORTRE KAVRAMI

Portre terimi; Osmanlı Türkçesinde “*şebih* (benzeyen, benzeyici)” ve “*tasvîr* (portre)” şeklinde iki kelime ile ifade edilmektedir(Develioğlu, 1995: 1039). Bu kelime Latince “*protraho*” kökünden türetilmiş ve Avrupa dillerine geçmiştir(Kurut, 2012:7).

Portre; İngilizce ve Fransızca “*portrait*”, Almanca’ da “*portrat*” sözcüğünün tam karşılığıdır(Akın, 2010:5). Portre, resim, fotoğraf, seramik, edebiyat ve heykel gibi sanat dalları içerisinde gelişmiştir. Bu sanat dallarında portredeki amaç, tasvir edilenin o esnadaki ruh halini, şahsiyetini ve duruşunu mümkün olduğu kadar betimleyebilmektir. Portreler doğaçlama oluşturulabilecek eserlerden ziyade, bir plan dâhilinde yapılmaktadır. Bu maksatla birçok büyük sanatçı insan vücudunu incelemiş ve ideal ölçülere göre çizimler yapmışlardır (Baxandall, 2015: 128, 142; Özkanlı, 2006: 6; Parramon, 2012:7)

III. RESİM SANATINDA PORTRE TÜRLERİ

Portrede, bazı sanatçılar figürün fiziksel özelliğe dikkat ederken, bazıları ise duygusal özellikleri daha çok ön plana çıkarmışlardır. Kimi sanatçılar bir başkasının portresini yaparak onda kendi benliğini aramış, kimileri de otoportresini (öz portre) yaparak kendisine karşı bir bakış açısı sergilemiştir. Böylece görüneni ve görünmeyeni en iyi açıklayan portreler, çeşitli üslup ve yöntemlerle karşımıza çıkmaktadır (Bülbül, 2014:25; Özkanlı, 2011:27). Bir kişiyi temsil eden en önemli özelliği yüzdür. Karşı tarafın algısı ile değişen yüz ifadeleri, karşılıklı iletişim ve etkileşimin sonucudur. Bu sebeple portreler, sanatçı-model-izleyici etkileşimiyle oluşan anlatımı görsel olarak ifade etmektedir(Parrmon, 2013:106; Leppert, 2002: 74).

A. Portre

Portre, konu aldığı kişiye büyük ölçüde benzetilerek yapılan ve daha çok baş ve omuzları kapsayan resim türüdür. Portre tek kişilik yapıldığı gibi birden fazla kişinin grup resimlerini de kapsamaktadır. Portreler, kişinin fiziksel özellikleri, karakteristik yapısı, giyim tarzı, alışkanlıkları vb. çeşitli parametrelerle kimliğini tanımlama amacıyla yapıldığı gibi sanatçısının duygu ve düşüncelerini de yansıtmaktadır. Klasik dönemdeki portrelerde kişinin fiziksel görünümüne daha çok yer verilmekteydi. Oysa modernizmin başlangıcından günümüze kadar sanatçılar, yoğun olarak kişinin özelliklerini tasvir ederlerken, kendi içsel dünyalarını da dışa vurmaktadırlar.

Sanatçı bazen bu dışavurum eylemini sanat eseri üzerine uygularken, bazen de model olarak seçtiği kişinin kimliğini kendi amacına uygun olarak dışavurumun ardında

gizleyebilmektedir. Hatta bazen sanatçı kendi imgeleminde yarattığı, gerçekte var olmayan bireyin görüntülerini de bir dışavurum aracı olarak kullanmaktadır. Bu durumda sanatçı, hayali yaptığı portrelere bir karakter giydirmektedir. Resim sanatında portresi çizilen kişinin kimliğinin anlatımı, kendisine bire bir benzetimiyle yapılmaktadır. Fakat portre resminin sanatsal değeri, onun modeline benzeyip benzememesi belirlememektedir. Sanatsal değerini belirleyen asıl önemli öge, portrenin oluşum sürecinde ulaştığı plastik formdur. Resmi fotoğraftan ayıran bu özellik, formun sanatçı tarafından yüzeye müdahalelerde bulunarak elde edilmesidir. Zira figüre bire bir benzetilen, sanatçısının yorumunu, dünyasını yansıtmayan portre, görünüş olarak estetik kaygılar güdülmeden oluşturulmuş sıradan baş ve omuzları kapsayan vesikalık fotoğraftan veya boydan çekilmiş fotoğrafların görüntüsünden farklı olmayacaktır (Parrmon, 2013: 10,12; Dönmez, 2009:6; Demirbulak 2007: 2).

Portrede benzerliği yakalamakta neyin önemli olduğunu soran bir yazara Picasso şöyle cevap vermiştir: Hiçbir şey. Bir portrenin modele benzeyip benzemediğini bilmemin benim için bir önemi yoktur. Tablo resmedilen modelin bütün fiziksel özelliklerini aynen taşısa bile bu önemli değildir; yıllar, yüzyıllar geçer üzerinden. Sanatçı gerçekçi olmak isterse beyhude bir çaba içerisinde kaybolup gider. Geleneksel anlamda bir benzerlik taşımasa bile sanat eseri güzel olabilmelidir (Parrmon, 2013:11).

Yukarıdaki ifadelerle ilave olarak, sanatçısının model olarak aldığı portreler üzerinde, gerek modelinin içsel dünyasının, gerekse modeli üzerinde kendi içsel dünyasının yansıtıldığı portreler, üçüncü kişi olan izleyici üzerinde psikolojik yönlerden etkiler bırakır. Sanatçı eserini oluştururken bazen empati yoluyla kendisini izleyici konumuna sokar. O anki psikolojisini düşünüp, eserini şekillendirir. Bu yönüyle de portreler psikoloji ile de yakından ilişkili hale gelir. Modelin duruşu, bakışı, formu ile eserine anlam kazandıran sanatçı, aynı zamanda toplum üzerine tesir eder. Sanatçı modelini övebilir ya da yerebilir. Böyle bir durumda sanatçı, portresini yaptığı kişiyi göstermek istediği biçimde topluma yansıtır (Parrmon, 2013:13, 16; Uysal, 2009:17; Özkanlı, 2011:32).

B. Otoportre

Otoportre; “*outoportre*”, “*self-portrait*” ve “*öz portre*” gibi kavramlarla tanımlanmaktadır. Sanat eserinin hem öznesi hem de nesnesinin sanatçının kendisinin olduğu tanım otoportreyi ifade eder. Otoportre de eserin gerçekleştiği alan, sanatçının “*ben*” i üzerine kurulmaktadır. Dolayısı ile otoportre de model, sanatçının kendisidir ve sanatçı bu faaliyet alanında tamamiyle yalnız ve içe dönüktür. Eser ise yaratıcısını izleyicilere takdim etme görevini yerine getirir ve bu sunuluş, sanatçının toplumsal alana bağlanma noktasını oluşturur (Parrmon, 2013:106; Demirbulak, 2007: 2).

Ayrıca otoportreler, narsistik tutkular açısından da ele alınabilir. “*Otoportre, sanatçının kendi yüzüne, bedenine, kısaca kendine bakışıdır*”(Kahraman, 2005:12). Başka bir tanımda ise “*ben kavramına farklı anlam ve içerik kazandıran sanatçı için otoportre, gerçeğin kendi ben'iyle sorgulaması durumudur*” (Uysal, 2009:16). Diğer bir ifadeyle sanatçılar kendi benliğini portrelerde ararken bedenini, suretini ve duygusal durumunu incelemeye, çözümlemeye, isimlendirmeye çalışırlar. Başkaları tarafından nasıl görüldüğünü, kişiliğinin altında neler yattığını, iç dünyasının yüzüne nasıl yansıdığını merak ederler. Kimi sanatçılar kendine dürüst davranarak yüzleşir, kimiler ise “*ideal benlik*” peşinde koşarlar. Gerçek benliği ile ideal benliği arasında büyük fark yaşayan sanatçı depresyona girebilir. Bu yüzden sürekli kendiyi ilgilenir ve gerçek kimliğini olduğundan başka gösterebilir. Otoportre, sanatçının sadece kendisinin estetik sunumu ve içsel yansıması değil, aynı zamanda içinde var olan benliğinin de sorgulanmasıdır (Arslanhan, 2012:24; Ayan, 2006: 80-81).

Otoportre, ressamın en kişisel anlatım biçimidir ve varoluşunu ifade etmenin sanatsal etkinlikteki en güçlü dışavurumudur. Ressamın yaşamı boyunca otoportresini devamlı surette yapması, otoportrelerin görsel birer otobiyografi niteliğinde olduğu anlamına da gelir. Portre sanatındaki psikolojik verilerin önemi, otoportrede, kendini daha derin ve gizemli kılarak bizi insan ruhunun sonsuzluklarında gezdirir. Artık burada sanatçının, kendini yüceltme, ölümsüzlüğe, geleceğe kalma, kendini beğenmişlik, teşhir, tatmin, üstün insan olma gibi yaklaşımlarının da gözlenildiği, psikolojik değerlendirmeler söz konusudur (Leppert, 2002: 22; Demirbulak, 2007: 48).

Son tahlilde hem portre hem de otoportre, bir anlatım tarzı olarak, çok eski dönemlerden itibaren sıkça müracaat edilen bir yöntemdir. Portreler diğer bir yönüyle

de, temsil ettiği bireylerin statülerini de ortaya koymaktadır. Ayrıca portreler, toplumsal hiyerarşilerin yansımalarına dair o döneme ışık tutmaktadır. Portreler, el ve yüz hareketleriyle, giyimlerle, tavırlarla, arka planla, etiketleriyle ve yüzeye aktarılan özellikleriyle bizlere kişinin fakir veya zengin, güçlü veya zayıf, tek veya birçok mesleğe sahip olduğu, sınıf, kulüp veya diğerk grupların bir üyesi olup olmadığına dair ipuçları verirler (Gök, 2016: 29;Kurut, 2012:ix; Parrmon, 2013:17).

C. Kadraja Göre Portre Türleri

“Kadraj(çerçeveleme); fotoğraf makinasının ve kameranın vizöründe görünen görüntüdür” şeklinde tanımlanmaktadır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Kadraj>). Bu bakış açısı, ressamların eserlerini yaparken dikkate aldıkları bir yöntemdir. Portre yapan ressamların farklı kadraj seçimleri aşağıdaki şekilde gruplanabilir:

Büst Portreler: Modelin omuzundan yukarı olan kısmını ifade etmek için kullanılan bir tanımlamadır. Büst portrelerde, ana tema modelin baş ve yüz özellikleridir. Bu duruş şeklinde modelin profili, cephe ve yüzün $\frac{3}{4}$ 'ünün bir cepheden görüldüğü portre şeklinde kendi içerisinde değişim gösterir. Vesikalık fotoğraflarda sadece yüzün görünmesi bir kişinin tanımlanması için yeterli referansı sağlar, bu nedenle çok sık tercih edilen bir kadrajdır. Özellikle Rönesans dönemindeki portrelere bakıldığında, bu yöndeki bir kadrajın daha çok kullandığı görülür. Diğer taraftan fayyum portrelerde büst portre kadrajı ile yapılmışlardır (Dönmez, 2009:4).

Yarım Boy Portre: Boy ölçüsünün yarısının resimlendiği portrelerdir. Kişinin bel hizasına gelen bir kadraj seçimidir. Profil, cephe ve $\frac{3}{4}$ portre özellikleri başın duruşuna göre burada da geçerliliğini korumaktadır. Bu kadraj seçiminde eller resme dâhil olur. Eller duruş şekline göre portreye daha farklı bir duygusallık katmaktadır. Ellere verilecek simgesel objeler ile portreye anlamlar yüklendiği gözlemlenmektedir(Kurut, 2012:2).

Tam Boy Portre: Baştan ayağa kadar bütün fiziksel özelliklerin gösterilmesinin amaçlandığı portre türüdür. Bu tarz portrelerde en az yüz ifadesi kadar duruş ve kıyafette önem kazanmaktadır. Ağırlıklı olarak Barok döneminde tercih edilen bir portre türüdür(Dönmez, 2009:5; Parrmon, 2013:62).

D. İzleyiciye Bakışına Göre Portre Türleri

Cepheden Portre (Önden Bakış): Önden portrede, modelin hâkimiyeti vardır ve yücelik ifade etmektedir. Bu tarz portre duruşlarında model doğrudan izleyiciyle temas halindedir (Parrmon, 2013:16).

3/4 Profil Portre: Model izleyiciye belli bir oranda dönüktür. Modelin izleyiciye veya başka yöne baktığı portre resimlerdir. Bu duruş hareketi barındıran bir duruştur. Baş vücuttan bağımsız gibidir. Gözleri, gözbebeği ekseninden saptırarak çarpıcı bir bakış elde edilir. Beden, baş ve gözlerin farklı yönlere gitmesi hareket ifade ettiği gibi kararsız ruh haline de işaret etmektedir (Demirbulak 2007: 2).

Profil Portre: Modelin bütünüyle yan durduğu portre türüdür ve seyirciyle etkileşimi nispeten azdır. Roma madalyonlarından gelen bir gelenektir ve erken Rönesans'ta sıkça uygulanan bir pozdur. Bu poz Mısır duvar resimlerinde genel karakteridir. $\frac{3}{4}$ portrede başlayan hareket, bu pozda tamamlanma eğilimindedir. Ressamla modelin, dolayısıyla izleyici arasındaki etkileşimin en aza indiği bakıştır. Model izleyicinin görmediği bir yere bakmaktadır. Profil portre, $\frac{3}{4}$ portreden farklı olarak daha kararlı bir duruşu ifade etmektedir (Dönmez, 2009:5).

IV. PORTRE RESMİNİN İÇERİK OLARAK ÇÖZÜMLENMESİ

Portre resminin sanat eseri niteliğine ulaşması için dönemine göre değişiklik gösteren plastik değerler, göz önünde bulundurularak tahliller yapılması gerekmektedir. Resmin plastik değerleri olan biçim, renk, ışık gibi unsurların yanı sıra ölçü, zıtlık, denge, birlik, çokluk gibi ilkelerle bir araya gelme ile oluşan kurgu ve kompozisyon belirlemektedir (Weeks, 1998:12).

Portre resminde plastik değeri, kompozisyonun yanı sıra portresi yapılan kişinin pozunu, yani duruşu ve bakışları şekillendirmektedir. Tuval veya kâğıt gibi iki boyutlu yüzeyler üzerinde boşluğu şekillendirmede kompozisyonun önemine dair John Berger şöyle der; Karalama defterimdeki boş sayfaya baktığımda, fark ettiğim şey eninden çok boyu oldu. Alt ve üst kenarlar kritik kenarlardı, çünkü adamın yerden nasıl yükseldiğini, ya da ters yönde düşünecek olursam, yere nasıl bağlandığını bunlar arasında yeniden kurmam gerekiyordu. Pozun enerjisi esas olarak dikeydi. Kolların tüm küçük yatay

hareketleri, çevrilmiş boyun ağırlığını vermediği bacak, hepsi bu dikey güçle ilintiliydi; tıpkı bir ağacın yanlara uzayan ya da sarkan dallarının dikey gövdeyle ilintili olması gibi. İlk çizgilerimin bunu ifade etmesi gerekiyordu; onu bir kukla gibi ayakta tutmalı, ama kukladan farklı olarak, hareket kabiliyeti olduğunu, yer kıpırdayacak olsa dengesini yeniden kurabileceğini, yerçekiminin dikey gücüne karşı birkaç saniye için sıçrayabileceğini ima etmeliydim. Bu hareket kabiliyeti, gövdesini tekdüze ve sürekli değil de düzensiz ve geçici gerilimi, kâğıdın yan kenarları ile boynunun çukurundan ağırlığını taşıyan ayağının topuğuna uzanan çizginin iki yanındaki varyasyonlar ile ilişkili olarak ifade edilmeliydi. Artık üzerine çezeceğim kâğıdın beyaz yüzünü başka bir gözle görmeye başlamıştım. Düz boş bir sayfa olmaktan çıkmış, boş uzaya dönüşmüştü. Beyazlığı, içinde hareket edebileceğiniz ama ötesini göremeyeceğiniz sınırsız, saydam olmayan bir ışık olmuştu (Berger, 2009: 41).

Portre resmi tasarlanırken yüzey üzerindeki figürün konumunu kompozisyon belirlemektedir. Bu noktada tuval yüzeyini Berger'in yukarıda açıkladığı şekilde birçok boyutu ile ele almak gerekmektedir. Ayrıca portre resminde önem taşıyan bir başka konu da portresi yapılan kişinin vereceği pozdur. Bu poz kişinin izleyici tarafından görülmesi istenen duruşuyla belirlenir. Portresi yapılan kişinin duruşu, sanatçı tarafından izleyiciye verilmek istenen statüsünün veya karakterinin göstergesidir. Ayrıca kişinin bakışları ve mimikleri hem karakteri hem de ruh halini yansıttığı için bunları göz önünde bulundurarak yapmak, portre resminin çözümlenmesi için doğru bir yöntemdir(Erkal, 2013:7-8; Uysal, 2009:17).

Portre resminde sanatçının portresini yaptığı modelle ilk etkileşimi göz temasıyla oluşmaktadır. Dolayısıyla sanatçıyı etkileyen birincil ve en güçlü unsur bir görüntünün varlığıdır. Sanatçı görsel bir iletişim ve etkileşim içerisinde modelinin görüntüsünü dikkatle incelemek zorundadır. Bu durumda sanatçı direkt olarak modelinin fiziksel görüntüsüyle karşı karşıya kalır. Bireyin görüntüsünün sanat eseri olacak objeye aktarılması esnasında, sanatçı ile modeli arasında bir takım etkileşimler oluşmaktadır. Sanatçı bireye yaklaşımı ve incelemeleri sonucunda oluşturacağı esere biçim verme yollarını düşünür. Bu biçimlendirme olayı, oluşacak sanat eserinde model olacak bireyin görüntüsünün, aynı zamanda sanatçının kendi bireysel yorumlarının bir araya gelmesiyle malzeme üzerindeki aktarımlarını kapsamaktadır. Henry Matisse portrenin oluşum evresiyle ilgili şunları söylemiştir: Fotoğrafla elde edilen portrenin yeterli

olduğu söylenebilir. Antropometri için evet; ama bir yüzün derin kimliğinin arayışındaki sanatçı için durum farklıdır. Modelin yüz çizgilerinin kaydedilmesi, çoğu zaman onları gün ışığına çıkaran kaynak arayıcının bilinmedik duygularını da ortaya çıkarır. Onları açık bir anlatıma dökülebilmek için neredeyse bir yüz okuma uzmanının yorumuna gerek duyabilirdik, çünkü yüz çizgileri, ressamın bile başlangıçta aklından geçirmediği çok şeyin sentezini yapar, çok şey içerirler (Matisse,2003:71).

Otoportrelerde ise durum biraz farklıdır. Model ile sanatçısı aynı kişidir. Kendi çehresine doğrudan bakmaya kalkışınca, içle dış derinle yüzeysel, benle öteki, doğalla yapay arasında seçim yapma gerekliliği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Portrelerde en çok tartışılan konulardan biri de benzetme ve benzeme meselesidir. Sanat eserinin bire bir benzetilmesinin gerekip gerekmediği Aristoteles'ten günümüze kadar tartışılan gelen bir konudur. Aristoteles sanatı bir "*mimesis*" (taklit, öykünme) olarak anlar ve onu böyle temellendirir. Mimesis, bir suje ile bir obje arasındaki ilgiyi ifade etmektedir. Suje, taklit eden, taklitçi olan varlık, yani sanatçıdır. Ama taklidin yöneldiği objeye gelince, asıl araştırılması gerekli olan problem budur. O halde, mimesis obje, yani sanat eserinin ne olduğu sorusu ise ancak, sanat eserinin model kategorilerinin tespit edilmesiyle belirlenebilir(Tunalı, 2002:49).

Sanat eserinin ontolojik yapısını inceleyen Nikolai Hartmann, bir sanat eserini oluşturan iki temel yapıdan bahseder. Bunlardan birincisi real, ikincisi ise irreal varlık tabakasıdır. Bunları da kendi içerisinde farklı kategorilere ayırmaktadır. Real varlık organik ve inorganik varlıktır, irreal varlık ise ruhsal ve tinsel tabakalardan oluşmaktadır. Ruhsal tabaka korku, heyecan, üzüntü, kızgınlık, mutluluk gibi duygulardan oluşan, tinsel tabaka ise davranış, ahlak, bilgi, kültür gibi olgulardır. Organik nesnenin inorganik nesneye dönüştürülmesi ve bu inorganik nesnenin sanat eseri olabilmesi için irreal varlık denilen ruhsal-tinsel varlığın objektifleşmesi gerekmektedir. Bu durum bir portre için de geçerlidir. Formlar, renkler, kompozisyon, ritim gibi öğeler aracılığıyla ruhsal-tinsel durumlar sanat objesi olacak objeye yüklenir(Erdok, 1977:103).

Portre resminde bahsedilmesi gereken diğer bir husus ise modelin farklı duruşlarda ve bakışlarda farklı ifadeleri yansıtmasıdır. $\frac{3}{4}$ yana dönük bakışta inceden inceye bizi gözleyip yakalayan bakış ile kendini saklayıp gizli tutan bakış arasındaki

geçiş, teoriyi belirsizleştirir. İlk bu bakış, hareketliliği sebebiyle bir geometrik espasa indirgenemez. Bir yer, bir şey veya bir kişi üzerinde yeni durmuşken kaçabilir. Duraklayan, duran vücut başın duruşundan bağımsızdır. Ressamlar bu özgürlüğü portrede başı omuzlara nazaran ve göz bebeklerini de gözevlerine nazaran eksenlerinden çıkararak elde ederler. Resimsel gramerde $\frac{3}{4}$ dönük portre ikinci şahıs olarak çekime tabi olur: Bu “*sen*” dir. İnsanlar uzun müddet sadece iki görünüm başın sembolleri olarak kabul ettiler: Profil ve önden görünüm. Sanat tarihinde çok geç olarak üçüncü bir duruş tatmin edici ve anlaşılır olarak kabul edilir. İşte eğik, $\frac{3}{4}$ dönük bir pozdaki bir kişinin ilham ettiği çelişik hisler buradan gelir. $\frac{3}{4}$ dönük portrede tasarlanan kaçış profilden portrede amacına erişir. Baş ve vücut bir dönüş neticesi başımıza dikey bir hale gelirler ve bu esnada tablodaki kişinin bakışı tablo düzeni içinde kaybolur, bizim için erişilmez hale gelir. Neticede aramızdaki ilişki kopar, daha doğrusu tek taraflı hale gelir. Önden (doğrudan doğruya) bakışın olumluluğunun, kesinliğinin, eğik bakışın iki anlamlılığının, şüpheciliğinin yerine tam bir yabancılık koyar. Bu bakış nötr ve aynı zamanda “*o*” diyen bakıştır (Parmon, 2013:84; Erdok, 1977:105).

Profilden portrede bütün “*karşılıklık*” ortadan kalkmaktadır. “*Öteki*” sonsuza kadar bize yasaklanan bir yöne yönelir. Bunu yaparken de kendini bize, bizim gözlerimize hiçbir oyun ve düzen olmaksızın savunmasız ve onu saran bakışımızı bir an bile geri göndermeden en büyük nesnelliği içinde sunmaktadır. Profil, $\frac{3}{4}$ dönük portrenin sahip olduğu dualiteyi (ikililiği) kaldırır. “*Başkası*” bütünüyle bizden koparılıp alınır ve aykırı bir düşünceyle de kendi kaderi bütünüyle bizim elimizdedir. Bütün bu özelliklerin yanı sıra sanatçı, modelinin bedenini de kendi amaçları doğrultusunda yapıtlarında kullanır. Modelin beden dili izleyiciye bazı mesajlar vermektedir(Erdok, 1977:106).

Yukarıda da bahsedildiği gibi önden bakış, $\frac{3}{4}$ yana dönük bakış ve profilden bakış, portre resminde kullanılan yönleri tanımlamaktadır. Önden bakış kullanılarak betimlenen portre, hem izleyici hem portresi yapılan kişi açısından seyreden ve seyredilen bir durum oluşturmaktadır. Bu duruş izleyiciyle, resmi yapılmış kişi arasında doğrudan bir iletişim kurulmasına imkân vermektedir. $\frac{3}{4}$ yana dönük bakışta ise genellikle önden bakıştaki gibi bir kesinlik ve şahıs otoritesi görülmez. Bu duruşla betimlenen portrede önden bakışlı portreye oranla yön durumundan dolayı daha hareketli bir görünüm oluşur. Ayrıca $\frac{3}{4}$ yana dönük duruşla betimlenen portrede,

izleyici üzerinde psikolojik bir baskı oluşmaz. Bu duruş portresi yapılan kişinin önden bakışlı portrelerdeki gibi portresi yapılan kişinin ifadesini öne çıkarma anlamında, izleyicinin zihninde kendisini kabul ettirmeye çalıştığı bir durum oluşturmaz. Bu durum daha çok bir samimiyet göstergesi olduğu gibi samimi ve daha sıradan bir ifade vermektedir. $\frac{3}{4}$ yana bakış yönüyle betimlenen portre izleyici üzerinde bir baskı yaratmadığından “ben” ifadesi vermediği gibi aksine “sen” konumuna geçmektedir. Bu izlenim, kişinin seyirci tarafından izlenildiğinden habersiz kendi dünyasında betimlenmesiyle desteklenir (Erkal, 2013:8).

Profilden bakışta ise modelin izleyici ile olan bağı tamamen ortadan kalkmaktadır. Bu duruşta betimlenen kişi izleyiciden hem zaman hem de mekân olarak uzak olmakla birlikte, aralarında herhangi bir iletişim de kurulmamaktadır. İzleyiciyi sorgulamayan, etki altına almaya çalışmayan, bulunduğu zaman ve mekândan ayrı olan bir portre resmi söz konusudur. İzleyiciyle olan bu uzaklık, portreyi sadece bakılan bir resim konumunda tutmaktadır. Duruş ve bakışların dışında sanatçı tarafından kişiye yüklenen anlam veya verilmek istenen mesaj resmin unsurları ve içeriğiyle desteklenir (Erkal, 2013:8).

Resim sanatı tarihine bakıldığında portre, sanat akımlarına da bağlı olarak devamlı değişim göstermiştir. Bilinen ilk portre örneklerinden olan fayyumlardan itibaren, sürekli olarak değişerek dönüşerek, anlatım ve izlenimlerinde farklılaşmalar olmuştur. Fayyumdan sonra portre resmine birçok anlam yüklenmeye başlanmıştır. Portre Rönesans döneminde resim sanatı içerisinde büyük gelişim göstermiştir. Kilise’nin egemen düşüncesini yerini hümanist düşüncenin alması, hem insan bedenini hem de içinde yer aldığı mekânların çözümlenmesini mümkün kılmıştır. Bu yeniliklerle dolu çağın portre resmine getirisi de büyük olmuştur. Rönesans ile birlikte portre resminde dünyevi mal varlıklarının gösterimi yerini, kişinin erdemlerinin gösterimi ön plana çıkmıştır. Rönesans resminin, yerini Barok resme bırakması ile birlikte portre resminde psikolojik anlatım belirgin bir hal almıştır. Portresi yapılan kişinin sadece suretinin temsiline yeterli olmadığı, onun insan olarak yaşadıkları ve hissettikleri ile bir karakter geliştirdiği düşüncesi, iç dünyasının resmedilmesini gerektirmiştir. Böylece portre resmi yeni bir anlam kazanmıştır (Korkmaz, 2013:24; Aydın, 2008:4; Erkal, 2013:17).

İnsanların günlük yaşamından kesitlerin resimde yer almasıyla sıradan insanların portreleri de konu olarak ele alınmıştır. Soylu veya tanrısal olandan oldukça uzak sıradan ve ölümlü kişilerin portrelerinin yapılması, konunun derinlik kazanmasına etki etmiştir. Maniyerist dönem ile başlayan kalın boya ve belirgin tuşe kullanımı, hem sanatçının kişisel tavrını ortaya koyması hem de portresi yapılan kişinin daha ifadeci bir tavır takınmasına etki etmiştir. Portre resmindeki değişim, sanatçının bireysel tavırlarını daha belirgin olarak sergilemeye başladığı Barok dönem ile devam etmiş, ardından Rokoko, Empresyonizm ve Ekspresyonizm gibi akımlar ile çeşitlenerek belirginlik kazanmıştır. Sanatçının yaratım sürecinde boyayı ve fırçayı serbestçe kullanması, kişinin karakterini yansıtırken, özellikle ruh halini ön plana çıkartmakta etkili olmuştur (Erdok, 1977:107; Erkal, 2013:17).

Barok döneminin sonlarına doğru portre resminin yeni bir kullanım alanı daha ortaya çıkmıştır. Bu durum, büstleri yapılacak kişilerin önce portrelerinin yapılması durumudur. Bu portreler en az üç yönden çizilmiş veya boyanmıştır. Böylelikle yapılan portre, heykeltıraş için kişinin kendisi dışında bir referans ve bir çeşit taslak görevi üstlenmiştir. Her dönem içerisinde estetik beğenilere göre şekillenen portre resmi, Rokoko döneminin sonuna doğru yeni malzemelerin kullanımıyla çeşitliliğini teknik anlamda genişletmiştir. Pastel boyanın keşfi ile birlikte yüzey üzerinde yeni malzemenin yarattığı farklı bir portre görünümü de oluşmuştur. Portrede asıl devrim Empresyonizm ile birlikte resim sanatının ı ışık ve renk resmine yönelmesiyle gelişim göstermiştir. Bu biçimsel değişim portrenin de aynı paralelde gitmesini sağlamış, kişinin betimlenmesinde doğa ya da gerçekçi aktarım terk edilerek, duyumların aktarılmasıyla şekillenmiştir(Baudelaire, 2014: 160; Kurut, 2012:3).

20. yüzyıla gelindiğinde değişen dünya ile birlikte portre resmi de yeni bir değişime uğramıştır. Toplumsal iletişim araçlarında sıkça rastlanan imajların konuları olan tanınmış yüzler ortaya çıkmıştır. Sıkça kullanılan ve bir tüketim nesnesi haline dönüşen bu tanınmış yüzler, ikon olarak tanımlanmıştır. Bu tanınmış yüzlerin portre fotoğraflarına iletişim çağı ile birlikte dünyada hemen hemen herkes tarafından ulaşılmıştır. Özellikle 1960 yıllar sonrası popüler kültürün ikonları haline gelen karakterler, portre resim geleneğinin dışında olmasına rağmen, işaret edilen şahsiyeti gösteren posterler veya afişlerle kişilerin evlerine kadar girmiştir. Portre resmi de bu popüler kültürün araçlarını kullanarak her an ulaşılabilen bir platformda yer almıştır.

Kültürel değerlere ulaşabilmedeki kolaylık sanatçıların da hızlı, kolay ve çabuk ulaşılabilir portreler üretmesine etki etmiştir. Portre resminin serüveni tarihsel süreç içerisinde hem biçimsel hem de içsel yönüyle değişikliğe uğramıştır. Avrupa resminde portrenin kişiyi işaret etme görevinin dışında başka bir özelliği daha bulunmaktadır ki bu da, gösterilen kişinin bugünkü anlamıyla bir nevi reklamı olmasıdır. Reklam (afişe olma) durumu daha çok fotoğraf makinesinin icadından sonra görülmektedir. Medya-sanat etkileşimi sonucunda ortaya çıkan bu durum ile portre tekrar bir idealleştirme aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. 20. yüzyılda seri üretim kültürü, küreselleşen dünyada portreyi kişilerin özgünlüklerinden arındırmaktadır. Bir nevi ikonlaştırma ile portre üzerinden idealin promosyonu yapılmaktadır. Portrenin oluşum süreci değerlendirdikten sonra, portrenin tarihsel sürecine geçilebilir (Baudelaire, 2014: 161; Erkal, 2013:18).

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE PORTRİ

1.1. ESKİ ÇAĞDAN MODERN SANATA KADAR PORTRENİN SERÜVENİ

Eskiçağda Portre: Resim sanatı, insanın alet kullanmaya başladığı zamanlardan günümüze kadar, varlığını geliştirerek devam ettirmiştir. Bu sanatının bilinen ilk örnekleri olan mağara resimleri, insanın bilinmezlikler karşısındaki korku ve sevinçlerinin bir tür dışavurumu olarak yorumlanmaktadır. Bunlar aynı zamanda dinsel inançta nesneye dayalı tapınma eğiliminin başlangıcını da oluşturmaktadır. Sonraki dönemlerde dinsel ve süsleme amacıyla yapılan resimler, insanın iç dünyasını yansıtmakla beraber, o dönemin toplumsal hayatına dair ipuçları da vermektedir. Bu resimlerden, insanların bulundukları toplum içindeki sosyal konumlarını, günlük hayatlarını, dinsel törenlerini, geleneklerini ve çeşitli olaylar karşısındaki davranışlarına ait bilgiler öğrenilmektedir. Kısacası resimler, yapıldıkları dönemi günümüze yansıtan birer belge niteliği taşımaktadırlar (Gombrich, 1999: 39; Yılmaz, 2008: 33; İpşişoğlu, 2009:18; Turani, 2000:38-39; Erkal, 2013:20).

Mevcut bilgilere göre sanat tarihi uzmanları, dünya sanatının kaynağı olarak Fransa Lascaux'daki mağara resimlerini göstermişlerdir. Batı sanatının menşei ise Antik Grek ve Roma uygarlıklarına kadar gitmektedir. İdeale ve mükemmeliyete adanan Grek Sanatı, bireylerden ziyade, toplum tarafından belirlenmiş değerleri ve güçleri temsile yönelmiştir. Bu nedenle tanrıları ve toplum içerisinde güç sahibi olan kimseleri ideal bir ikon haline getirmek söz konusuydu. Grek Sanatında ideal çehre ile birlikte insanın tüm uzuvlarının betimlendiği portre resimler göze çarpmaktadır (Janson- Anthony, 1997:32; Bayer, 2012; Turani, 2011: 31; Bell, 2009:31).

Roma döneminde portre olarak büstler, ifade ve temsil amacı için kullanılmıştır. Yöneticilerin, mal sahiplerinin ve toplumun önde gelen kişilerin büstleri, karakteristiklerine sadık kalınarak Natüralist bir gerçekçilik anlayışı içerisinde yapılmıştır. Ayrıca kişilerin toplum içerisindeki statülerini simgeleyen bu gerçekçi büstlerin dışında, portrenin resim sanatının somut ilk örneği olarak, fayyum portreler gösterilmektedir. Roma İmparatorluğu yönetimi altındaki Mısır'da ortaya çıkan ve antik

Mısır kültürü ile Roma kültürünün birleştirilerek bir çeşit melez sanat anlayışı ortaya çıkması sonucu, yeni bir resim tarzı doğmuştur. Bu tarzın en bilinen örnekleri Mısır'ın fayyum bölgesinde yapılan kazılar sonucunda bulunan Helenistik mumya portreleridir. Fayyum portreler Batı sanatının portre kavramının en temel özelliğini oluşturmaktadır (Kostrzewa, 1999:6; Ekici, 2013:27; Erbay, 2007:73).

Fayyum portrelerdeki ustalık, onlara sanat eseri niteliği kazandırmıştır. Fayyum portreleri, portresi yapılan kişinin belleklerde canlı kalmasını, unutulmamasını sağlamakta, o insanı sonraki kuşakların gözünde ölümsüzleştirmektedir. Bu portreler, kişinin öbür dünyaya yolculuğunda ona eşlik etmesinin yanı sıra öbür dünyadaki yaşamı için üretilmiş bir surettir. Mumyaların yüzlerine iliştirilen iki boyutlu bu masklar, estetik bir obje, sevimli ve ilginç nesneler ya da hoş resimler olmalarından ziyade, gömme töreninin bir parçası olarak yapılmışlardır(Janson- Anthony, 1997:41; Kostrzewa, 1999:8).

Fayyum portre ressamlarının amacı, kişilerin fiziksel görünüşlerinin nerdeyse birebir yansıtan suretlerini oluşturmaktır. Ancak gözlerin betimlenmesinde, gerçek gibi gösterme ilkesinin çiğnendiği görülmektedir. Fayyum portrelerde gözler, genellikle çehredeki diğer organlara göre daha büyüktür. Gözlerin olağandan daha büyük betimlenmesi, bu portreleri etkileyici ve canlı kılmıştır. Bu uygulama insan ruhuna açılan pencereler olarak kabul edilen gözlere, yaşam dolu bir çekim gücü kazandırmıştır. Fayyum portrelerdeki bu üslup, sonraları birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur (Korkmaz, 2013:24; Berger, 2009: 21).

Ortaçağ Avrupa'sında Portre: Geç Antikite sürecinde Avrupa'da yeni bir kültür doğurmuştur. Bu kültür, Hristiyanlık dini etrafında şekillenmiş ve Antikite Sanat anlayışını, yeniden yapılandırmıştır. Kilise kontrolündeki sanat, Antikitenin figür tasvirini inkâr etmiştir. Bunun yerine kilise kendine özgü insan tasviri normlarını ve formüllerini ortaya koymuştur (Bayer, 2007; Krausse, 2005:6). Ayasofya'daki duvar mozaiklerinde dini konuların yanı sıra, dinin koruyucusu olarak betimlenen Aziz ve Azizelerle birlikte resmedilen imparatorların yüz tasvirleri, portre özelliğini yansıtmaktadır. Bu dönemki resimlerde abartılmış gözler ve ifadeli yüzler, bize fayyum bölgesindeki portreleri anımsatırlar(Bayer, 2007; Gombrich, 1999: 203-205; Yörükoğlu, 2006: 16; Krausse, 2005:6).

11. yüzyıl sonu ve 12. yüzyıl başlarında Bizans Sanatı, ağırlıklı bir şekilde kiliselerde yapılan ikonalar sayesinde yeni bir döneme girmiştir. İkonalar içeriği, taşıdıkları anlamları ve işlevlerinden dolayı birer portre resmidirler. Temsil etme görevi yüklenen bu resimler işlevi gereği Azizler, Melekler ve benzeri dini kimliklerin portreleridir. Sembolik bir anlatım içeren ikonalar, karşısında dua eden kişi ile bütünleşerek ruhani değerleri ön plana çıkartan önemli resimlerdir. Ortaçağ Sanatında görülen portrelerde kişinin karakteristik özelliklerini olduğu gibi aktarma kaygısı olmadığından, çoğunlukla portresi yapılan kişinin ismi de resimde yer almıştır(Bayer, 2007; Gombrich, 1999:212-213; Krausse, 2005:6).

Resim sanatında asıl gelişme 14. yüzyılın başlarında Ortaçağın alışlagelmiş formları geride bırakacak olan perspektif kuralının bulunması olmuştur. Diğer taraftan bu yüzyılın sonlarından itibaren resim ticaretinin varlığına rastlanmaktadır. Alıcısı olan resimlerin büyük kısmı dini nitelikli olup, bir kısmı ise portre resimlerinden oluşmaktaydı. Resimler sipariş üzerine yapılmaktaydı. Bu şekilde portresini yaptırıp belirli bir miktar para ödeyen kişi, kendi hatırasını yaşatmak ve belki de kendi reklamı yapmak arzusundaydı (Baxandall, 2015:13-15; Eco, 1998:35-36, 87).

Osmanlı Minyatürlerinde Portre: Minyatür kelimesi, İtalyanca “*minyatüre*” den gelmektedir. Minyatür resmi özellikle Türk kültüründe gelişim göstermiştir(Metin-Tanyeli, 2011; Elmas, 1998: 8-9; Tanındı, 1996:11). Minyatür Uygur ve Selçuklular dönemin gelişimini sürdürmüştür. Osmanlı minyatür sanatının ilk örnekleri ise Fatih Sultan Mehmet zamanına rastlamaktadır. Minyatür sanatında, Batılı anlamda ilk etkilerin görülmesi de aynı hükümdar dönemine denk gelmektedir. Fatih’in yaptırdığı portre bir minyatür olmasına rağmen, Avrupa resmindeki gibi duygusal bir anlatım biçimini içermektedir(Raby, 2000:70; Anafarta, 1966:6; Necipoğlu, 2000:29; And, 2004:145).

17. yüzyılın başlarında yaşamış olan Hasan Paşa, tanınmış nakkaşlar arasındadır ve onun yapmış olduğu figürlü kompozisyonlardaki padişah tasvirleri, portre özellikleri arz etmektedir. Levni’nin minyatür resmine katkısı çok büyük olmuştur. Onun “*Silsilename*” adlı padişah albümü, minyatür resminde portre için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Osman Gazi’den 3. Ahmet’e kadar Osmanlı padişahlarının

portrelerinin bulunduğu bu esere, daha sonraları gelen padişahlar da kendi portrelerini eklettirmişlerdir(Mahir, 2005:142; Ünver, 2007:137).

Avrupa'da Portrenin Gelişim Seyri: Rönesans portreciliğinin ana hatları, ayrıntılara gösterilen titizlik, objektif biçimsellik, pozun katılığı ve ressamın yalnızca dış görünüşü resmetmeye gösterdiği özen şeklinde ortaya çıkmıştır. Özgürlüğün sınırlarının zorlandığı ve mükemmeliyetin arandığı bir sanat dönemidir. Portre resminin gelişimi Rönesans'tan itibaren büyük ivme kazanmıştır. Bu çağda, Rasyonalizm güç kazanmış ve gelişmiştir. Aristokrasi dışında tüccarların burjuva adıyla yeni bir toplumsal sınıf oluşturması, sanatçıların daha fazla himaye edilmesine imkân vermiştir. Bu (Bazin, 2014:243; Krausse, 2005:13; İskender, 1997:1505).

Bu sanat döneminde dini konulu resimlerin yanında, portre resimde gelişim göstermiştir. Ayrıca yeni buluşların ve disiplinlerin portre resmine etkileri büyük olmuştur. Artık ressamları daha fazla, insanın en önemli tezahürü sayılan yüze odaklandılar. Ressamlar yüzün tüm ayrıntılarını kesin bir dikkat ve titizlikle incelediler. Ressamlar önceleri yüzü, yandan resmetmeyi tercih ettiler. Yüz, profilden alındığı için ona abartılı bir güzellik katamadılar. Bu da o zamanın nesnellik ve doğruluk idealine uygundu. Ressamlar modeli bireysel bir karakter şeklinde betimlemek için büyük gayret sarf ettiler. Ancak bu duruş şekli, modelin ruhunu tüm psikolojik boyutlarıyla ortaya koymak için yeterli değildi. 15. yüzyıldan itibaren ise portre resminde yeni bir gelişmeye zemin hazırlayan $\frac{3}{4}$ profil kullanılmaya başlandı. Bu şekilde modelin duygusal durumu daha fazla resme yansıtıldı. Rönesans portre ressamlığının büyük gelişme gösterdiği ve sonraki asırlara ilham kaynağı olacak yapıtların ortaya çıktığı bir zaman dilimini veya anlayışını ifade etmektedir(Turani, 2011: 351; Krausse, 2005:10-11; Kılıçbay, 2010:81; Eco, 1998:87).

Rönesans sanat anlayışına karşı Maniyerizm(Üslupçuluk), 1520-1600 yıllarda ortaya çıkmıştır. Maniyerizm bir bunalım dönemdir. Rönesans'ın piramidal figür kompozisyonundan vaz geçilmiştir. Bu dönemde yüzlerde melankoli vardır, bu durum duygularda bir değişimi ifade etmektedir. Maniyerist ressamlar daha çok bireysel resim yapma şeklini, öznel bakış ve nesnelerin resimde değişik biçimde yorumlanabileceğini vurgulamışlardır. Maniyerist ressamlar resmin sembolik anlamını ve dışavurumculuğunu keşfetmişlerdir. Artık klasik kompozisyon kurallarının yerini

sürpriz efekler, asimetrik ve hareketli kompozisyonlar almıştır. Bu anlayışla resim durağanlaşan geleneksel yapısından çıkmıştır(Krausse, 2005: 22-24, 94; Gombrich, 1999: 387-388; Bazin, 2014:312).

15. ve 16. yüzyılın portre resmindeki keşifler, 17. yüzyıl ve sonrasındaki sanatçılara sağlam bir temel ve ilham kaynağı oluşturmuştur. Böylelikle sanata erişme yolları formülize edilmiş ve insan figürünün tuval üzerindeki temsilde çoğu aktarım problemleri çözülmüştür. Doğanın doğru yansıtılması sorunu artık yerini doğanın ressamdaki kişisel izleniminin aktarılmasına bırakmıştır. Böylece 17. yüzyıldan itibaren portre resminde, klasik kompozisyonlar yerine, ifadenin mükemmelliği ve ruh halinin yansıtılması problemi öne çıkacaktır.

17. yüzyıl resim sanatında kökten değişikliklerin yaşandığı bir çağdır. Bu yüzyılda, İtalya, Hollanda, Fransa, Flemenk ve İspanya'da oluşan farklı sanat anlayışları, Avrupa'da ülkesinin kültürünü yansıtan birçok ressamın yetişmesine zemin hazırlamıştır. 17. yüzyıl resim sanatında Barok, Avrupa'da doruğa ulaşmıştır. Bu yüzyılda portre resmini, Rönesans dönemindeki portre resmi ile karşılaştırıldığında belirli farklar ortaya çıkmaktadır. Yüksek Rönesans'ta görülen idealleştirme eğilimi, Barok sanat anlayışında, sanatçının modelini gördüğü şekilde resmetmesine dönüşmüştür. Soylular sahip oldukları mal varlığı ile direkt gösterilmemiş, onun yerine ima yoluyla onların toplumdaki konumlarına işaret edilmiştir. 16. yüzyıl Venedik Okulu ile başlayan kalın boya ve tuş kullanımı gelişmiş, formu biçimlendirmenin ötesine geçerek psikolojik anlatımı kuvvetlendiren bir öge haline gelmiştir. Aristokrasi için yapılan portrelerde, yeni ve uzun süre etkili olacak gösterim biçimi, bu yüzyılda daha baskın bir yöntem şeklinde kendisini hissettirmiştir. Aynı zamanda grup portresi kavramı yine bu yüzyılda Hollandalı sanatçılar tarafından ön plana çıkarılmıştır. Sıradan insanların portre resmine konu haline gelmesiyle birlikte 15. ve 16. yüzyıllara göre portre yapımı artmıştır. Bu sayede günümüzdeki sanatseverler, o çağın toplumunun her sınıfından insanların portresini izleme fırsatını bulmuştur. Bu yüzyılların farklı dönemlerinde ortaya çıkan ve etkisini bir veya birkaç ülkenin sanatçıları arasında gösteren Natüralizm, Modern Realizm ve Maniyerizm gibi sanat anlayışlarından edinilen deneyim ve tecrübelerin etkilerini sonraki yüzyıllarda da görülmektedir. 17. yüzyılda başat veren, hükmünü sürdüren, sürekli değişim ve dönüşüme maruz kalan

Barok Sanat anlayışı bir sonraki yüzyılda da etkisini devam edecektir (Germaner, 1996: 42; Gombrich, 1999: 463-464).

18. yüzyılda portre resmi sayısı önceki dönemlerle mukayese edildiğinde daha fazladır ve yaygınlık kazanmıştır. Toplumun bütün kesimlerinde portre yaptırmak, bu dönemin vazgeçilmez bir tutkusudur. Bu yüzyılda İngiltere ve Fransa'da kral, saray erkânı, yöneticiler ve zengin zümrenin abartılı portre resimlerinin yanı sıra gündelik hayatın içerisinde seçilen modellerin abartıdan uzak, sıradan görüntülerinin betimlenmeye başlanması, portre sanatının gelişmesine ve yaygınlaşmasına imkân tanımıştır (De La Croix-Tansey, 1986: 771).

19. yüzyıl portre resmi açısından parlak bir dönemi ifade eder. Bu yüzyıl ressamın eserlerini sergilendiği ve pazarlandığı sergiler ve salonlar inşa edilmiştir. Önceki dönemler Avrupa'da sanata ve sanatçıya ilgi duyan şehir sayısı sınırlıyken, artık onlarca şehirde müzayedeler yapılmaktadır. Diğer taraftan sanat eleştirmenleri şeklinde tanımlanabilecek bilirkşi grupları, sanat dünyasının vaz geçilmezleri arasına girmiştir. Sergiler, artık seçkin tabakaların üzerinde en çok konuştukları konuların başındadır. Bu sergiler bazı sanatçılara ün kazandırırken, bazılarının şöhretini silmiştir. Diğer taraftan sanatçılar estetik anlayışlarını bildikleri dar bir alıcı kitlesinden ziyade, göz alıcı, gösterişli, yalın ve içten eserler yapabilmek için devamlı çalışmak zorundaydılar. Süreçte portre resmindeki gelişmeler, gelenekten uzaklaşmaya zemin hazırlamıştır. Diğer taraftan, Avrupa dışındaki farklı ülkelerden, Avrupa'nın meşhur sanat şehirlerine gelen sanatçıların portre resminin gelişimine etkileri azımsanmayacak şekilde büyüktür. Onlar geldikleri ülkelerin sanat ve estetik anlayışlarını beraberlerinde getirmekteydiler (Gombrich, 1999: 487; Krausse, 2005: 54).

1.2. MODERN SANATTA PORTRÉ

19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan köklü değişimler, modern kavramıyla ifadesini bulmuş ve süreçten sanatta nasibini almıştır. Bu dönemin sanat anlayışı, Modern Sanat şeklinde tanımlanmıştır. Bu sanat döneminin başlangıcı, kesin olmamakla birlikte birçok sanat otoritesi tarafından İzlenimciliğin başat verdiği 1880'li yıllardan Çağdaş Sanatın ilk işaretlerinin görüldüğü 1960'lara kadar devam eden sanat dönemi ifade etmektedir (Baudelaire, 20014:54; Ersoy, 2016:120-123). Bu süreçte, sanat eserlerinin yapımında yeni teknik ve çözümlemeler uygulanmıştır. Modern Sanatla artık Natüralizm sona ermiş, sanat eseri yeni bir yöne evrilmiştir. Sanatçının gördüğü değil, bildiğini ya da düşündüğünü anlatmaya başlaması, yeni bir dönemin habercisi olmuştur (Cauquelin, 2016:26; Keser, 2009:217-218; Simmel, 2015:53). 20. yüzyılın ilk yarısında Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürrealizm, Konstrüktivizm, Neo-plastisizm, Süprematizm gibi çok sayıda akım ardı ardına gelişmiştir. Batı tarihinde kısa zaman içerisinde bu kadar çok akımın ortaya çıktığı ilk kez görülmüştür. Değişim ve sürekli arayış, sanatçıyı zorlu bir sürece sokmuştur (Cebraioğlu, 2009:127; Şaylan, 2009: 99; Kaplanoğlu, 2009:55; Ekiz, 2015:54; Küçük, 2011:72)

İzlenimcilik (Empresyonizm): 19. yüzyılın sonlarında resim sanatında köklü değişimler yaşanmıştır. Bu süreçte Avrupa resim sanatı, yansıtmacı kimliğinden uzaklaşmıştır. 1830'lardaki fotoğraf makinesinin icadı, sanat dünyasını etkilemiş ve İzlenimciliğin (Empresyonizm) ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Artık sanatçılar duygu yüklü Romantik resimler yapmaktan uzaklaşıp, gündelik hayattan kesitleri tuvale aktarmayı daha fazla tercih etmişlerdir. Üslupları ve ana temaları aynı olmasa da, izlenimciler artık bilgiyi, modern konuları aynen aldıkları gibi resimde yansıtma fikrini benimsediler (Antmen, 2014: 21; Şenyapılı, 2011: 43-44; Krausse, 2005: 70; Newall, 2014: 6-8).

İzlenimciler ağırlıklı olarak manzara resimlerini konu almalarına rağmen, portre resminde de eserler vermişlerdir (Nezir, 2010:2 Erden, 2016: 52-54; Krausse, 2005: 70). İzlenimcilerin öncüleri arasında Liebermann, Pissarro, Paul Cezanne, Vincent van Gogh, Edouard Manet, Redon, Renoir, Edgar Degas, Valadon, Gustave Moreau, James Tissot,

Morisot, Bonnard, Eduard Vuillard gibi sanatçılar gösterilebilir(Smith, 2004: 36; Büyük Ressamlar, Renoir:2015:1-3; Şenyapılı, 2011:2-3.).

Edouard Manet (1832-1883), Gerçekçi Natüralizmden İzlenimciliğe yönelen sanatçıdır. Portresini yaptığı, “*Meurent*” o dönem Paris’teki çok az kadın ressamlardan birisidir. Meurent bir taraftan resimler yapmakta diğer taraftan ise modellik yaparak gelir elde etmeye çalışmaktaydı. Manet bu kadın sanatçının birkaç portresini yapmıştır. Manet, bu portre resminde, renkleri parçalar halinde kullanmamıştır. Alansal bir biçimde formlarını boyayarak ve belirgin konturlar kullanarak, figürleri bütün içinde gösterdiği gibi toplumun iletişimsizliğini ve kopukluğunu bir anlamda simgelemiştir (Resim 1.1). (Büyük Ressamlar, Manet, 2015:4-5; Altuna, 2013: 143-145; Erden, 2016:37-40; Newall, 2014:92).



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/336855247105508574/>.

Resim 1.1. Edouard Manet, **Victorine Meurent**, Tuval Üzerine Yağlıboya. 42.9 x 43.8 cm. Museum of Fine Arts, Boston, 1862.

Paul Cezanne(1839-1906) İzlenimcilicidir. Paul Cezanne’in eserleri daha ilk bakışta sahibini açıklamaktadır. Çünkü taşıdıkları ifade tarzı tamamen sanatçıya özeldir.

Görünür gerçekliği tuhaf bir donuklukla, pek fazla bir derinlik duygusu yaratmayacak biçimde tuvale yansıtmıştır. Otoportresine bakıldığında sanatçının çizim tekniği oldukça iyi olduğu göze çarpar. Çalışmasında sınırlı renk ve renk ton aralığını tercih etmiştir. Cezanne formların anlaşılır ve net olmasını sağlamak için tek ve az renk kullanmıştır. Otoportresinde geçiş olarak adlandırılan tekniği, her fırça darbesinde bir dereceye kadar serbestlik sağlayarak, birbirlerine komşu formları kaynaştırmıştır. Sanatçı boyayı geniş fırça darbeleriyle cömertçe kullanmıştır. Çalışmasında biraz içine kapalı, ancak çok etkili bakan bir insan görülmektedir. Resimde sıcak ve soğuk tonları başarılı şekilde uygulamıştır. Ressam renkleri, tuval üzerinde kalın tabakalar bırakacak şekilde, yan yana, üst üste ısrarla koymaktan hoşlanmaktadır (Resim 1.2). (Thompson, 2014:82,93 Altuna, 2013:227-232; Erden, 2016:82; Yetkin, 2007:113; Erkal, 2013: 145).



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/77405687320218974/>

Resim 1.2. Paul Cezanne, **Otoportre**, 64 x 53 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Orsay Müzesi Paris, Fransa, 1875.

Edgar Degas (1834-1917) İzlenimciliğin kurucularından kabul edilmektedir. Degas, bu yüzyılın büyük resim sanatçılarından birisidir. Çalışmaları arasında

otoportreleri, öne çıkmaktadır. Aşağıdaki resimde bir mekân izlenimi yaratıp, biçimlerini en beklenmedik açılardan göstermiştir. Sanatçı çalışmasında alabildiğince ışık ve gölgenin etkileşimi sayesinde, tuvalde hareketi yakalama gayreti içerisindeydi. Degas, resmi bütünüyle görmeyi iyi başarmıştır. Resminde inanılmaz ölçüde bir kadraj anlayışı mevcuttur. Her detayı önceden kurgulamıştır. Çalışmasında mekâna ve izlenime önem vermiştir. Bu portre Degas'ın ve çağdaşlarının Japon estamplarından öğrendiklerini açıkça gözler önüne koymaktadır. Bu resim açık ve düz alanlar umulmadık bir bakış açısı ile Çağdaş yaşamın alelade bir görünümünü içerecek şekilde oluşturulmuştur (Gombrich, 2009:526; Newall, 2014:32).

Degas burada Ingres gibi açık, belirli ve ayırık formlar kullanmıştır. Tuvalin dışına doğru olan hareketi ile baba sanki oradan o esnada geçmekte olan birisinin anlık bir izlenim gibi görünür. Ona kontrast olarak ters açıda duran kızlar gözü arkada oluşan büyük boşluğa çeker. Solda bir adam resme girmekte, arka planda bir at arabası ise seyir halindedir. Resimde mekanda belirlenmiş bir noktada vaktin ve zaman akışının kuvvetli görselliğine şahit olunur. Bir bakıma “*Vikont Lepic ve Kızları*’nı” gösteren bu portre fotoğraf özelliği göstermektedir. Orta sınıf portreleriyle diğer türden resimler arasındaki belirsizlik, arkadaşlarını ve yakınlarını kompozisyonları biçimlendirmek ve modern yaşantıdaki el ve yüz hareketlerini, ifadeleri resmetmek için kullanan Fransız Empresyonistler tarafından ustaca kullanılıyordu. Hareketler belirsizdir ve vücudun bir kısmı özellikle kesilmiştir. Düzenlenmiş veya tasarlanmış olmasından ziyade her gün görülebilen bir hazırsızlık içerisinde verilen bu portreler için şipşak çekilmiş bir fotoğraf havası vardır. Açık hava kurgusu, bilinen portrelerin tipik enteriyör alanlarından çok kentsel manzaranın yapraklarla kaplı park alanlarının Empresyonist görüntüsüyle ilişkili görünür (Resim 1.3). (Özkanlı, 2011:44; Thompson, 2014:16, 14, 34; Büyük Ressamlar, Degas, 2015: 6).



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Edgar+Degas,+Vikont+Lepic+ve+Kızları>

Resim 1.3. Edgar Degas, **Vikont Lepic ve Kızları**, 78.4 x 115 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya 1875.

Bu akımın en önemli portre ressamlarından bir diğeri ise Vincent Van Gogh (1853-1890)'dur. O resim sanatının büyük üstatlarından birisidir. Çok kısa sanat hayatında, geriye sekiz yüz civarında şaheser bırakmıştır. Bu eserlerinin hatırı sayılır bir kısmı ise portrelerden oluşmaktadır (Erden, 2016:78-79; Krausse, 2005:78; Yetkin, 2007:103). O fırçasıyla hem boyama hem de ayı anda çizim yapmıştır. Kendisini defalarca resmeden Gogh'un portrelerinde derinlikten çok, renklerin tuşeler halinde anlatımı tercih etmesiyle, tuvalin yüzeyini tanımlamayı mümkün kılmaktadır. Gogh'un resmettiği otoportresine bakıldığında sanatçının, kalın fırça tuşları, aydınlık ve temiz renkleriyle, hacmi o güne kadar görmediğimiz bir biçimde yakaladığı görülür. Bu çalışmasında da noktacı tarzın etkisi görülmektedir. Akıl hastanesindeyken yaptığı eseri, kendi kendini inceleme yönünden acımasızdır. Delici bakışları olan gözler, izleyici derinden etkilemektedir. Resminde sanatçı, içinde bulunduğu durumu, hissettiği istikrarsızlık deryasını ve karmaşayı işaret etmektedir (Resim 1.4). (Antmen, 2014: 29; Büyük Ressamlar, Van Gogh, 2015:11; Altuna, 2013:239-244).



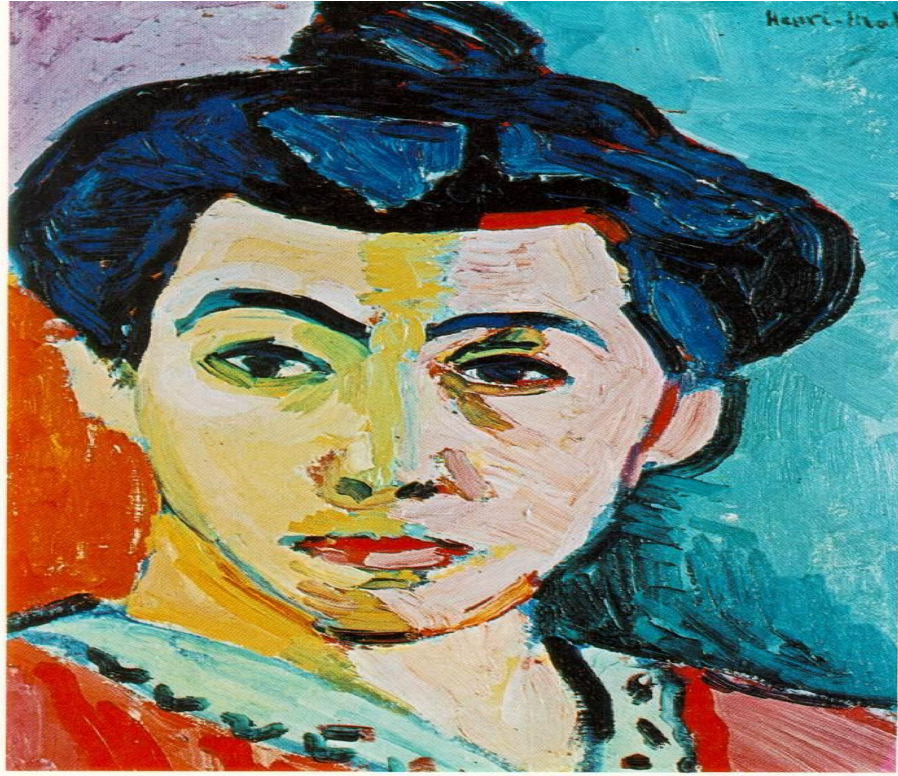
Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/598556606697694446/>

Resim 1.4. Vincent van Gogh, **Otoportre**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x54 cm, Orsay Müzesi, Paris, 1889.

Fovizm (Vahşiler): Fovizm, İzlenimcilik içerisinde gelişen 20. yüzyılın başlarındaki aykırı anlayışa sahip bir sanat akımıdır. Bu akım 1905-1907 yılları arasında zirveye ulaşmış ve kısa süreli avangart akımdır. Fovistler, nesneleri deformasyona uğratarak resmetmeye çalışmışlardır. Fovistlerin eserlerinin başlıca özelliği son derece parlak ve zıt renkleri kullanmalarıdır. Renk ve dokunun ön planda olduğu eserler, genellikle manzara, natürmort ve portre ile sınırlıdır ve içeriğe önem verilmemiştir. Fovizmin ileri gelen sanatçıları arasında: Henri Matisse, Albert Marquet, Andre Derain, Van Dongen, Maurice Vlaminck, Othon Friesz, Raoul Dufy, Amedeo Modigliani gösterebiliriz (Richard, 2005:26; Krausse, 2005:85).

Fovizm'in kurucuları arasında kabul edilen Henri Matisse (1869-1954) canlı renklerdeki boya pigmentlerini tercih etmiş, bu sayede tezat alanların hacmi koyu renkli, karanlık vurgular ve kıvrımlar şeklinde çizgileri artırmıştır. Matisse eserlerinde renkten, ışıktan ve resmin konusundan yaralanmıştır. Eşi madam Matisse'i resmettiği "*Yeşil Çizgi*" adlı portresine bakıldığında renklerin ne denli çarpıcı ve parlak olursa olsun formları desteklemektedirler. Bu çalışması Fovizm'in ilk örneklerindendir. Kullandığı teknikle renkleri, doğal özelliklerinden kopardığı hemen göze çarpmaktadır. Bu şekilde

resmin kendi içindeki ahengi yakalamak istemiştir. Arkadaki renk alanlarının belirleyiciliği, figürde karşıt renklerin getirdiği canlılık sanat anlayışının en tipik özelliğidir. Güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmiştir. Matisse karşıt renklerin uyumu sayesinde hacmi gösterme istemektedir. Onun amacı resimde uyumlu bir ifade aktarmaktır. Sanatçı modelinin yüzüne bakarken maskelerden sıyrılarak iç yüzü görmeye ve bu iç yüzü dışa yansıtmaya çalışmaktadır(Resim 1.5). (Özkanlı, 2011: 57-58; Thompson, 2014:86; Erden, 2016:133-134; Harrison-Wood, 2011:92-97).



Kaynak: <http://www.gunde1resim.com/post/4132739878/ressam-henri-matisse-1869-1954->

Resim 1.5. Henri Matisse, **Bayan Matisse**, 40 x 32 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Kopenhag Devlet Sanat Müzesi, 1905.

Paris Okulu (école de Paris): 1904'ten 1940'a kadar birbiriyle ilişkisi olan birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Ecole De Paris terimi herhangi bir sanatsal akımı tanımlamaktan ziyade 1. Dünya Savaşına kadar uzanan yıllarda Paris'te yaşanan birbirinden farklı sanatçıları bir araya getirmek için ortaya atılmış bir anlayıştır. Bu dönemler, Paris önemli sanat merkezlerinden birisidir. Bu şehre birçok ünlü sanatçı herhangi bir vesile ile gelmekteydi. İşte gelen bu sanatçıları bir çatı altında toplamak ve onları tanımlamak için kullanılmış bir terimdir. Ancak daha sonra terimin kapsamı başta Avrupa olmak üzere, aralarında Japon ressamlarında bulunduğu sayıları sekseni aşan

sanatçı gruplarını tanımlamak için kullanılmıştır. Paris Okulu, sosyal ve kültürel bir olguydu. Çünkü bu hareketle ilişkilendirilen sanatçılar ne sosyo-politik bir amaç ne de estetik bir yaklaşım etrafında birleşiyorlardı. Eserleri çoğunlukla figüratifti ve insan figürlerine odaklıydı. Bu sanatsal ve sosyal grup içerisinde portre resmi yapanlarda mevcuttuR. Bunların başında Amedeo Clemente Modigliani ve Chaïm Soutine gelmekteydi (Farthing, 2014:374-375; Bonfand, 1994:89-90; Bazin, 2014:561).

Chaïm Soutine (1893-1943) sanat hayatının ilk dönemlerinde Dışavurumcu, sonraki dönemlerinde ise Soyut Dışavurumcu akımın etkisinde kalmıştır. Chaïm Soutine'nin çalışmalarında Dışavurumculuğun bütün izleri görülmektedir. Paris'in düşük ücretle çalışan işçilerinin çok sayıda portresini yapmıştır. Otellerin kapı görevlilerini, komileri ve hizmetçilerin resimlerini bireysel özelliklerini göz ardı etmeden betimledi. "*Uşak veya Komi*" adlı portrede bu tarz çalışmalarındandır. Sanatçı, birçok çalışmasında olduğu gibi bu resminde de rahatsızlık verici bir enerji hâkimdir ve figürün köşeli yüzü bu etkiyi pekiştirmektedir. Dairesel fırça darbeleri, sanatçının zihin yapısı hakkında da bazı ipuçları vermekte ve ressamın depresyona modelinden daha yatkın olduğu gözlemlenmektedir. Diğer taraftan sanatçı, resim yaparken kendine has, kısıtlı bir renk paleti kullanmıştır. Özellikle bu resimde de görüldüğü gibi kırmızı ve beyaz renkleri ağırlıklı olarak tercih etmiştir. Resimde yer alan ve her biri planlanmış fırça darbeleri, portreye psikolojik derinlik ve izleyicinin içerisine işleyen bir görünüm kazandırmıştır(Resim 1.6).(Farthing, 2014:376).

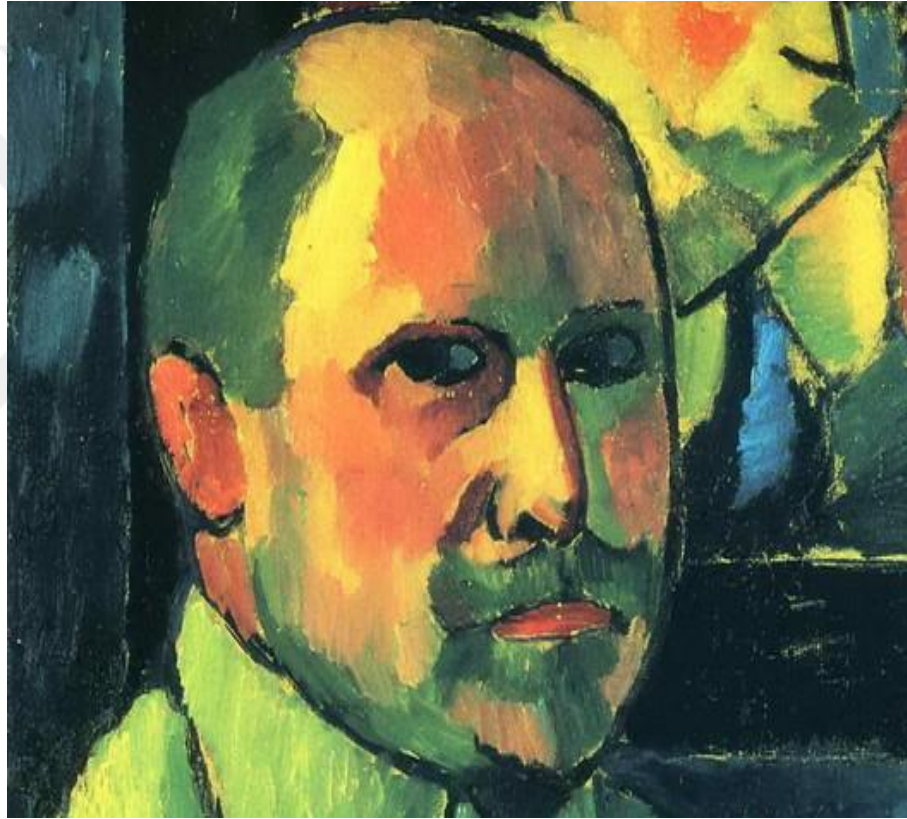


Kaynak: <http://pepe-pinturamadrid-pepe.blogspot.com.tr/2013/03/chaïm-soutine-el-botones-1925.html>

Resim 1.6. Chaïm Soutine, *El Botones*(Uşak veya Komi), 1925.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm): Dışavurumculuk, İzlenimciliğe bir tepki şeklinde varlığını ifade etmiştir. Bu sanat akımının birçok türevi bulunmaktadır. Dışavurumculuk sanat anlayışının temelinde sanatçının kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma gayreti yatmaktadır. Ancak Dışavurumcu sanatçılardaki özgün ve bütün farklı oluşlara rağmen, ortak noktaları da bulunmaktadır. Bunlar genellikle biçim bozmacı bir tavır içerisinde; rengin simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden olabildiğince yararlanmaktadırlar. Olduğundan farklı, kısmen abartılı bir perspektif ve desen tarzını benimsemişlerdir(Lynton, 2004:24-26; Antmen, 2014:36-37). Dışavurumcular doğal olmayan ve abartılı renkleri tercih ederek, olağandışı bir etki elde etmişlerdir. Dışavurumcu sanatçıların önde gelenleri arasında; Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Ludwig Meidner, Otto Dix, Max Pechstein, Emil Nolde, Max Beckmann, George Grosz, Karl Schmidt Rottluff, Georges Rouault, Marcel Gromaire, Oscar Kokaschka ve Marc Chagall sayılabilir (Farthing, 2014:378-379; Wolf, 2005:7; Erden, 2016:143-145).

Dışavurumculuğun öncülerinden olan Alexey von Jawlensky'nin (1864-1941) bu otoportresinde yalın ve lokal renk sürüşü yerine, genel tonların hâkim olduğu bir yapı ile karşılaşılır. Yüzün içindeki hacimli noktalar ve yüzde bulunan elemanlar tamamen yalın çizgilerle anlatılmıştır. Sanatçı Fovizmden esintiler ile bu çalışmasında, parlak renkler noktasında giderek güçlenen fikirleri doğrultusunda, nesneyi, saf özü ortaya çıkaracak tanımlayıcı ayrıntılara indirgemeye çalışmıştır. Sanatçının portresindeki yalınlaşma çabası iç dünyasının dolaysız yoldan dışa aktarımını sağlamaktadır. Ayrıca sanatçı, rengin ifadeci, dışavurumsal potansiyelini başarı ile ortaya koyacak şekilde saklamıştır (Resim 1.7). (Partanaz, 2007: 35; Farthing, 2014:381-382).



Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexej_von_Jawlensky_\(selfportrait\).jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexej_von_Jawlensky_(selfportrait).jpeg)

Resim 1.7. Alexej Von Jawlensky, **Otoportre**, 66.5 x 44.5 cm, Tuvale Monte Edilmiş Mukavva Üzeri Yağlıboya, Avusturya Galerisi Belvedere, Avusturya, 1912.

Kübizm: Kübizm, 20 yüzyılın etkili sanat akımlarındandır. Avangart çekiciliği sayesinde, geniş bir sanatçı zümresi tarafından heyecanla benimsenmiştir. Bu yüzyılın başlarında Pablo Picasso ve Georges Braque ile başlayan sanat anlayışı Kübizm şeklinde adlandırılmıştır. Daha sonra Albert Leizes, Jean Metzinger ve Fernand Leger gibi sanatçılar Kübist anlayışı içerisinde eserlerini çeşitli salonlarda sergilemeleri bu

akımın yayınlaşmasına katkı sağlamıştır(Rona, 1997:1074; Farthing, 2014:388; Apollinaire, 2014:22; Yılmaz, 2013:86).

Fernand Leger'in (1881-1955) figür ve portreleri diğer Kübistlerden farklıdır. Figürleri silindir formlardan oluşmuştur. Sanatçı nüfuz sahibi kişiler yerine, sıradan insanların portrelerini yapmayı tercih etmiştir. Leger, Kübizmin inşacı özelliklerini benimseyen konstrüktif yapıya yeni etkiler sağlayan bir sanatçıdır. Kübizm'in çizgisel anlayışına ilk önce küp, koni ve silindirlerle katkıda bulunan sanatçı, tekerlek ve piston türünden mekanik biçimlerle belli bir soyutlamayı gündeme getirmiştir. Çünkü Leger'de diğer Kübist sanatçılar gibi üç boyutlu perspektife dayalı gerçeklik anlayışını alt üst etmiştir. Sanatçı, "*Kitap ve Kadın*" adlı bu çalışmasında nesneleri, aynı düzlem üzerinde birden çok açı ile kullanmıştır. Sanatçı, yapısal bir düzen ve doğrusal hatlar çerçevesinde, nesnelerin içe içe geçmesini, bir nesnenin farklı açılardan elde edilen görünümünün tek bir imge üzerinde birleştirmiştir. Bu sayede soyut ve betimsel öğelerini aynı görünüm üzerinde buluşturmuştur. Çalışmasında işaret ettiği gerçeklik, ne nesne ötesi ne de soyut bir şeydir. Tam tersine, içinde yaşadığımız dünya ve insan tipini betimlemiştir (Resim 1.8). (Tükel, 1997:1102; Erden, 2016:176; Yılmaz, 2013:141).



Kaynak: <https://www.arttablo.com/kanvas-tablolar/klasik-sanat-eserleri/fernand-leger>.

Resim 1.8. Fernand Leger, **Kitap Ve Kadın**, 116 x 81.4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Metropolitan Sanat Müzesi New York, A.B.D. 1923.

Kübizmin öncülerinden olan Pablo Picasso (1881-1973) 20. yüzyılın büyük ressamlarından birisi olup, on beş bin civarında eser vermiş bir sanatçıdır. Modern Sanat onun yaratıcılığına ve bitmez tükenmez enerjisine büyük şeyler borçludur. Sanatçı birbirinden çok farklı iki tarzda, Kübist ve Neo-Klasik stillerde eşzamanlı eserler yapmıştır (Erden, 2016:159-162; Erkal, 2013: 159). Picasso'nun çalışmaları, yeni ve bazen de şiddetli bir duygusal estetiğe işaret etmektedir. Kadın formundaki dışavurumcu çarpıklık bunun bir ifadesidir. Picasso Gerçeküstücülüğün üyesi olmasa da kendisine büyük hayranlık duyan bu gruba yakındı. Picasso nesneleri optik bir parçalanmaya tabi tutup, Cezanne'ın yolundan giderek bir objenin birden çok açısını tek yüzeyde göstermeyi başarmıştır. "*Henry Kahnweiler'in*" portresinde figürün birçok yandan analizini yapan sanatçı, portre anlayışına yeni bir bakış açısı getirmiş ve soyut portrenin de önünü açmıştır. Resimde herşey bir yüzey konstrüksiyonudur. Fazla geniş olmayan, silik tonlardaki renk aralığı, ışık-gölge dengesi ve ısrarla divizyonist leke

alanları oluşturulması, resim sathını oyularak yapılmış rölyefleri çağrıştıran bir yüzeye dönüştürülmüştür (Resim 1.9). (Partanaz, 2007:47; Gombrich, 2009:575).



Kaynak: <https://www.pablopicasso.org/portrait-of-daniel-henry-kahnweiler.jsp>

Resim 1.9. Pablo Picasso, **Henry Kahnweiler**, 114.5 x 114.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonu, A.B.D. 1910.

Dada: Dada, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış çok yönlü bir harekettir. En belirgin tarafı savaşların yıkıcılığına karşı protesto niteliği taşımasıdır. Dada sözcüğünü ilk defa bu hareketin manifestosunu yazan Tristan Tzara tarafından kullanılmıştır. 1916-1920 yıllarında etkin olan, önce kültürel, sonra ise siyasi ve sanatsal bir düşünceye evrilen Dada akımının temelinde iki önemli anlayış vardır. Birincisi bütün geleneksel anlayışların ortadan kaldırılma arzusu, diğeri ise sonsuz yaratıcılık fikridir (Farthing, 2014:410; Atrun, 2013:116; Hopkins, 2004:17).

Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve eleştirel düşünceleri ifade edebilmek adına, rastlantısal ve doğaçlamaya yönelik çeşitli teknikler ve yöntemlerle eserler vücuda getirmişlerdir. Kolaj ve asemblaj tekniklerine yoğun şekilde müracaat eden, ifade

biçimlerinde doğaçlamaya ehemmiyet veren, primitif ifadelere ilgi duymuşlardır (Beksaç, 1995:124; Antmen, 2014:123-124). Dadacıların en belirgin tarafları, sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırma arzusu ve bağlantı olarak gelişen sanat karşıtı tavidir. Aslında Dada'yı diğer avangart sanat anlayışlarından ayıran en belirgin özellik budur. Ne Kübizm, ne Fütürizm ve nede Dışavurumculuk akımları Dada'nın sanata karşı radikal tavrını sergileyememişlerdir. Dada hareketinin öncüleri arasında, Marcel Duchamp, Max Ernst, Hugo Ball, Jean Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco, John Heartfield, Raoul Housmann, Kurt Schwitters, Richard Hulsenbeck gibi sanatçıları sayabiliriz (Hopkins, 2004:13-14; Erden, 2016:218-220).

Raoul Hausmann(1886-1971) Dada hareketinin öncülerindendir. Sanatçı Berlin'de işçilerin eylemlerini ve siyasi mücadelelerini yakından takip etmiştir. *“Eleştirmen”* adlı kolaj portresinde Dada hareketinin karşı çıktığı tüm değerleri yermiş ve onlarla alay etmiştir. Sanatçı bu eserinde görüşlerinin parayla satın alınabileceğini veya en azından etkilenebileceğini ima ederek gazetecilere laf atmış ve bunu göstermek için, sanat eleştirmeninin boynuna bir banknot paçası ilişirmiştir. Eleştirmen figürünün gözlerine çok sayıda siyah çizgi çekerek sembolik olarak onu kör etmiştir. İçi gazete yazılarıyla dolu insan silüeti kalın harflerle yazılmış *“Merz”* sözcüğü içerir ve bu bir göndermedir. Eleştirmenin üzerine George Grosz damgası basılmıştır, ancak görselin dergiden kesilmiş anonim bir figür olduğu düşünülmektedir. Ağız ve gözler çocuksu çizimlerle kapatılmıştır, gözler aslında bir şey görmemektedir. Figürün dili sağdaki kadına doğru kıvrılmıştır ve yanaklarındaki kırmızılık eleştirmenin alkol yüzünden yorum becerisini yitirdiği anlamına gelmektedir. Eleştirmenin gerçek bir Alman milliyetçisi olduğu da ironik bir şekilde vurgulanmıştır (Resim 1.10).(Thompson, 2014:166; Cauquelin, 2016:74; Şahiner, 2014:50).



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/345862446353373884/>

Resim 1.11. George Grosz, **Walter Mehring'in Portresi**, 90 x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Koninklijk Museum voor Shone Kunsten, Belçika, 1925.

Marcel Duchamp (1887-1968) sanat yaşamında İzlenimcilik, Fovizm ve Kübizm, anlayışlarından etkilenmiştir. Duchamp “*L.H. O.O.Q.*” adıyla Mona Lisanın bıyık ve sakal eklenmiştir. Bu uygulama renkli bir tıpkıbasım olup Dada akımının özelliklerini yansıtmaktadır. Sanatçı bu portre çalışmasıyla geleneksel sanatla dalga geçmiştir. Bu çalışmada bir kart postal baskısı üzerine küçük müdahaleler yaptığı görülür(Tükel, 1997:483; Apollinaire, 2014:71; Yılmaz, 2013:148-149).

Mona Lisa’ya bıyık ve sakal çizen sanatçı kart postalın altına da L.H. O.O.Q.(ateşli bir kıcı var) yazmıştır. Duchamp süslü elbiseler giyip makyaj yapmış ve bir kadın rolünü oynamıştır. Böylece kendi cinsel kimliğini hem ironik hem de sarsıcı bir yolla başkalaştırmıştır. Tarihteki en ünlü portrelerden biri olan Leonardo’nun Mona Lisa’sının yüzünü bir röprodüksiyonuyla bıyıklı ve keçisakallı olarak biçimlendirip aşağılamıştır. Duchamp eski ustanın portresinin otoritesini sarsmak için ünlü resmi takvim kızlarına benzer bir görüntüye dönüştürmek için karalamayı kullanıp alay etmektedir. Duchamp cinsiyet rollerinin değişmezliğine karşıtlığı için maskeleyi,

fotoğrafi, işbirlikçi yöntemleri kullanması, onun sarsıcılığı ve eski ustanın bir eserini kullanarak dalga geçmesi 20. yüzyılın sonlarındaki portre sanatçıları tarafından değerlendirilen unsurlardan olmuştur(Resim 1.12). (Özkanlı, 2011:12-13; Baudrillard, 2014: 87).



Kaynak:<https://dlfitzpatrick.wordpress.com/2013/03/27/early-modern-art-the-dada-movement-marcel-duchamp->

Resim 1.12. Marcel Duchamp, **L.H. O.O.Q.**, Baskı Röprodüksiyon, 1919.

Yeni Nesnelcilik: Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) sanat akımı, 1920'lerin başlarında Alman sanatçıların bir hareketidir. Bu hareket Dışavurumculuğa tepki olarak çıkmıştır. Yeni Nesnelci sanatçılar, Dışavurumculuğu akıl dışı buluyorlardı. Ayrıca, Kübizm ve Fütürizmi'de yalnızca biçimsel meselelere takılmış ve artık bitkin düşmüş akımlar şeklinde tanımlamışlardır. Bu sanat akımını savunanlara göre, savaş sonrasında sanatçılar, akıldışılığa sapmadan ve sanatın yalnızca plastik değerlerine gömülmeden içinde yaşadıkları toplumun gerçekliklerini nesnel bir şekilde yansıtmayı hedeflemişlerdir. Yeni Nesnecilik akımının sanatçılarının çoğunluğunu İzlenimcilik ve

Dada ile ilgilenmişlerdir. Sanatçılar natüralist renkleri, nesnelerin etrafında net konturlar kullanmayı, yoğun karakterizasyonu ve dışavurumcu olmayan fırça darbelerini benimsemiş, nesnel bakışlarının merkezine insan figürünü koymuşlardır. Bu akımın öncüleri arasında George Grosz, Otto Dix, George Schrimpf, Alexander Kanoldt gibi sanatçılar bulunmaktadır (Krausse, 2005:100-101; Farthing, 2014:421).

Yeni Nesnecilik akımının önemli temsilcilerinden birisi Otto Dix (1891-1969) dir. Otto Dix'in yapmış olduğu "*Gazeteci Sylvia Von Harden*" isimli portrede model, cafe gibi bir mekânda gösterilmiştir. Portrede yüzyılın şehir insanını konu alarak betimlemektedir. Rus sigaraları, mermer bir masa ve önündeki içkiyle betimlenen portre, dönemin Almanya'sındaki karmaşayı temsil etmektedir. Kullanılan renkler portredeki gerginliği kuvvetlendirmektedir. Bu gerginliğe kontrast olarak yarıya kadar sıyrılmış jartiyerli çorap sekse gönderme yapmaktadır. Kısa saç kesimiyle dudaklarındaki aşırı ruj ve manikür edilmiş tırnaklar zıtlık oluşturmaktadır. Dix modelinin ellerini uzatarak, ona canavarsı özellikler verir, buruşuk çorap ve garip bir duruşla düzensizlik içinde göstermek gayretindedir. Dix'in portresi basmakalıp bir düzen ve hatta karikatür havası içinde gezinmektedir. Sanatçının kendi zamanında, cinsiyetle ilgili genel ve özel düşüncelerle tartışılması her çalışmasında görülür(Resim 1.13). (Özkanlı, 2011: 31-32; Foster-Krauss, 2004:434; Erden, 2016:250-252)



Kaynak: <https://www.google.com.tr/imgres?imgurl=https://utopiadystopiawwi.files.wordpress.com/2015/03/otto-dix-sylvia-von-harden-1926.jpg>

Resim 1.13. Otto Dix, **Sylvia Von Harden**, 120 x 88 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Paris Modern Sanatlar Galerisi, Fransa, 1926.

Rudolf Schlichter(1890-1955), 1921'den sonra yaptığı eserler gerçekçi idi ve sıklıkla toplumun dışladığı kişilerin resimlerini yapıyordu. Onun sanat anlayışında, üst sınıf ve militarizme karşı siyasi mücadelede vardır. Onun favori ilgi alanı şehir, cadde sahneleri, entelektüel bohemın alt kültürü ve yeraltı dünyası, portreler ve erotik sahnelerdi. Aşağıdaki "*Margot'nun Portresi*"nde ona sık sık modellik yapan bir hayat kadının boş sokakta ayakta durur halde vaziyetini betimlemiştir. Sanatçı hem İzlenimci hem de Dada olmasına rağmen 1927'de yaptığı resimlerinde Berlin'in arka sokaklarında bar ve gece kulüplerinde eğlenen arkadaşlarını son derece açık ve analitik bir gerçeklikle betimlemiştir. Model terk edilmiş bir sokakta duran ve elinde sigara tutan bir fahişeyi tasvir etmektedir. Sanatçının portrelerinde göze çarpan bir siyasi alt metin yoktur. Genellikle resimlerinin her birisi kendine özgü ve belirli bir siyasi bağlamdan uzaktır(Resim:1.14).(Erden, 2016:245).



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/100486635407171153/>

Resim 1.14. Rudolf Schlichter, Margot'nun Portresi, 1924

Gerçeküstücülük (Sürrealizm): Gerçeküstücü akım 1920'lerin başında Paris'te ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılın en etkili ve önemli sanatsal hareketlerinden birisi olmuştur. İlk önce bir grup Fransız avangart şairin oluşturduğu edebi bir üslup olan Gerçeküstücülük, daha sonra sanatın diğer dallarını da etkisi altına almıştır. Gerçeküstücü akıma dâhil olan bazı sanatçılar, zihnin ürettiği ifadeleri algılamak amacıyla, uyuşturucu madde kullanmışlar, alkol tüketmişler, ruh çağırma seansları düzenlemişler, hipnoz ve transa geçme gibi yöntemleri denemişlerdir. Asıl bu sanat anlayışındaki gelişim ve değişim düşsel sürrealizmin ortaya çıkmasıyla yaşandı. Ressamlar geleneksel resim ve çizim tekniklerine geri dönüp, düşlerini ve kâbuslarını betimlemeye başladılar(Farthing, 2014:426-429; Hopkins, 2004:200).

Gerçeküstücüler için bilincin ötesine uzanmak, arzuların ve kaygıların gerçek kaynağına inebilmek, sanatsal yaratıcılığın bir uzantısıdır. Gerçeküstücü sanatçılar biçim bozmadan buluntu nesneye, kolajdan frotaj'a, otomatik desenden de

kalkomani'ye tümüyle rastlantısallığa dayanan ve yeni arayışları ifade eden yöntemleri benimsemişlerdir. Kısaca bu sanat hareketi, esas olarak tarihsel dönemlerin bir ürünüydü. Başka birçok etkenin yanı sıra büyük dünya savaşının Avrupa'da yol açtığı yıkıma tepki olarak doğmuştur. Bu nedenle Gerçeküstücülük bir boşluk içinde doğmuş bir akım gibi değerlendirilemez. Nihayetinde Gerçeküstücülük bir sanatsal üretim yöntemi olmasının yanı sıra, gerçeğe bir tür yaklaşım tarzıdır. Bu sanat akımının öncüleri arasında; Salvador Dali, Max Ernst, Jean Hans Arp, YvesTanguy, Joan Miro, Giorgia De Chirico, Alberto Giacometti, Rene Magritte, Paul Klee, Victor Brauner, Edward Wadsworth, Hans Bellmer, Paul Delvaux ve Frida Kahlo gibi sanatçılar ön plana çıkmaktadır(Antmen, 2014:137-138; Artun, 2013:178).

Salvador Dali(1904-1989), henüz on iki yaşlarındayken modern ve çağdaş sanatlarla tanışmıştır. 1928 yılında Paris'e giden Salvador Dali, Sürrealist çevreye girmiştir. Böylece Gerçeküstücü grubunun önemli temsilcileri arasında yerini almıştır. Figürleri ve çarpıtılmış tabloları bütün dünyada ikon statüsüne yükseltilmiştir. Gerçeküstücülerin çoğu gibi o da Sigmund Freud'un bilinçaltı kuramlarının sadık bir temsilcisidir. Resimlerinde kendisine özgü ve hayli ikna edici mantık dışı bir dünya yaratmıştır. Onun çalışmalarında, görünürde basit gibi olan şeyler, aniden bambaşka kimliklere bürünmektedir. Aslında bu yaptıkları sıradan Gerçeküstücülük uygulamalarından başka bir şey değildir. Dali Gerçeküstücülüğe, "*Paranoiakritik*" denilen anlayışı getirmiştir. Sanatçı portre çalışmaları da yapmıştır. Onun meşhur çalışmalarından birisi ise genç yaşta ölen erkek kardeşinin portresidir(Resim 1.15). (Lynton, 2004: 179-180; Thompson, 2014:204).



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Salvador+Dali,+Ölen+Erkek+Kardeşinin+Portre>

Resim 1.15. Salvador Dali, **Ölen Erkek Kardeşinin Portresi**, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 69x 69 cm, Salvador Dali Museum, St. Petersburg(Florida)1963.

Joan Miro(1893-1983), Gerçeküstücülük akımının en meşhur üyesidir. Gençlik çalışmaları sırasıyla İzlenimcilik, Fovizm ve Kübizm akımlarının evrelerinden geçmiştir. 1916'dan sonra Dada'ya ilgi duymuştur. Bir dönem titiz bir işçilikle figüratif resimler yapmıştır. Geleneksel resim tekniklerini eleştiren sanatçı, yaratıcı, deneysel stili ve üretkenliği ile tanınmaktadır. “*Patates*”, Miro'nun iyi bilinen Gerçeküstücü portresidir. Çalışmada kompozisyona kolları açılmış, kocaman bir insan figürü hakimdir. Göğsüne yerleştirilmiş büyük kahverengi bir meme, figürün dişi olduğunu göstermektedir. İnce siyah bir ip memeden dışarı fırlamış ve resmin sağ ile sol tarafları arasında tersine çevrilmiş bir yay oluşturuyor. Bu yay figürü çevreleyen ve tablonun üst tarafını kalabalıklaştıran oval faaliyet eğrisini bütünleştirmektedir. Melez yaratıklar figürün çevresinde dolanırken, böcek biçimli formlar da havada asılı duran ipince bir merdivene sırtarak tırmanmaktadırlar. Normal boyutlardan büyük bir kibrit çöpünü andıran bir sihirbaz değneği ön planda yere saplanmış görünmektedir. Sahne koyu mavi bir arka fon üzerine yerleştirilmiştir. Sağdaki sarı okra parçanın bir patates tarlasını temsil ettiği varsayılmaktadır. Bu çalışmada şekli bozulmuş bir kadın abartılı göğüslere

ve cinsel organlara sahiptir. Formları anlamsız görünen bir başlıkla birleştirilen bu eser, ressamın ana renkleri, organik şekilleri, yassıtılmış formları ve bir zamanlar naif ve karmaşık olan kompozisyonlarını gözler önüne sermektedir(Resim: 1:16). (Thompson, 2014:176; Yılmaz, 2013:186).



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Joan+Miro,+Patates&source=lnms&tbm=isch&>

Resim 1.16. Joan Miro, **Patates**, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1928.

Frida Kahlo(1907-1954), Meksikalı ve çocuk yaşta derin sağlık problemleri yaşamış bir sanatçıdır. Sanatçı eserleri Gerçeküstücü olarak kategorize edilmektedir. O kadınların yaşamındaki olaylara odaklanan Sembolist bir sanatçıdır. Sanatçı aşağıdaki otoportresinde kendisini Hz. İsa ile Aztek tanrıçasının karışımı şeklinde betimlemiştir. Bu şekilde hem bir kurban hem de her şeye gücü yeten bir kadın olduğunu vurgulamaktadır. Tıpkı ikonalarda olduğu gibi resmin merkezinde yüzü vardır. İfadesiz bakışlarıyla çektiği acıya gönderme yapmaktadır. Kullandığı aşırı canlı renkler ve bitkilerin yapraklarına verdiği doku Meksika resminden esintileri içermektedir. Bir hale gibi başının etrafını saran sarı yaprak, uçuşan yusufçuklar ve kelebekler Hristiyan ikonografisinde yeniden doğuşu ve umudu temsil etmektedir. Geleneksel inanışa göre kötü şansın sembolü olan kara kedi sanatçının sol omuzunun üstünde, ressamın

boynundaki kolyede asılı duran ölü sinekkuşuna dik dik bakmaktadır. Bu dikenli kolye sanatçının köklerine bağlılığının ifadesidir. Kolyedeki dikenlerin boynuna battığı yerlerden akan kan hem ressamın hemde Hz. İsa'nın çektiği acıları temsil etmektedir. Resimdeki maymun şeytan ve şehvetin sembolüdür. Neşeli doğasıyla maymun, ressamın sağlık sorunları sebebiyle asla sahip olamayacağı çocukların simgesidir(Resim 1.17). (Lynton, 2004: 182; Thompson, 2014:16, 192, 443; Farthing, 2014:442).



Kaynak:<https://www.google.com.tr/imgres?imgurl=https://www.fridakahlo.org/images/thumbs/>

Resim 1.17. Frida Kahlo, **Otoportre**, 61 x 47 cm, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, ABD. 1943.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK PORTRİ

2.1. ÇAĞDAŞ SANAT HAKKINDA DEĞERLENDİRMELER

2.1.1. Postmodern Dönem ve Çağdaş Sanata Geçiş Süreci

Postmodernizm terimi, ilk defa 1917 yılında Rudolf Pannwitz tarafından kullanılmıştır. Postmodernistlere göre modernist ideoloji, katı bir doktrin içerisinde, hem eleştirel yargı hem de artistik yöntem üzerinde ciddi bir kontrol uygulamıştır. Bu durum, Modernizme karşı Postmodernizm'in kesin olmayan bir isyanı gibi görünmektedir. Çünkü Postmodernizm, Modernizmin ana ilkelerinden birisi olan soyutlamayı kullanmıştır. İçeriğin ve anlamın önemi yeniden doğrulanmış ve geleneksel konu ile yeniden tanışılmıştır. Görsel gerçeğin bildirisi, insan figürü, insanın çevresi, öykü, sosyal yorum, olağanın yaratıcı dönüşümü gibi konuları elen Postmodern sanatın farklı bir yorum getirmiştir. Sanatçılar soyutlama yönteminin, keşiflerin sınırına vardığını anlamış ve bunun bir son olduğuna karar vermiştir. Bu nedenle, yeni ilhamlar için her şeyleri araştırmaya başlamışlardır. Sanatçılar kitle iletişim teknolojilerinin avantajlarını da kullanmak istemişlerdir. Postmodern Sanat, genel olarak sanatçıların Modernizm'i ret edip 1970'li yıllardan itibaren kabul ettikleri eğilim ya da tutumları tamamı olarak tanımlanmaktadır. O zamana kadar, merkez bir tema, keskin bir istikamet olmamıştır (Whitham-Pooke, 2013:43-44; Turani, 2015;161-164; Ersoy,2010:105).

Sanat piyasanın oyunu, ivedi değişiklik talepleriyle yenilik arayışlarını teşvik etmiştir. Bu bakış açısıyla, eski tarzlar yüzeysel değişikliklerle yenilenmeye başlamıştır. Postmodernizm, neo-Primitivizm, neo-Ekspresyonizm, neo-Geo, Patern Painting, Op Art, Foto-realizm gibi akım ve bunların melezlerini kapsamaktadır. Diğer bir ifadeyle bu sanat akımı, belirli bir dönemde tek bir sanat akımı değildir. Birçok hareketi kapsamaktadır. Geçmişe ait sanat ürünleri Postmodern resim için birer nesne haline gelmiştir. Bu sanatın eklektik bir karakteri vardır. Modernizmi'de içeren bütün dönem ve tarzların elemanlarını birleştirmeye isteklilik söz konusudur. Modernizm, yüksek sanat ve popüler sanat arasında bir ayrım yapmış, ancak Postmodernizm bu hususta herhangi bir değer yargısı taşımamıştır(Baudrillard, 2014; 49-53; Keser, 2009:261-262)

Postmodernizm, Modernizmle içe içe olmakla beraber sürekli onu sorgulamıştır. 20. yüzyıl ikinci yarısında gelişen bir düşünce ve estetik biçimidir. Postmodernizm anlayışta bireyi, çevresini etkileyen ve ondan etkilen şeklinde kabul etmektedir. Bu anlayışın karmaşık yapısı günümüz yaşamına tam olarak uymaktadır. Modernizmden daha çağdaş ve daha modern bir düşünceyi savunmaktadır. Teknolojinin sağladığı her türlü imkânlardan ve değişik malzemelerden istifade etmektedir. Postmodernizm bir yandan geçmişi canlandırmayı savunurken, diğer yandan günümüz sanatının öğelerini benimsemiştir. Bu yönüyle tam bir geçiş dönemidir. Modernizmle çağdaş sanat arasında bir çizgi üzerinde bir ayağı geçmişte ve diğer ayağı ise gelecektedir. Bu durumda tam bir eklektizmi ifade etmektedir. Postmodernizm merkezsiz bir düşünce sistemini savunmaktadır. Bu sanat anlayışına göre, insan sürekli bir şekilde oluşum ve değişim içerisinde. Bundan dolayı hem kendisini hem de içerisinde bulunduğu toplumu değiştirmeyi hedeflemektedir. Gerçekleri de duruma, şartlara ve kişilere göre sürekli değişmektedir. İnsan her an çevresinden etkilenir, duyuları ile çevresini algılar, yorumlar yapar ve yaşamı anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bu düşüncenin sanat anlayışında, her kaynaktan alıntı yapılarak, imgeleri bugünün beğenisi ile bir yapıtta bir araya getirmektedir (Küçük, 2011: 239-240, 410; Bazin, 2014:543; Bozkurt, 2012:79).

Postmodernizm'in iki yüzü vardır biri geri bakar diğeri ileriye bu yönü ile modernizme benzemektedir. Postmodern resimde, resmin ön gördüğü heterojen yapı, modern resmin yapısında zaten vardır. Modern sonrası üslup karmaşası, çelişkinin varlığını gösterdiğinden postmodern resim, bir üslup olmaktan çok, eskinin tekrarını yapmaktadır. Bu daha önceden olmuş ifade biçimi ile özgün bir şey ortaya koymuş olmamaktadır. Postmodern resim bir sıkıntının ifadesidir. Bir iletişim ve ifade aracı olan resim, iletişimin teknolojiye dönüşmesi sonucu, kendi varlık alanına son derece ciddi bir müdahale ile karşı karşıya gelmiştir (Ersoy, 2016:120-123; Whitham-Pooke, 2013:39)

19. yüzyılın başlarından itibaren topluma yön veren tüm sanat biçimlerinin anlatım araçları, dünyanın yeni düşünce yapısına ve toplumsal bilincin yeni özelliğine uyarak, büyük ve ani dönüşümler yaşanmıştır. Bu dönüşümün sonucunda gerçeklik olduğu gibi kabul edilmiş ve estetik amaçları daha karmaşık yollarla yansıtılmaya çalışılmıştır. Sanat ise var olan olguları, sınırsız çeşitliliği içinde kucaklamış ve hiç te ideal olmayan kişiler ve ilişkilerine eğilmeye başlamıştır. 20. yüzyıldan itibaren sanatçıların inançları ve bağlılık duyguları, onlara huzur vermiştir. Oysa bir kısa bir süre

önce dünya trajik ve acılarla yoğrulmuştur. Milyonlarca insanın ölümüne sebep olan iki büyük savaş ve devrimler, tüketimi artırmış, insanların beğeni ve görüşleriyle oynanması, onları maddi şeylerin tutsağı haline getirmiştir. Sarsılmaz toplumsal ilkeler bu dönemde sarsılmış, endüstrinin gelişimi insanı, yaşadığı çevreden ayırmış ve giderek toplum dışı bir varlık haline getirmiştir. Bu duygu güncel yaşamla sınırlı kalmamış sanatsal yaşamı da etkilemiştir. Bu dönem yaşanan karmaşa ve boşluklar sanat alanında yeni arayışlara zemin hazırlamıştır(Ersoy, 2016:112-113; Artun, 2011:116; Özdemirci, 2012: 171).

Diğer taraftan Kapitalizmin gelişmesiyle her şeyin metalaştığı görülmektedir. Bu süreçte kültürel ürünlerde metalaşmıştır. Dolayısıyla sanat eserinin pazar ürünü olarak piyasaya sürüldüğü görülmektedir. Bu durum pazar bulabilmek için sanat eseri yapanları, yenilik yaratma yarışına sokmuştur. Görüldüğü gibi, kapitalizm sanatta da bir çeşit yaratmaya yönelik yıkıcılık yapıyordu. Metalaşma sürecinde satış için sanat eseri halkın ayağına götürülmüştür. Bu düşünceden kaynaklı olarak sanat eseri bir meta haline geldi. Bunun sonucunda sanatta sürekli değişim zorunlu bir hal almıştır. Bu dönem sanatın meta dönüşmesinde, onun statüsünün ve sanatçıların, simsarların, koleksiyoncuların, eleştirmenlerin küratörlerin, spekülâtörlerin ve medyanın rolü oldukça önemlidir (Baudelaire, 2014:199; Turani, 2015:170-171; Bozkurt, 2012:79).

Çağdaş Sanat döneminde, yıllık salon sergilerinin yol açtığı düşünceye dayanan, bu düşünceyi merkezileştiren ve fazlasıyla koruyan eski akademik sistemden derin bir kopuş yaşandı. Bu dönem sanatçı ve onun eserleri alan halk arasında eleştirmenler, spekülâtörler, reklamcılar, koleksiyoncular ve galericiler gibi bu sanat üzerinden ticaret yapan zümre, bu dönem belirgin ve baskın bir hal almıştır. Artık sanatçıyla tüketici arasında aracılardan hem sayısı hem de etkinlikleri artmıştır(Cauquelin, 2016:42-44; Yılmaz, 2013:28, 30; Şaylan, 2009: 114,119).

2.1.2. Bir Kavram Olarak Çağdaş Sanat

Çağdaş, sözcük anlamıyla “*bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, modern, asrî*” demektir (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 479). Çağdaş sanat, İngilizcedeki “*Contemporary Art*” kelimesinden dilimize çevrilmiştir. Ancak İngilizce’den çevrilen bu kavram, terminolojik bir takım tartışmaları beraberinde

getirmiştir. Kelimenin Türkçe’de “*Güncel Sanat*” (Current Art ya da Actual Art) ile beraber kullanılması anlam karmaşasına yol açmıştır. Bu iki kavramı aynı değerlendirenler olduğu gibi ayrı ayrı düşünenlerde vardır. Her iki durumda şüphesiz Çağdaş ya da Güncel Sanat, Modern Sanatın sonu, hatta bu sanat anlayışının ortaları, Post Modern Sanat’ın başı olarak kabul edilerek incelenmelidir(Turani, 2015;162, Koşay, 2015:48; Yılmaz, 2013:28; Yılmaz, 2012: 37).

Bir takım sanat eleştirmenleri Modern Sanat ile Çağdaş Sanatı’da keskin hatlarla birbirinden ayırmanın zorluklarından bahsederler. Çağdaş Sanat’ın tarihsel uzantılarına bakıldığında her ne kadar Empresyonizmle birlikte başlayıp günümüze kadar süren bir döneme işaret etse de, özellikle bir sanat yapısı görülmeyebilir. Çünkü Empresyonizmde estetik ve uygulama özellikleri modern dönemden tam olarak kopmuş değildir. Her ne kadar etkileri o zaman hissedilen bir değişime girilmiş olsa da bugünün sanatıyla arasında oldukça fark vardır. Hatta belli akımlardan bireysel çalışmalara dönmüştür. Her sanatçı kendine özgü onu diğerlerinde farklı ve özel yapacak yeni bir arayışa girmiş ve kendi kişiliğiyle bütünleşecek tarzda işler ortaya koymaya başlamıştır. Her sanat dalında farklılık yoluna gidilmeye çalışılmıştır. 20. yüzyılda sanatsal biçim denemeleri ve yeni arayışlarda bulunma çabası hiçbir dönemde olmadığı kadar hız kazanmıştır. Sanata yenilik getirme her dönemde karşılaşılan bir tutumdur. Ancak bu dönemde sanatçının genel tavrı sanatın sınırlarının dışına çıkmak ve anlam yoğunluğu ile eserlerini ortaya koymak olmuştur (Stevenson, 2008: 246- 247; Sarup, 2010: 240; Şahiner, 2008:12; Bozkurt, 2012:79).

Diğer taraftan en temel anlamıyla Çağdaş Sanat, içinde yaşadığımız dönemde yapılan sanatsal faaliyetleri tanımlamaktadır. Postmodern terimin en erken kullanımını ölçüt olarak yapılacak biraz daha ayrıntılı bir tanımda ise Çağdaş Sanatı 1970’lerde sona erdiği düşünülen Modern Sanata eklemlenmiş bir süreç olduğunu ifade edilebilir. Çağdaş Sanat, zaman zaman “*akım sonrası*” sanat olarakta tanımlanmaktadır. Bu tanım, eski nesillerin dâhil olduğu üslupsal grupların günümüzde her sanatçıya bireysel tarzını bağımsız şekilde yönlendirebileceği özgür bir alan bırakarak geri çekildiği, hatta dağıldığı ima edilmektedir. Bu bir ölçüde doğru bir tanımlamadır. Çünkü sanatsal faaliyetler geçmiş birikimlerden güç almaktadır. Keskin hatlarla Modern Sanatı, Postmodern Sanat’tan veya Çağdaş Sanat’tan ayırmak doğru bir yöntem değildir. 1860’dan başlayıp günümüz sanatını da içerisine alan sanatsal dönem bir yumuşak

tasnif ve sınıflandırmayla 1970’lerde sonlandırıp çağdaşlaşan sanat günümüzü de kapsamaktadır(Wilson, 2015:6; Whitham-Pooke, 2013:41; Turani, 2015;161).

Netice itibariyle, Çağdaş Sanat, Modern Sanatın bir kısmını, postmodernizmde tamamını içine alan ve günümüze ulaşan daha genel bir ifadedir. Çağdaş Sanat benzer üslup özelliklerini bir araya getiren özelliği bulunmadığı için daha genel bir bakış açısı gerektirir. Kavramsal Sanat, Pop Art, Foto-Gerçekçilik, Hiperreslizm, Vücut Sanatı, Arazi Sanatı, Performans Sanatı gibi sanat akımlarını da içine almaktadır. Diğer taraftan sanatta dönem ve stille ilgili terimlerin çoğu sorunludur ve bunun temel nedeni hiçbir sanatçının veya ürettiği eseri önceden belirlenen tanıma uymamasıdır. Yine de sanatın karmaşıklığını çözmek için eserler arasındaki benzerlik ve farklılıklara bakarak, onlar dönemlere dönem ve anlayışlara göre tasnif edilir. Bu sebepten Modern ve Çağdaş Sanat arasında ayrım çok hassastır ve keskin değildir. Çağdaş Sanatı anlamak için öncülerin bilgi ve fikirlerine bakmak şarttır. En azından 1945’ten sonra üretilen sanat eserlerine bakmak elzemdir (Baudrillard, 2012: 51, 135; Şaylan, 2009: 47-48; Whitham-Pooke, 2013: 43-45; Cauquelin, 2016:43).

2.2. ÇAĞDAŞ SANAT AKIMLARI VE ÖNCÜLERİNİN PORTRİ ÇALIŞMALARI

2.2.1. Soyut Dışavurumculuk

Soyut Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) terimi ilk kez 1919’da Alman Ekspresyonistlerinin yaptığı figüratif olmayan soyut eserleri tanımlamak için kullanılmıştır. Daha sonra 1940 ve 1960 yılları arasında aktif olan bir grup Amerikalı sanatçının çalışmalarını tanımlamak aynı terimle adlandırılmıştır. Bu sanatçılar üslupları farklı olsa da çalışmalarında duygusal ve dışavurumcu bir etkiyi yakalamak istiyorlardı. Bu akıma dâhil olan sanatçıların çoğu kariyerlerine 1930’lu yıllarda başlamışlardı. Bu sanatçıların büyük çoğunluğu ilk dönemler duvar resimleri yaptılar. Bu sebepten Soyut Dışavurumcu çalışmalar uzun yıllar büyük ölçekliydi. Soyut Dışavurumcu sanatçılar Romantik ve Nasyonalist üslupla betimlenen resimsel dili ret ediyorlardı. Yeni nesil sanatçılar bu tarz resimler yapmaktan çok, Avrupalı öncülerinin üsluplarını esas alan daha soyut bir resimsel dil geliştirmek istiyorlardı (Aydın, 2008:71; Semih, 2012:13; Kahraman, 2005:122; Donfand, 1994:47).

Aslında bu sanat akımı yeni resim sanatındaki anlayışların tamamını betimlemek maksadıyla ifade edilen genelleyici bir terim olarakta nitelendirilebilir. Temelinde 1960-1980 döneminde sanatsal gelişmeler üzerinde ağırlığını hissettiren kavramsal temelli anlayışlara bir karşı çıkış şeklinde değerlendirilmektedir. Bu sanat akımı tekrardan resim, boya, figür gibi bir silsile şeklinde geri dönüşü tanımlamaktadır. Böyle bir tavırla Dışavurumcular, hem modernist sanatın, hem kavramsalcı anlayışların dışladığı birçok geleneksel sanat uygulamalarını yeniden canlandırmayı amaçlamışlardır. Birçok sanatçı, Dışavurumculuk şemsiyesi altında birleşmişlerdir(Antmen, 2014: 264-265; Akkuş, 2011:31; Artun, 2011:70; Zeki, 2012:82).

Dışavurumculuk potasında eritilen tüm sanatçıların ortak noktası, dışavurumculuklarından da anlayabileceği gibi, bireysellikleri ve öznellikleridir. Resimde üslupsal bir özgünlük savunan bu sanat anlayışında, modernist resimde oldukça baskın olan biçimsel endişeler, arka plana atılırken, üslupsal özgünlük ve öznel anlayış daha baskın hale gelmiştir. Modern sanatla dışlanan figüratif resim anlayışı, bu akımın temsilcileri sayesinde yeniden hayat bulmuştur. Bir eserin ortaya çıkarılmasında, soyutlamak diye nitelendirilen sanat anlayışının, ilk başlarda algıyla tetiklenen sonrasında ise duygularla harmanlanarak, biçimin yerini kimliğe bırakması, insanlık tarihinin ilk dönemlerinden 20. yüzyılın başlarına kadar süren bir ifade biçimidir (Krausse, 2005:113-118; Harrison-Wood, 2011:676).

Bu bakımdan 19. yüzyılda sanat alanında ilk kez mutlak bir soyut sanat anlayış biçimine varılmış ve “*Peintüre Absolut*” ifadesi yani “*Pür Resim*” sadece çağımıza özgü bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Empresyonizm sonrasında sanatçıların giderek doğa karşısında mesai yapmayı bir yana bırakıp, resimlerini hayal dünyalarından esinlenerek yaptıkları görülmüştür. Bu davranış biçimi ile ilkel kavimlerde gözlenen primitif, geometrik biçimleme ve dramatik anlatımlara benzer davranışlardır. İşte bu tamamen duygusal eylemlerin sonucunda ortaya çıkan biçimler doğa kaynaklı, ancak doğada yer almayan kavramsal ifade biçimi olma özelliği taşıyan yeni biçimlerdir. Bu ekspresif biçim ve renkler, sanatçının içinden gelen bir zorlamaya, bunun sonucunda da başvurduğu soyutlama eylemine dayanmaktadır. Bu durum bir bakıma sanatçının doğadan ayrılarak, kendi içine bakmaya ve ne gördüğüne değil de daha çok gördüğü karşısında ne hissettiğine önem vermesi sonucunda gelişmiştir. Dolayısıyla dış gözlem önemini gittikçe yitirmiş, iç gözlem önem kazanmıştır(Krausser, 2005:106-107;

Donfand, 1994:48-50). Soyut Dışavurumun hem Avrupa'da hem de ABD'de birçok sanatçı temsilcisi olmuştur. Bu akımın önde gelen ressamı arasında: Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-), Franz Kline (1910- 1962), Georg Baselitz (1938-) ve Francis Bacon (1909-1992), Mark Rothko (1903-1970), Kenneth Noland (1924-), Ellsworth Kelly (1923-), Frank Stella (1936-) ve Morris Louis (1912-1962) sayabiliriz(Antmen, 2014: 265-267; Bondfan, 1994:106-107).

2.2.1.1. Francis Bacon

Francis Bacon'un(1910-1992), eserlerinde varoluşçu düşüncenin izleri görülmektedir. Sanatçı 1930'un sonlarına doğru resim yapmaya başladı. Ancak olgunluk çağı ve üslubu 2. Dünya Savaşının sonlarına uzanmaktadır. Bacon ebedi olanı red ediyor ve resmini doğrudan resminde dışavurumcu olarak görüyordu. Aslında sanatçı, savaş sonrası durumun tarihsel açıdan özgül kaygılarını modern durumun evrensel doğruları olarak ele almaktadır. Var olmanın getirdiği mutsuzluk, ümitsizlik ve şeytani duyguları ifade etmeye çalışan Bacon'un figürleri, genelde kapatılmış ve kafese girmiş bir şekildedir. Bacon sanat hayatı boyunca yaptığı otoportrelerde, yaşadığı olaylara karşılık gösterdiği sabrı ile hayatı iç dünyasına çekmiş ve bu şekilde dünyayı ifade etmeye, görselleştirmeye çalışmıştır. Bacon'u bu otoportresinde ruha ait bir şeffaflaştırma söz konusudur. Deformasyonlarını ise ruhu silmek için kullanmıştır. Bacon'un sanatsal tutumu, konunun özüne ulaşmak için görünüşü bozmaktır. Çalışmada genellikle sessizlik hâkimdir. Bu ölüme ait bir sessizliktir. Ruhsal çözümlemeye imkân veren portre sanatı, Bacon'un bu çalışmasında tamamen silinir. Burada konu ruha ait bir hikâye değil, insan bedeninin yani somut olarak insan etine ait dönüşümü sunmasıdır. Yüzdeki parçalar yer değiştirmeye, bir diğerinin yerini almaya çalışır gibidir. Bağımsız kendi devinimi, içerisinde var olma çalışmasına devam etmektedir. Bu varoluşun bir noktada sonuçlanacağını düşünmek ise yanlıştır. Çünkü devinim karakteristik özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bacon'u işi bu şeffaflaştırmaya da örnektir (Resim 2.1). (Ayan, 2008: 54; Thompson, 2014:314).



Kaynak: <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=6,83,0,0,1,0>

Resim 2.1. Francis Bacon, **Otoportre**, Tuval Üzerine Yağlıboya, Marlborough Sanat Galerisi, Londra, 1964.

2.2.1.2. Christian Schad

Liberal bir Alman aileden gelen ressam Christian Schad(1894-1982) gönüllü olarak askere giden ressamalara rağmen, askerden kaçmış, İsviçre'ye gitmiştir. O savaşın bütün karamsarlığının yanı sıra, şehrin ışıltılı ortamını resimlerine yansıtmıştır. Fahişeler, avukatlar, doktorlar, tüccarlar ve iş adamlarını betimleyen çalışmaları, onun sanat anlayışın dışavurumudur. Schad'in resimlerinde görülen ayrıntı, sanatına dair küçük ipuçlarını barındırmaktadır. Schad, "*Doktor Haustein Portresi*" adlı çalışmasında zührevi hastalıklar uzmanı bir cilt doktoru olan Hans Haustein'dir. Mesleğine ait ipuçlarını sol kolundan çıkan kateter ile simgelemiştir. Yüz ifadesindeki sakin ve düşünceli durumu, gergin ve sıkılmış ellerin betimiyle çelişmektedir. Kaçamak olmayan, güvenli ama biraz gizemli bakışı, ince bilekleri ve zarif bir şekilde kıvrıp birbirine kenetlediği cerrahlara özgü parmaklarıyla bu iyi giyimli doktor, arkasındaki

duvarda onu takip eden korkunç varlığın farkında değilmiş gibidir(Resim 2.2). (Altınel, 2008: 2; Crepaldi, 2004: 143).



Kaynak: <https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/new-objectivity/christian-schad/dr-haustein/>

Resim 2.2. Cristian Schad, **Dr. Haustein**, 80x55 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 1928.

2.2.1.3. Williem De Kooning

Williem De Kooning'in (1904-1997), ilk resimleri figüratifti, sonraları ise Picasso ve Kandinsky'nin etkisiyle Soyut Resme yönelmiştir. Aslında aradığı şey resimdeki derinlik, boyut, hacim gibi plastik unsurları, zihninin derinliklerinde yatan duyguyu da açığa çıkartabilecek bir yöntemle uygulayabilmektir. Kooning'e göre resim soyut olsa dahi tuvale bakıldığında boyalar bilindik formları çağrıştırabilmelidir. Resimlerinde daha çok yakın plan kadraj alınmış figürü andıran öğeler kullanmıştır. Sanatçı aksiyon ressamlarında, Sürrealizm'in doğaçlamalarından ve psişik Otomatizm'den ilham almıştır. Soyut Dışavurumculuk eserlerinde Kooning'in, doğaçlama oluşturduğu bu anlayışını il bilinçaltını ve ruh halini açığa çıkarmıştır. Bunu ise jestüel, kaligrafik bir

fırça kullanım şekliyle boya dokularını ruhsal güçlerin simgeleri olarak ele alma eğilimleri vardır (Krausse, 2005:109; Bondfan, 1994:120; Yılmaz, 2013:230).

1955 yıllarda yaptığı ve her birinin hızlı “*staccato*” tarzı fırça darbeleriyle oluşturduğu vahşi görünümlü kadınların yer aldığı altı resimden birisidir. Sanatçının bu resminin ana karakteri oldukça hareketli bir boyama üslubudur. Portreleri önceden yapılmış bir tasarıma göre değil, anlık ruhsal duruma ve sanatçının ilhamına göre gelişmektedir. Kooning, yapmış olduğu “*Kadınlar*” dizisinin bir resmi olan bu portrede, herhangi bir kadının çarpıcı güzelliğinin teşhirci ve etkileyici niteliğini yıkmaya çalışmıştır. Çalışmada görüldüğü gibi fırça vuruşlarının dışavurumsal kapasitesini vurgulamaktadır. Boyalar kalın fırçalar ve geniş hareketlerle tuvale aktarılmıştır (Resim 2.3). (Tanyeli, 2006:66; Farthing, 2014: 453; Eczacıbaşı San Ans., 1.c., 1997: 431; Erden, 2016:302).



Kaynak: <https://www.sartle.com/artwork/woman-i-willem-de-kooning>

Resim 2.3. Willem de Kooning, **Kadın**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 192.7 x 147.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, 1950-1952.

2.2.1.4. Georg Baselitz

Georg Baselitz, bir Alman sanatçıdır. Küçük yaşlardan itibaren resim sanatıyla uğraşmıştır. Berlin’de hem soğuk savaş geriliminin ortasındaydı, hem de Almanya’nın geçmişiyle olan rahatsız edici ilişkilerin en keskin bölgesindeydi. Sanatçı bu süreçte Fautrier’in resimlerinden etkilenmiştir. Sanat anlayışında önce Nazi Klasizmi ve sonra da Sosyalist Gerçekçiliğin sanatsal anlayışlarından etkilendikten daha sonra ise Dışavurumcu akıma yönelmiştir. 1960’lı yıllardan itibaren Soyut Dışavurumculukla ilgilendi. Bu maksatla Yeni Dışavurumculuğunun başlıca sanatçılarından biri olarak nitelendirilir. Bir dönem soyut çalışmaktan radikal bir şekilde vaz geçmeyi düşünmüştür. 1968 yılına kadar geleneksel resimde yapılacak ne varsa yaptığını ifade etmiştir. Ayrıca geleneksel resme inanmadığını vurgulamıştır. Bu yıldan itibaren gerçekleştirdiği şiddet ve cinsel içerikli Dışavurumcu resimleriyle dikkat çekmiştir. Sanatçı, 1969’dan sonra resimlerindeki imgeleri ters tasvir etmeye başlamıştır. Sanatçı *Abgar’ın Başı*’nın Baselitz’in yaşamı boyunca yaptığı resimlerin tümü ele alındığında büyük oranda başı ele almıştır. Bu portre çalışmasında, tuvalde betimlediği saf, dışavurumcu tarz sayesinde ilgi toplamak gayretindedir. Baselitz’in sanat hayatı boyunca yaptığı resimlerin tümü ele alındığında tuhaf bir farklılık sergilemektedir. Baselitz, resim tekniği itibariyle resimlerinde kaba, dışavurumcu fırça darbeleri kullanmıştır. Bu portresi onun resim yapma tarzını en iyi şekilde ifade etmektedir. Çalışmada resimsel açıdan lirik, biçimsel açıdan akıcı bir üslubu tercih etmiştir. Başın uzun ve genişliği bir bütünlük oluşturmuştur. Efsanesi olan sanatçının Abgar figürü, genellikle baş aşağı olan bu imgedir. Özellikle alnındaki dikenli tacın açtığı yaraları hatırlatan dikiş izleri yüzünden Hz. İsa’ya özgü izler taşır(Resim 2.4). (Farthing, 2014:453, 467; Thompson, 2014:298, 365; Lynton, 2004: 356).



Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/DER-ABGARKOPF--THE-ABGAR-HEAD->

Resim 2.4. Georg Baselitz, **Abgar'ın Başı**, Tuval Üstüne Yğlı Boya 130.4-97.1cm, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humblebek, 1984.

2.2.2. Pop Sanat (Pop Art)

2. Dünya Savaşı sonrası yaşanan yıkımdan sonra 1960'lı yıllarda sanat alanında, kapitalizm-endüstri-tüketim üçgeninde orta nokta olarak yer alan bir akım başlatmıştır. Pop Art olarak adlandırılan bu sanat anlayışı, sadece Amerika'da değil, Avrupa ve diğer kıtalarda da hızla yayılmıştır. Amerika'da ve Fransa'da yeni bir sanat türü olarak gelişen Pop Art, ilk örneklerini İngiltere'de vermiştir. Bu sanat akımı ilk ortaya çıktığında birçok değişik adla anılmıştır: "*New Realism*", "*Neo Dada*", "*Le Nouveau Réalisme*", "*Sign Painting*", "*New Vulgarianism*", "*Commonism*" ya da "*New Süper Realism*" sadece bunların birkaçıdır. Ancak bu adlandırmalardan kalıcı olanı, "*Halk Sanatı*" anlamına gelen "*Pop Art*" yani "*Popüler Sanat*" olmuştur(Üstündağ, 2012:2; Saybaşıllı, 1998:37).

Pop Sanat terimini 1958'de Lawrence Alloway kullanmış ve literatüre sokmuştur. 1962 yılından itibaren terimin sınırları genişlemiştir. Artık Pop Sanat, diğer sanatçılar gibi birçok ressamında sanatlarının tanımını bulduğu, çok geniş yelpazeli bir sanat anlayışına dönüşmüştür. 1960'lı yıllarda bu tür bir eğilimi ortaya koyan sanatçılar arasında David Hockney, Derek Boshier, Allen Jones, Peter Phillips, R.B. Kitaj ve Peter Blake gelmekteydi. Aslında bu hareket İngiltere'de daha erken dönemlerde Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi ve Alloway gibi sanatçıların söylem ve eserlerinde görmek mümkündür. İngiltere ile hemen hemen aynı dönemlerde ABD'de gelişen Pop Sanata ilgi duyan ve Soyut Dışavurumculuk anlayışından kopma eğiliminde olan bazı sanatçıları ilgisini çekmeye başlamıştır (Baudrillard, 2014; 55; Stephen, 2013:484; Smith-King, 1996:260).

1960'lardan sonra gelişen yeni ekonomik anlayışının etkisiyle varlığını iyice hissettiren tüketim kültürü ve zihniyetini gözler önüne seren Pop Sanat, uluslararası sanat ortamında varlığını güçlü hissettirmiştir. Pop Sanat özü itibariyle protest bir harekettir. Bu yönüyle aynı yıllarda ortaya çıkan öğrenci hareketleriyle de bir bütünlük oluşturmuştur (Baudrillard, 2014; 67-68; Lynton, 2004:289; Şahiner, 2013:125-126).

Bu yeni sanat anlayışında sanatçılar, toplumun elit bir kısmı ile tüketim toplumu haline dönüşen orta kesim arasındaki sanatsal anlayış farklarını kaldırmayı hedeflemişlerdir. Bu yapmak için öncelikle hazır imgelerden yararlanmışlardır. Toplumun gündelik hayatının bir parçası olan popüler objeleri iki boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Bu nesneler arasında Coca Cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere kadar çok çeşitli yiyecek ve içecek malzemesi yer almaktadır. Bu şekilde Amerikan toplumunun sıradan tükettiği şeyler, sanatsal bir yapı içerisinde yeni anlamlar kazanmıştır. Ayrıca reklamlar, afişler, çizgi roman ve film kahramanları, popüler sinema yıldızları da Pop sanatçıları için vaz geçilmez esin kaynağı olmuştur. Genellikle tuval üzerine yağlı boya çalışan Pop sanatçıları, popüler kültür öğelerinden bire bir yararlandıkları için fotoğrafik görüntülerden de istifade etmişlerdir. Bu sanat hareketi bu felsefeyle şekilci modernizmin sonunu hazırlayan bir sanat akımı olmuştur. Büyük savaş sonrasında soyut ressamlar, eserlerini gerçeğe daha yakın şekle getirmek uğruna, somut nesne betimlemekten vazgeçmişlerdir. Pop Art sanatçıları artık nesneleri akla yatkın bir biçimde resme sokmuşlardır (Antmen, 2014:161-162; Çağatay, 2003:54).

Çağdaş sanatta, birçoğu daha önce sanatın kapsamına dışında olan ortam ve disiplinleri kucaklamıştır. Dahası bunların, ayrı bir form olarak kullanılması da gerekmemektedir. Bazı çağdaş sanat eserleri, farklı ortam ve sanatsal disiplinlerin birleştiği bir karma pratiklere müracaat etmektedirler. Bu melezlik, geçmişte sanatsal tür ve pratik olarak tanımlanan kesin sınırların bazılarını ortadan kaldırmıştır. İşte Çağdaş Sanat içerisinde bu sanat anlayışının tam karşılığı Pop Art'tır(Whitham-Pooke:2013:89-92; Şahiner, 2013:139).

Bu anlayış, figüratif resmin konusunu daha erişilebilir ve modaya uygun kılmakta önemli bir rol oynamıştır. Bu dönem resimde, enstalasyon, baskı, poster ve kolaj içeren karışık teknikli çalışmalar yapılmıştır. Bu yönüyle Pop Art, modernizm sanat anlayışından daha kolektif ve kapsamlı yaratma sürecini ifade etmektedir. Pop Art, bir çağdaş sanat türü olan resmin önemini teslim etmiş ve Postmodern veya Geç Modern Sanat formlarıyla bağlantılı olarak figüratif uygulama alanında farklı konuları gündeme getirmiştir(Gombrich, 2009:555; Krausse, 2005:72).

2.2.2.1. Andy Warhol

Andy Warhol (1928-1987), çağdaş dünyanın görsel sanatının değişimine ön ayak olmuştur. Geçtiğimiz yüzyılın önemli sanatçılarından birisidir. Pop akımın öncüleri arasındadır. Sanat hayatının ilk dönemlerinde illüstrasyon çalışmaları yapmıştır. 1960'larda resme yönelmiş ve reklam imgelerini çağrıştıran resimleriyle dikkat çekmiştir. Çalışmalarıyla sanatçı, Amerikan yaşam tarzına ayna tutmuş, kitle kültürünün çeşitli cephelerini ifadesiz bir mesafe içerisinde yansıtmıştır. Warhol'un fotoğrafik imgeyi olduğu gibi tuvale aktararak sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafî tekniğine başvurması ve mekanik çoğaltım yöntemlerine duyduğu ilgi sanatın içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir. Sanatçının kişisel ifade ve özgün yetenekle üretilmiş resimlere yönelik, kökten bir tepkiyi ifade eden resimlerinde el becerisini, yeteneği ve ifadeyi bir ölçüde dışlayan baskı tekniklerine başvurmasının, gündelik yaşamın ikonografisini kullanması kadar önem taşıdığını söylemek mümkündür. Warhol yüksek kültür ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok eden hazır imgelerden yararlanmıştır. Sanatçının bu anlayışı birçok Pop sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Birçok geleneksel portreler gibi Andy Warhol'un eserleri de benzerlik üzerine kuruluydu. İzleyiciler portrelerin temsil ettikleri

nl bireylerin kimliğini teŗhis edebilirler. Andy Warhol'un baskıları fotoğraf destekli olsa da bu fotoğrafları kendisi ekmemiŗtir, gazete ve dergilerden kesip kullanmıŗtır. Bir imgenin tekrarlanmasıyla dnŗme giren imgeler Warhol'un yapıtlarında yeni anlamlar yklenmiŗtir. Burada mekanik retimnin temsil görevini üstlenmesi, bireyin tekrar eden görüntülerinin bir sıra halinde dzenleniŗi belirgin özelliklerdir(Erzen, 1997:1897; şahiner, 2013:15;).

Warhol, bu alıŗmasında gen yaŗta lmŗ olan Marilyn Monroe tercih etmiŗtir. O bu alıŗmasında Monroe görüntülerini tekrar etmesi trajedi duygusunu ntrleŗtirir. Bu alıŗması portre olmasına rağmen Warhol, ikonik yapısı üzerinde bir eleŗtiri yapıyordu. Warhol, serigrafiyi neden sevdiğini aynı resmi her seferinde kk farklarla yenilemesine dayandırır. Bu varyasyonlar mürekkeple veya kayıt cihazı ekranının kaymasıyla oluŗmuŗtur. Resmin nceki görüntüsü sanatının kısmen kontrol edebildiği bir sre ile dnŗtrlmŗtir. Fotoğraf siyah mürekkebin kumaŗa sürülmesi yoluyla boyalı resmin üstüne uygulanmıŗtır. Serigrafi mürekkebinin kabaca uygulanıŗı kumlu gölgeler ve lekeler yaratarak orijinal fotoğrafın ihtiŗamını gölgeleyerek ölümlülüğü ađrıŗtırmaktadır(Resim 2.5). (zkanlı, 2011:48-49; Baudrillard, 2014; 57).



Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>

Resim 2.5. Andy Warhol, **Marliyn ift Panel**, Serigrafi, zel Koleksiyon, 1962.

2.2.2.3. Richard Hamilton

Richard Hamilton(1922-2011), İngiliz sanatçısı ve eğitimcisi, Pop akımının öncülerindendir. Sanat hayatının ilk dönemlerinde kolaj çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Geleneksel alt kültür, üst kültür, el yapımı ve seri üretim imge gibi ayrımları dışlamıştır. Kitle kültürüne ait popüler imgeler kullanan sanatçı, reklam estetiğinin üslubunu alıntılardığı eserleriyle Pop akımının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Sanat hayatının sonuna kadar ürettiği tüm yapıtları, farklı malzemeleri ve etkinlikleri kucaklamaktadır. Hamilton, popüler kültüre ait meşguliyetleri ve sonucunda ortaya çıkan eserleri kucaklayacak şekilde genişleyen kültür tanımı için güçlü argümanlar öne sürmüştür. Eserlerinde imgelerin verdiği hissi son derece çağdaş, doğru renkler ve ölçülerle sunmuştur. Yapıtlarında kolaj ve fotomontaj tekniklerini oldukça başarılı bir şekilde uygulamıştır. Ayrıca fotoğraf üzerine boyayla müdahalelerde bulunmuştur. Hamilton'un tanınmış portre çalışmalarından birisi de “*Yurttaş*” adlı eseridir. Bu çalışmada, ilk çağrışım modelin Hz. İsa'ya benzerliğidir. Aslında bu figür İrlanda devrimci liderlerinden Finn MacCool'a göndermesidir. Ressam bu çalışmasına mitolojik içerik ekleyerek dengelemek suretiyle tarafsız kalmak gayreti içerisindeydi. Battaniyeli protestocu ve açlık grevi yapan bir liderdir. Sanatçının teknik özelliği, diğer yapıtlarında olduğu gibi yine mükemmeldir. Sanatçı, bu yapıtı oluşturan iki dikey panel arasında yapısal açıdan net bir ayrım yapmak istemiştir. Rahat bir biçimde yan yana durması için yapılmış bu iki panelin aslında farklı görsel dilleri vardır: oyutlama ve figürasyon(Resim 2.6).(Antmen, 2014: 164 dipnot; Ögüt, 2008:100; Eczacıbaşı Sanat Ans., Cilt: 2, 1997:753).



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Richard+Hamilton,+ressam&source=lnms&tbm>

Resim 2.6. Richard Hamilton, **Yurttaş**, Tuval Üstüne Yağlı Boya, 200x100 cm, olan iki tuval, Tate Collecton, Londra, 1981-83.

2.2.2.3. Roy Lichtenstein

Pop Sanatının öncülerinden olan Amerikalı sanatçı Roy Lichtenstein(1923-1997), sanat hayatına tasarımcılıkla başlamıştır. Daha sonra resim ve heykel yönelmiştir. Sanatçının ilk dönem çalışmaları, Soyut Dışavurumcu anlayışın etkisindedir. 1960'dan sonra Pop sanata yönelmiştir. Bu dönem katıldığı sergilerde ün kazanmıştır. Çalışmaları kendisinden önceki sanatçılardan oldukça farklıdır. Sanatçı “*Ağlayan Kız*” çalışmasında olduğu gibi çizgi roman kahramanları, resimlerinin temasını oluşturmaktadır. Lichtenstein eserinde, resimli dergilerin (foto-roman) görsel dilini kullanmıştır. Onun resim anlayışı, Foto-Gerçekçi tavrın önünü açmıştır. Sıradan konuları sanatın yükseltilmiş ve elit anlayışına karşı kullanarak, eserlerini adeta sanatçısını dışlar yapıda üretmiştir. Sanatçının günlük hayatta her daim erişilebilecek nesneleri obje olarak kullanması buna örnektir. Sanatçı bu çalışmasında noktacı bir teknik kullanıp kahramanını ölümsüz hale getirmiştir. Bunu yaparken herşeyi mümkün olduğu kadar

sadeleştirmeye çalışmıştır(Resim 2.7). (Thompson, 2014:272; Şahiner, 2013:131; Yılmaz, 2013:255; Harrison-Wood, 2011:793-794).



Kaynak: <http://mevsil365.blogspot.com.tr/2014/03/mumkun-olabildigince-yapay.html>

Resim 2.7. Roy Lichtenstein, **Ağlayan Kız**, Tuval Üzerine Manga, 116.8 x 116.8 cm, Milwaukee Sanat Müzesi, Wisconsin, 1964.

2.2.2.4. Tom Wesselmann

Tom Wesselmann önce psikoloji, ardından da sanat eğitimi almıştır. Sanat hayatının ilk dönemlerinde Matisse'nin etkisindeydi. Giderek Kooning'e yakınlık duymaya başladı. Kendi kuşağından bazı gençler gibi kapak kızları ve kartpostal imgeleriyle ilgilendi. Sanatçı "*Lulu*" çalışmasında akrilik boyayla metal ve pleksiglas üzerine uygulama yapmıştır. Düz, net renklerle betimlediği büyük nü'ler ve günlük hayatta kullanılan nesneleri konu edinmiştir. Ayrıca natürmortlarında broşür ya da afişlerden aldığı kolaj öğelerini bir araya getirerek çalışmalar yapmıştır. Wesselmann, cinsel özgürlük temasını işleyen ve tüketici çağının imgelerini içeren resimler yapmıştır. Pop akımının anlayışı içerisinde figürleri kullanarak imgeler yaratan bir sanatçıdır(Resim 2.8). (Lynton, 2004: 296; Yılmaz, 2013:257).



Kaynak: <https://www.widewalls.ch/artist/tom-wesselmann/>

Resim 2.8. Tom Wesselmann, **Lulu**, Metal Üzerine Mürekkepli Boya, 56 x 76 cm, 1984.

2.2.2.5. David Hockney

Pop Art sanatçılarından bir diğeri ise David Hockney'dir. 1960'lı yıllarda gerçekçi biçimde portreler yapmıştır. Bu çalışmalarında ölçülü bir şekilde mekânda betimlenmiş figürleri, yeni bir gerçek görünüm şeklinde sunmaktadır. Hockney'in otoportrelerinde hayat tarzını ve kendisini cüretkâr bir biçimde tanımlamıştır. Sanatçının bireyler üzerinden onların yaşamını göstermiş olması, onun kişiliğinin bir dışavurumu olarak kabul edilebilir. Dönemin önemli sinema yıldızı olan efsanevi travesti, "Divine"'i betimlediği bu portresi oldukça meşhurdur. Sanatçı bu sinema yıldızının sıra dışı müstehcenliği ve cüretkârlıkla sergilediği zenginliğini tuvale aktarmayı başarmıştır. Çalışmasıyla sanatçı, tematik renk düzenlemesi konusunda, tümüyle yeni bir anlayış getirdiği gözlemlenmektedir. Divine'nin verdiği poz, kasıtlı olarak son derece rahattır. Sanatçının fırçayı tuvale sürme tarzı mütiş bir rahatlık ve seçkin bir sadelik içermektedir. Sanatçı tematik renk düzenlemesi konusunda oldukça başarılıdır. Yeşil, mavi ve mor; küf sarısı, turuncu ve kırmızının tamamlayıcı tonlarıyla birlikte resmi hakimiyeti altına almıştır. Başın şekli, mor ile kırmızının ustalıkla yukarı ve yanlara

doğru yayılması suretiyle verilmiştir(Resim 2.9). (Lynton, 2004: 296; Thompson, 214: 348-349).



Kaynak: <http://collection.cmoa.org/CollectionDetail.aspx?item=1023063&retPrompt=>

Resim 2.9. David Hockney, **Divine**, Tuval Üstüne Akrilik, 153x153, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 1979.

2.2.3. Foto-Gerçekçilik

Pop Sanatın bir uzantısı olarak gelişen Foto-Gerçekçilik; Süper-Gerçekçilik ve Hiper-Gerçekçilik gibi isimler ile anılmıştır. Bu sanat anlayışı 1960'lı yılların son yarısından itibaren etkisini göstermeye başlamıştır. Gündelik hayattan, özellikle tüketim kültürünün imgelerinden yola çıkan Foto-Gerçekçi ressamlar, teknik olarak genellikle projeksiyon makinesinden tuvale yansıtılan görüntüleri resim etmişlerdir. Fotoğraf merceğinin gördüğünü kopya ederek, resim yapmak eyleminin öznel boyutunu dışlayan Foto-Gerçekçilerin esas konusu, yansıttıkları dünya değil, fotoğraftan yansıyan dünyadır. Etrafımızı saran fotoğrafik imgeler sağnağına ilişkin bir yorum olarak değerlendirilebilecek bu sanatsal davranış, gündelik hayatın sıradan görüntülerinin gerçeklik duygusundan çok bir tür yapaylık içerisinde algılanmasına yol açmaktadır.

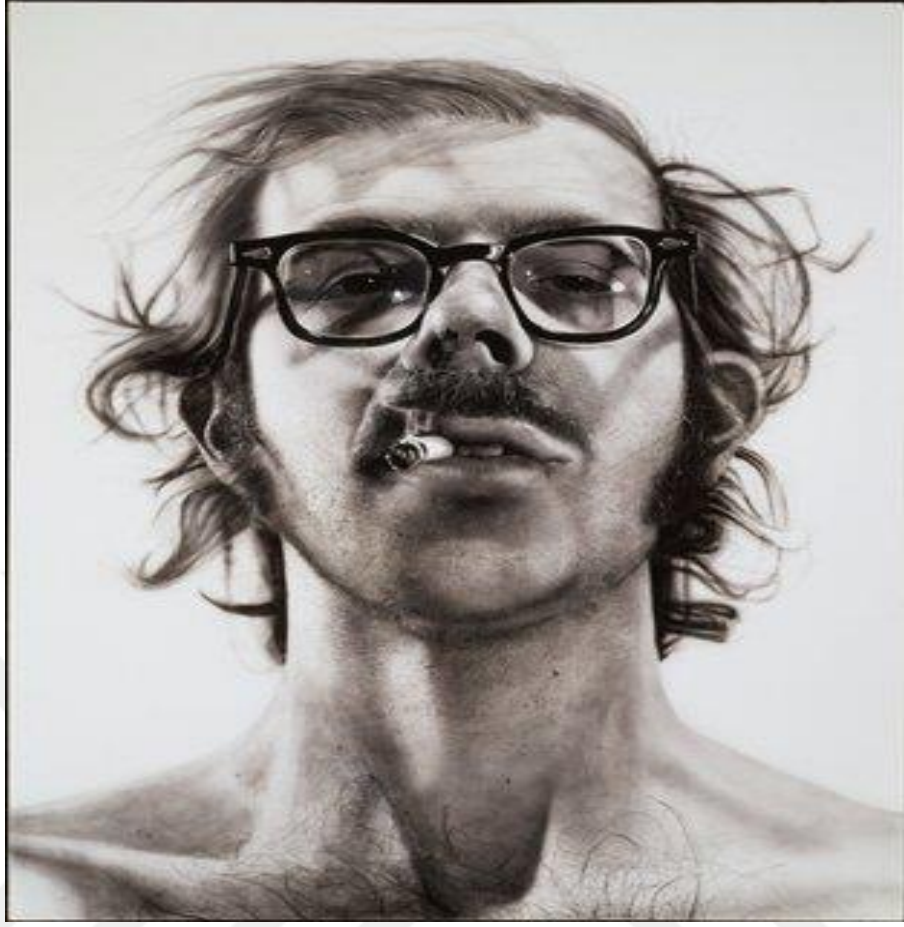
Foto-Gerçekçi sanatçılar, bu yönleriyle, entelektüel olmayı ve varoş kültürünü eleştirmek veya kutsamaktan çok, genellikle kendi konusunun terimleriyle açıklanan ve böylece kaynaklarını besleyen Pop-Art sanatçılarına benzerler. Foto-Gerçeklik akımının başlıca temsilcileri arasında: Richard Estes, Chuck Close, Robert Bechtle, Ralph Gringo, John Baeder, Richard Estes, Robert Bechtle, John Kacere, Jack Mendenhall, Davis Cone, Ralph Goings, Audrey Flack, Franz Gertsch ve John Salt Richard Mclean, Robert Cottingham gibi sanatçıları sayılmaktadır (Germaner, 1997: 65; Bağcı, 2008:3; Antmen, 2014:163-164; Özlem, 2011:41).

Bu akım maddesel gerçekliği yeni bir düzlem üzerinde tekrardan kurmak gayreti içerisindedir. Fotoğrafın kullanımı, resim alanında gerçekliğin zengin bir çeşitlilik kazanmasına neden olmuştur. Gözün algılayamadığı anlık hareketlerin ve detayların objektife çok rahat yakalanabilmesi, Foto-Gerçekçi resimde malzeme olarak fotoğrafın tercih edilmesine sebep olmuştur. Foto-Gerçekçi resimler ile ilk kez karşılaşan biri, onların boya değil fotoğraf olduğunu zanneder. Bu görüntüleri tanıyanlar bile fotoğraf olduğunu düşünmeden kendini alamaz. Bu resimler, aslında gösterdikleri figürlerin değil, fotoğrafların ya da ofset baskı tekniğinin kopyalarıdır. Dolayısıyla, izleyici farkında olmadan aynı anda iki kez yanılmaktadır. Yanılgılardan birincisi, görünen modelin fotoğraf sanılması, diğeri ise, görüntüdeki nesnelerin gerçekmiş gibi algılanmasıdır (Krausse, 2005:115; Yılmaz, 2013:262; Freeland, 2008:167).

Birçok sanatçı başkalarının fotoğraflarını resmetmektedir. Bu durum az önce bahsettiğimiz nesnel olma, her türlü kişisellikten, yorumdan kaçınma isteği olarak değerlendirilebilir. Fakat seçimde kişisel bir edinim olduğundan tek başına dahi sanatçıyı ele vermeye yetmektedir. Hangi fotoğrafın resme geçirileceği bir seçme sonucunda belirlenmektedir. Bu türden bir seçimde üslup açısından bir işaretin sürekliliğinin sağlanması için yeterli görülebilmektedir. Bu durumda bir kimsenin seçtiği giyim tarzı bir anlamda kişiliğinin ya da tutumunun ne olduğu konusunda bazı ipuçları veriyorsa, aynı şekilde bir Foto-Gerçekçinin fotoğraf seçimi de seçen kişinin, kişilik özelliklerini belirtmekten kaçamayacağı söylenebilir(Özlem, 2011:11; Krausse, 2005:113-115).

2.2.3.1. Chuck Close

Yaptığı portreler ile tanınan Chuck Close Foto-Gerçekçi sanatçılardandır. Foto-Gerçekçi sanat kapsamında portre resimler üreten ve dikkat çekici boyutlardaki resimleriyle adından en çok söz ettiren sanatçılardan birisi olmayı başaran Chuck Close'dir. Sanatçı yakın çevresini fotoğraflık bir keskinlikle resmettiği dev birer vesikalık görünümündeki gerçekçi portreleriyle tanınmıştır. Bu büyük otoportresinde olduğu gibi fotoğrafları bölerek çalışan sanatçı, ilk dönem siyah beyaz resimlerinin ardından 1970'lerden itibaren renkli portrelere yönelmiştir. Ayrıca fotoğraf teknolojisinin gelişmelerini izleyen çeşitli dönüşümler geçirmiştir. Bu çalışmasında fırçadan ziyade püskürmeli tabancalar ve klasik yalama tekniğini kullanmıştır. Sanatçı, yansıtma veya kareleme yöntemiyle resmini yapmak istediği portrelerinin tuval üstünde belirlediği hatlardan sonra, sırasıyla tüm yüzeyi kapsayacak şekilde, önce mavi, sonra onun üstüne sarı ve ondan sonra kırmızı renkleri, tabakalar halinde boyamaktaydı. Bu sayede, renkler arasındaki yumuşak geçişlerinde üstün başarı elde etmekteydi. Sanatçı, portresinde kılı kırk yaran titizlikle çalışmıştır. Resimlerini yaparken fotoğraflardan faydalanıyor. Bir matbaa gibi çalışıyor, karelere böldüğü küçük pikselleri dört matbaa rengine boyuyor. Bu tekniğe digital pigment prints deniyor. Bu yöntemle yapılan resme çok yakından baktığımızda resim parçalara ayrılmış gibi görünse de, uzaktan bakınca bir bütünlük oluşturuyor. Sanatçı bu çalışmasında, yüzünü tüm ayrıntılarıyla, hiç saklamadan göstermesi bir yana, her yüzde farklı bir yaşanmışlık ve duygu resim etmeyi başarmıştır(Resim 2.10). (Antmen, 2014:170 dipnot; Meisel, 1989:14; Yılmaz, 2013:263).



Kaynak: <http://unrtd.co/fr/le-realisme-fou-des-portraits-de-chuck-close/>

Resim 2.10. Chuck Close, **Büyük Otoportre**, 274.3 x 213.4 cm, Tuval Üzerine Akrilik. Walker Sanat Merkezi, Minnesota 1967-1968.

2.2.3.2. Franz Gertsch

Franz Gertsch’de titizlikle işlenmiş portreleriyle adından söz ettiren Foto-Gerçekçilerdendir. Sanatçının “*Irene VIII*”, çalışmasında resimde gerçeklik olgusu onun için sadece görüntüden ibaret olmadığı, aynı zamanda kavramsal olarak bir meydan okuma anlamına geldiği görülmektedir. Fırça yerine tabanca kullanmayı tercih eden Gertsch, resimi büyük bir hassasiyetle işlemiştir. El yapımı Japon kâğıt kullanarak, resmi, lacivert taşı, malakit ve azurit gibi minerallerden yapılmış boyalarla renklendirmiştir. Gertsch, resmin her karesini aynı oranda netleşmiştir. Modelin yüzü bir filtreden geçirilmiş gibidir, istenmeyen görüntüler gözenekler, sivilceler sanki yok edilmiştir. Sanatçı, adeta fotoğrafın donmuş anını hayata geçirmiştir. Anıtsal oranlarda simgelediği modelin yüzüne odaklanmıştır. Ayrıntıların titiz bir şekilde tanımlanması, renkler ve malzemeler üzerine yoğunlaşması sanatını Rönesans ressamlarının eserine

benzetmektedir. Öte yandan, kompozisyon açısı ve bir fotoğraftan örnek bir fotografik estetiğe çalışması ile bu model birçok sanatçıya örnek ve esin kaynağı olmuştur (Resim 2.11). (Price, 2004:41; Leppert,2002: 18).



Kaynak:<http://www.artnet.com/artists/franz-gertsch/irene-viii-a-msr4qVL9Y2NxGjrXxf31tw2>

Resim 2.11. Franz Gertsch, **Irene VIII**, 48.3 x 61 cm, 1981.

2.2.3.3. Denis Peterson

Denis Peterson 1944, doğumlu Amerikalı önemli hiperrealist ressamdır. Meşhur çalışmalarından biriside “*Topraktan Gelen Toprağa Gider*” adlı resmidir. Sanatçı bu çalışmada sokakata yaşayan bir adamı ele almayı seçmiştir. Resimde modelenin ölüme yaklaştığı veya ölü olduğu ima edilmiştir. Figür herkesin görebileceği bir yerde yatmaktadır. Ancak gelip geçen hiç kimsenin o adamın kendisinde olup olmadığının farkında değillerdir. Bu durum toplumun evsizlere karşı durumunu ortaya koymaktadır. Modelin sakalları ve uzun dağınık saçları tarih boyunca pek çok defa tekrarlanan Hz. İsa tasvirini çağırıştırır. Yüzün büyük bölümü görünmez, ancak adamın ağızdan bir deri bir kemik kaldığı görülebilmektedir. Sanatçı oldukça yumuşak bir renk paleti kullanmıştır ve dini eserlerde kutsal olduğu temsil edilen mavi rengi özellikle tercih etmiştir. Yoldan

geçen biri tarafından geçen biri tarafından çekilmiş olan bu fotoğrafı andıran kompozisyon, bilinçli bir şekilde samimi fakat duygusallıktan uzak kurgulanmıştır. Sanatçı sokakta yaşayan evsiz bir adamın ayakkabılarındaki Nike logosu hemen göze çarpar. Sanatçı, eserinde reklamlara ve reklamların insanlar üzerinde oluşturduğu baskıya da gönderme yapmaktadır(Resim. 2.12). (Farthing, 2014:538-539).



Kaynak:<https://www.denispeterson.com/galleryone.html>

Resim 2.12. Denis Peterson, **Toprakdan Gelen Toprağa Gider**, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlı Boya 101,5x101,5 cm, Sanatçı Koleksiyonu.

2.2.3.4. Jenny Saville

İngiliz sanatçı Jenny Saville son dönem sanatçıları arasında önemli bir yere sahiptir. Sanatçı “*Reverse/Ters*” çalışmasında, beslenme düzensizlikleri, zararlı diyetler ve kozmetik ameliyatlarının artmakta olduğu bir dönemde, bu tarz işlem ve ameliyatları ret etmektedir. Saville, geleneksel olarak yağlıboya ile figüratif resimler yapmaya kendisini adanmıştır. Bu çalışmasında olduğu gibi diğer resimlerinde insan bedeninin düz bir engel ile sıkışarak etlerinin ve derilerinin deforme olmasını betimlemeye çalışmıştır. Saville kendi vücudunu eserinde bir malzeme gibi kullanabilme yeteneğine sahiptir. Bu

resim, sanatçının New York'ta estetik ameliyata maruz kalmasını anlatan serinin bir parçasıdır. Saville, bu eserde insan bedeninin manipülasyonuna tanıklık etmiştir (Resim 2.13). (Keküllüoğlu, 2010:78-79; Öney, 2012:118).



Kaynak: <https://rebeccacameron.wordpress.com/2013/05/21/a-contextual-text-of-a-piece-of->

Resim 2.13. Jenny Saville, **Ters**, 213.4x243.9 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Gagosian Gallery, 2002/2003.

2.3. TÜRK RESİM SANATINDA PORTRÉ

Bu başlık altında Batılılaşma sürecinde Türk resim sanatındaki portre ressamlığı hakkında genel bilgiler sunulmuştur. Portre resmi yapmış Türk ressamların tamamını bu başlık altında incelemek, çalışmanın sınırlarını aştığından portre eserler vermiş klasik sayılabilecek birkaç ressam tercih edilmiştir.

Türk resminde Batılılaşma hareketi, doğayı gözlemci yöntemle tanımayı ön gören gerçekliğin Batı üslubunda yağlı boya resminde denenmesiyle başlamıştır. Önceleri fotoğraftan yararlanarak taklit ile çalışan ressamlar, 1910'lardan sonra İzlenimciliğe

yöneleceklerdir. Bu süreçte, ilk defa 1906'da Sanayi-i Nefise Mektebinde figür resminde canlı model kullanılmıştır. Toplumsal değerlerden ötürü, canlı model üzerinden portre resminin yapılması ve gelişmesi gecikmiştir.

Batı tarzında resimsel öğelerin Türk resmine girişini sağlayan ressamların başında; Osman Hamdi Bey, Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa gelmektedir. Osman Hamdi, yaşadığı dönemde belli bir grubun benimsediği fikirleri yansıtan, örnekler veren bir ressamdır. Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa ise ilk kuşak manzara ressamları arasında olsalar da, portre resimlerinde yapmışlardır. Bu ressamlar Batı'da eğitim almış, Türk resmine öncülük etmiş ve özgün eserler vermişlerdir. Bu önderlerin açtığı yoldan diğer ressamlarda, içinde bulundukları dönemin sanat anlayışları ölçüsünde portre denemeleri yapmışlardır. Bu sanatçılardan ön plana çıkanlar; Ali Cemal, Tekezade Said, Şehzade Abdulmecit, Avni Lifij, Hikmet Onat, Namık İsmail, Zeki Kocamemi, Mihri Müşfik, Hale Asaf, Nurullah Berk, İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Şeref Akdik, Feyhaman Duran, Sabri Berkel, Neşet Günel, Nuri İyem, Neş'e Erdok ve Aydın Ayan'dır(Turani, 2011:664; Öndin, 2011:11; Özsezgin, 2000: 13; Duben, 2007:33, 75).

Mekteb-i Harbiye'de eğitim gören birçok asker resme ilgi duymuştur. Bu okuldan yetişen resamlardan Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) resim sanatımızda önemli bir yere sahiptir. Sanatçı Batıda uzun yıllar öğrenim görmüştür. İzlenimci bir gerçekliğe ulaşan sanatçı, 1874'da İstanbul'da ilk resim sergisini açmıştır. Sanatçının yapmış olduğu otoportresinde, elinde fırçası ve paleti ile kendisini resmetmiştir. Bu otoportre alanında yapılmış en anlamlı katkı niteliğini korumaktadır (Resim 2.14). (Cezar, 1987:25; Eroğlu, 2015:84;Tansuğ, 1999:56,59; Duben, 2007:33, 32).



Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/onemli-turk-ressamlardan-seker-ahmed-pasanin-13-eseri/>

Resim 2.14. Şeker Ahmet Paşa: **Otoportre**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 85 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

2. Meşrutiyet'in ilanından sonra, bir grup ressam Osmanlı Ressamlar Cemiyetini kurmuştur. Bu cemiyetle ressamlık bireysel bir gayret ve uğraş olmaktan çıkıp, toplu bir harekete dönüşmüştür. Kurulan bu cemiyet, Osmanlı resim sanatına yön vermiş ve Avrupa'daki sanat alanında yaşanan değişimleri ülkemize taşımıştır. Cemiyeti kuran ve üyesi olan ressamlar arasında: Ruhi Arel, Sami Yetik, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Celal Esat Arseven, Avni Lifij, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi dönemin önemli şahsiyetleri bulunmaktadır. Sonraki yıllarda cemiyetin içerisinde, bir grup genç sanatçı 14 Kuşak şeklinde adlandırılan yeni bir sanatçı topluluğu ortaya çıkarmıştır. 14 Kuşak, ülkemizde sonraki yıllarda resim sanatına yönelenlere öncülük etmiş bir kuşak ve anlayıştır (Aydın, 2008:92; Tansuğ, 1997:117; Öndin, 2011:45; Özsezgin, 2000; 17; Duben, 2007:15-18).

Çallı İbrahim'in adından hareketle Çallı Kuşak olarak anılan ressamlarla birlikte o dönem resminde yeni bir hareket başlamıştır. Çallı Kuşağının ortak üslupsal özelliği,

doğanın belli bir ışık ve atmosfer etkisi altında çeşitli görünümleri karşısında duyuların, algıya dönüşen keskinliğini saf renkler ve dinamik bir fırça işiliği aracılığıyla tuvale aktarmaya dayanan bir tür izlenimciliktir. Çallı Kuşağı İzlenimciliği bu özelliklerinden ötürü, Fransız İzlenimciliğinden daha zayıf ya da güçsüz değil, tam aksini kendine özgü bir kişiliği ve karakteri olan bir akımdır(Partanaz, 2007:61; Eroğlu, 2015:87; Duben, 2007:47,57).

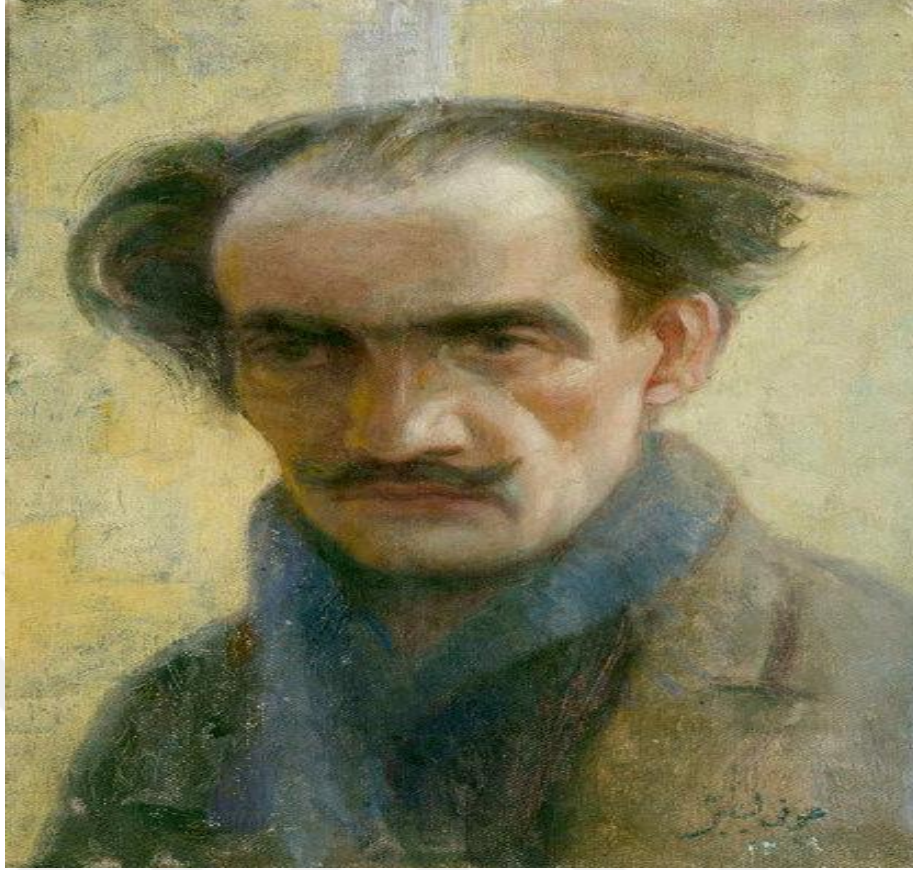
İbrahim allı(1882-1960), bohem yaşantısı, hazır cevaplılığı hoş sohbetiyle, kuşağını adı altında bütünleştiren, bir sanat ekolünün öncüsü ve lideridir. Daha önemlisi sanatın gelişip yaygınlaşmasına n ayak olacak genç kuşağı, ışıklı düşünce gücüyle etkisi altına alan unutulmayan bir eğitimcidir. Çallı “*Hasene Cimcoz*” adlı eserinde renk duyarlılığını biçimlerin devingenliği ile birleştirmiştir. Modelini salt biçim olmaktan çıkarıp, ona yaşamı yüklemiştir. Sanatçı, Osmanlı toplumunun değişen değerlerini izlemek için onun diğer portrelerini de incelemek önemli ipuçları sunacaktır. Sanatçının bu portresi değişen Türk toplumunun ağdaş kadınına yücelttiği çalışma olarak öne çıkarmaktadır. Çallı bu portresinde modern cumhuriyet kadınına tasvir etmektedir(Resim.2.15). (Partanaz, 2007:61; Duben, 2007:58-59; Kamacı, 1997: 13-14; Tansuğ, 1997:66; zsezgin, 2000; 96).



Kaynak:<http://theearthhistoryjournal.blogspot.com.tr/2011/07/ibrahim-call-hasene-cimcoz->

Resim 2.15. İbrahim Çallı, **Hasene Cimcoz**, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Hüseyin Avni Lifij(1886-1927), 14 Kuşağının en önemli ressamlarından. Sanatçı bu kuşak içerisinde felsefi bir romantik derinliğine sahiptir ve ayrıca melankolik bir ressamdır. Ruhsal durumunu resmine en iyi yansıtan sanatçılardan birisidir. Dışavurumcu ifadeler kullanan Lifij’in otoportreleri üslup olarak farklıdır. Çok sağlam bir desen yapısı ile boyadığı portreleri, Türk Resim Sanatındaki nadir örneklerdendir. Romantik-sembolist olarak gösterilen Lifij, Türk ressamları arasında “otoportre” türünün özelliklerini, melankolik bir yapısalılık içinde, ele almış olması bakımından çağdaşlarından ayrılmaktadır. Bir bölümü desen, bir bölümü yağlıboya olarak gerçekleştirilmiş olan bu otoportreler, sanatçının başka kişileri konu alan portrelerinden farklı boyutlar içerir, biraz dalgın ve içine kapanık sanatçı imgesini, bohem resamlara özgü bir duyumsallıkla yansıtır (Resim 2.16).(Özpınar, 2007: 64; Erkal, 2013:194; Uğur, 1997: 5-6; Eroğlu, 2015:92; Öndin, 2011:105)



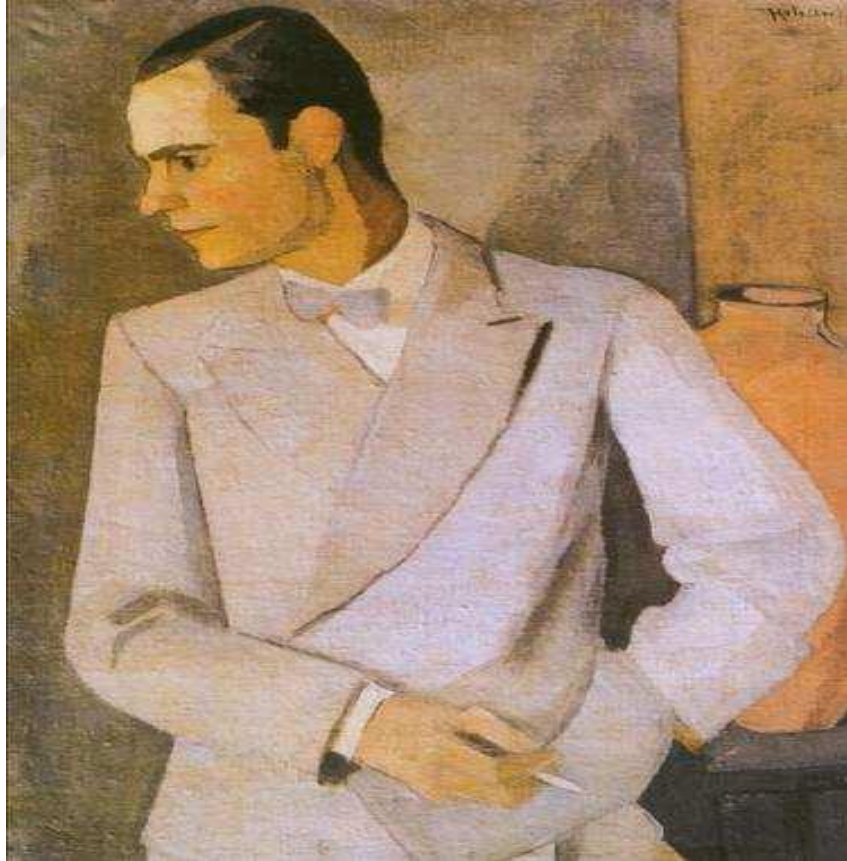
Kaynak:<http://www.leblebitozu.com/huseyin-avni-lifijin-22-eseri-ve-hayati/>

Resim 2.16. Avni Lifij, **Son Otoportre**, 26.7 x 18.8cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

2.3.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Portre

Osmanlı Devletinde resim eğitimini almaya başlamış olan kuşak, Milli Mücadele yıllarının ardından Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, yeni Türkiye'nin ilk sanatçıları olarak anılmışlardır. Yeni rejimin ilk öncü sanatçıları, Yeni Resim Cemiyeti'ni kurdular. Bu cemiyet aracılığı ile birçok sanatçı, başta Paris olmak üzere Berlin, Viyana gibi Avrupa'nın o dönem önemli sanat şehirlerine gittiler. Ülkeye geri döndüklerinde sanat hareketlerine yön verdiler. 1928 yılında ise Yeni Resim Cemiyetini kapattılar ve onun yerine Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği çatısı altında toplandılar. Bu cemiyet Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu olması bakımından önemlidir. Bu dönemin önde gelen sanatçıları arasında; Ali Avni Çelebi, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Refik Fazıl Epikman, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli'yi sayılabilir(Erkan, 2013:196; Tansuğ, 1997:175-177;Öndin, 2011:139; Duben, 2007:169; Özsezgin, 2000; 29).

Bu grup içerisindeki tek kadın ressam Elif Hale Asaf'tır (1905-1938). Onun resminde geniş fırça vuruşları hâkimdir. Raoul Dufy ve Henri Matisse etkileri görülen Asaf'ın portrelerinde lirizm sezilmektedir. Ayrıca portrelerinde Konstrüktivist desen anlayışı da görülür. Sadeleştirme yoluyla yapmış olduğu otoportresinde, çağdaş bir dünya ressamı görüntüsü çizmektedir. Asaf, atılımcı ve özgün eserleriyle Türk Resim Sanatına önemli katkılarda bulunmuştur. Hale Asaf'ın aşağıdaki portre çalışması, keskin hatların bulunduğu, yumuşak tonlarda yapılmış bir resimdir. Resim portre ve arkadaki vazodan oluşmaktadır. Oygar'ın bir elini cebine atması, bir elinde de sigara tutması ve başını da sigara tuttuğu elinin tam ters tarafına doğru yönlendirmesi, kompozisyona farklı bir etki ve hareket getirmiştir. Şematik anlatımla yapılmış bir resimdir. Sanatçı, Matisse'in ışık-gölge gerilimini yansıttığı etkiyi kontrast renkleri kullanarak yaratmayı başarmıştır(Resim 2.17). (Naymanlar, 2010: 5;Pehlivanoğlu, 2007:75; Günay, 2011:13; Korur, 2008:93).



Kaynak:<https://tr.pinterest.com/pin/288371182382186623/?lp=true>

Resim 2.17. Hale Asaf, **İsmail Hakkı Oygar Portresi**, 91x72 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1927

Türk Resim Sanatının önemli sanatçılarının oluşturduğu bir diğer topluluk ise D grubudur. Bu sanat topluluğu ülke içerisinde on altı sergi düzenlemişlerdir. Bu sergiler ağırlıklı olarak 1933-1951 yılları arasında gerçekleşmiştir. Hem yurt içinde hem yurt dışında açılan sergilerin hemen hepsi bu grup adı ile açılmıştır. Ayrıca, düzenlenen sergilere zaman zaman sanat anlayışları grup içerisinde onaylanan, diğer sanatçılar da davet edilmiştir. 1940'lı yıllarda D grubu devletin sanat politikasına yön veren bir konuma gelerek, doğu-batı sentezini kendi içerisinde özgünleştirerek tüketicisi ile buluşmuştur. Bu anlayışları ile de Türk Plastik Sanatının yurt dışında tanınmasında önemli ölçüde etkisi olmuştur (Duben, 2007:183; Yaman, 2006:7; Tansuğ, 1997:175-177).

Sabri Berkel (1909-1993) Türkiye'de Modern Sanata katkı noktasında önemli görevler üstlenen bir sanatçıdır. Sanat hayatının erken dönemlerinde Gerçekçiliği benimsemiştir. Çalışkan ve üretken sanatçılardan birisidir. Yaptığı suluboya eserlerinde henüz soyut resme el atmamış olan ressam, eğitim gördüğü zaman yaptığı çalışmalarına kıyasla yumuşak gölge geçişler yerine, Kübizmin önemli özelliklerinden biri olan sert ve genelde düz alanları tek bir renk anlayışı ile ışık-gölge tekniğini kullanmıştır. Onun eserleri, özgün biçimlendirmeleri ve biçim anlayışı yönünden bir okul niteliği taşımaktadır. Berkel'in portre ve figürlerinde sağlam bir desen altyapısı gözlemlenir (Resim 2.18). (Partanaz, 2007:64; Bayraktar, 2011:27-32; Tansuğ, 1997:172)



Kaynak: <https://www.pinterest.se/unerdag/sabri-fettah-berkel/?lp=true>

Resim 2.18. Sabri Berkel, **Otoportre**, 53.5 x 39 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Sabancı Müzesi İstanbul, 1932.

1940 yılında Leopold Levy'nin atölyesinde eğitim alan gençlerin öncülüğünde Yeniler Grubu kurulmuştur. Bu topluluğun önde gelen sanatçıları arasında; Nuri İyem, Avni Arbaş, Feruh Başağa, Selim Turan Fethi Karkas gibi sanatçılar gösterilebilir. Yenilerin sanat anlayışı D grubunun sanat anlayışından ayrılmaktadır. Yenilere göre sanat, toplumsal meseleler ile yakından ilgilendirmeyi gerektirmektedir. Bu grubun sanat anlayışını, 2. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da ortaya çıkan, toplumsal meselelere daha fazla ilgi duyan, Çağdaş Sanat akımları etkilemiştir. Yenilerin Anadolu halkı, özellikle kadınları ile en çok ilgilenmiş sanatçısı Nuri İyem'dir (1915-2005). (Özsezgin, 2000: 62; Nayman, 2010: 47)

İyem, köylü kadınlarının portreleri ile tanınmaktadır. Bunlar hüznü hisli, kırılgan ve cesur görünümlü kadın yüzleridir. İfadede ustalaşan İyem'in portreleri basit portre olgusunu aşarak, toplumun kırsal kesiminin sorunlarını anlatır ve aktarır. Bu

yönden, konular değişime adapte olmaya çalışan Cumhuriyet kadınlarının, portreleridir. İyem yaptığı portrede, figür resmin tam ortasında üzgün bir ifadeyle izleyiciye bakmaktadır. Figürün gözleri kırsal kesimde yaşamının zorluklarını anlatıyor gibidir. Bu zorlu yaşamın içerisinde kadın dimdik ayaktadır, arkada sembolik duran ev, bulunması gereken olması zorunlu olduğu yer durumundadır. Ayrıca karanlık koyu tonlar her yeri sarmış, bu durum iç sıkıntının çokluğunu anlatmaktadır. “*Anadolu’dan İnsan Yüzleri*” olarak isimlendirilen bu çalışmalarda yüzlerin kimin oldukları bilinmemekle beraber, genel Türk halkının yaşadığı gerçekler bu yüzlerdeki ifadelerle anlatılmaktadır. Her birinde farklı anlamlar, farklı çizgilerle belirirken, kimliklerini ve çizgilerini ele vermezler. Çoğu kara iri çekik gözlü köylü kadın yüzleri, klasik bir anlatımla tuvalin büyük bir kısmını kaplayacak şekilde ortaya yerleştirilmiştir(Resim 2.19) (Erkal, 2013:202; Öndin, 2011:140).



Kaynak: <http://www.hayatagaci.biz.tr/tag/anadolu-kadin-portresi/>

Resim 2.19. Nuri İyem, **Portre**, 70 x 90 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1984.

Bu dönemin diğer önemli sanatçısı ise Neşet Günal’dır(1923-2002). O Anadolu insanının çaresizliğini ve çektikleri sıkıntıları resimlerine yansıtmıştır. Sağlam duruşlu

figürler kullanarak yıkılmak bilmeyen figürler yaratmış ve Anadolu insanını bu şekilde simgelemiştir. Bu yapısalcılık, onun figürlerinde Anadolu insanının anıtsal bir betimlemesine dönüşmüştür. Sanatçı Anadolu insanını kuraklık ve yoksulluk içindeki durumunu sorgulayıcı bir ifade içinde resmetmiştir. Bu yönüyle Günel, toplumsal gerçekçi bir özellik göstermektedir. “*Mehmet’in Oğlu*” adlı çalışmasında, büyüyen el ve ayaklar, saygı duyduğu insanların üretkenliğini ve çalışma azmini simgelemektedir. Duyguyu ön plana çıkartan ve figüre odaklanıp kalmamıza neden olan dramatik bir resimdir. Kahverengi tonlar toprakla yaşanan zorlu hayatın ifadesidir. Çocuğun yüzündeki bezginlik ve çaresizlik izleyiciyi düşünmeye zorlamaktadır. Figürün öncelendiği kompozisyonda, ilginin tümü figür üzerinde toplanmıştır. Kurak ve verimsiz bir toprak mekânı oluşturmuştur. Figür ince bir desen anlayışıyla deforme edilmiştir.

Neşet Günel’in resimlerine bakmak yürek ister, cesaret ister. O gözlerle, o ellerle, o yüzlerle bir an için bile gözgöze gelmek ürkütür insanı. Siz, biz “yürek dayanmaz” diyerek bakışlarımızı kaçıırken Neşet Günel’in o resimleri yaparken, geçmişte yaşadığı anıları tekrar depreşirkenki hali nicedir, bilir misiniz? Hemen hepsi tanıdık yüzler değil midir onun için: ‘Mehmet’in Oğlu’, ‘Kolsuz Durmuş’un Kadını’, ‘Kör Hasan’ın Oğlu’ ve daha niceleri... Zira, “Benim kişiliğimi oluşturan resimlerimde anlatılan, içinde yaşadığım toplumsal ve doğal ortamın insanları, bana en yakın olan toprak adamları, yaşamlarını her yönüyle tanıdığım insanlar” sözü aynı havayı soluduğunun, aynı toprağı sürüdüğünün, aynı dikene bastığının, aynı güneşin yaktığının ve aynı korkuları/korkulukları paylaştığının resmi değil midir? Zaten, yine “Resim benim için bir oyun değil, azaplı bir süreçtir” deyimiyle tuvale acıları kazıdığını belirtmez mi? Hepsi olmamakla birlikte toplumsal gerçekçi sanatçılar “Ya dışındasındır çemberin ya da içinde yer alacaksın” seçimini çemberin, hayatın, gerçeklerin içinde yer almaktan yana kullanırken Neşet Günel bir adım daha öne çıkarak, sırasında anlattığı, resmettiği figürlerin yerine koyar kendisini. Bir andız fidanı gibi Dilerseniz, gelin şimdi, o yoksul, o kıraç Anadolu köylerinde, toprak damların önünde yürek sızlatan yalınayak Neşet Günel çocuklarına bir göz atalım. 1983 tarihli 138X83 cm boyutundaki ‘Mehmet’in Oğlu’ adlı resim yürek parçalayan dramatik bir resimdir. Sol gözü kör olan bu bebenin başı sola doğru yaslanırken koşut olarak omuzu sağa düşmektedir. Belli belirsiz kamburu boynunu öne düşürmüştür. Ayakları ve elleri ‘hazırol’da bekler gibi vücuduna

bitiştir. Saçı dahi asimetrik biçimde sanki tek hamle ile kırpılmış gibidir; önde tepede uzun, yanlarda kısa, ama sarkıktır. Giydiği beyaz urbanın üzerine tek düğme ile iliklenmiş ceketteki ve yalınayak yere bastığı gölge topraktaki koyu lekeler saç hizasında resmi yatay olarak bölen koyu renkteki toprak damlı evlerle dengelenmiştir. Kaşlardaki kırıklık, alındaki kırışıklık, dudaklardaki suskunluk çaresizliği, yoksulluğu, kabullenışı ortaya koymakta, bakanın yüreğini dağlamaktadır. Neşet Günel'in resimlerindeki çocuklar bir andız fidanı gibi orta yerde toprağın üstünde 'anadan üryan' büyüyen çocuklardır.

Sanatçının 'Duvardibi', 'Kapı önü', 'Sorun – Sorum' gibi dizi resimlerinden biri de 'Korkuluk'lardır. Bu korkuluklar "bostan korkuluk"larından öte bir anlamı barındırırlar resimde. 'Antropomorfik'* görüntünün ötesine geçerek sanki gerçekten yaşayan hayaletlerin ruhunu, hatta ve hatta suretini barındıran, bir gerilim ve korku yayan, terkedilmiş, ıssız bir mekan hissi uyandıran korkuluklardır bunlar. Bu yaratıda birbirine dik çatılmış iki değnekten hareketle sanatçının kostüm tasarımında ulaştığı çizgi had safhadadır. Çocuklar hep de korkulukların önünde kümelenmişler, kimi zaman da korkuluklara tutunmuşlardır. Sanki yağmurdan kaçarken doluya tutulmuşlardır. Bir çelişki gibi görünse de ne kadar yalnız, ne kadar yardıma muhtaç olduklarını sergilemek açısından oldukça vurucu bir metottur bu. Daha da ötesi insan boyundaki sıradan gibi görülen bir korkuluğu tek başına resimlemek cesaret işidir. Çitler üzerine asılmış hayvan kurukafaları, 'duvardibi' resimlerinde duvar yapımında sıralanmış taşların oylumlarının büründüğü yaratıkları çağrıştıran gerçeküstü görüntüler, 1964 tarihli "Sorun" resminde salıncağa yatırılmış bebeğin üzerinde gölgelik yaratmak kaygısıyla çomaklardan ve örtülerden oluşan cibinliğin çağrıştırdığı çiroz bir öküz görünümlü tüm bu fantazist öğeler konunun anlatımına, izleyiciye ulaştırılacak mesajın yoğunluğuna katkı sunmak için titizlikle seçilmişlerdir (Resim 2.20).(Günay, 2011:32; Tansuğ, 1997:179; Eroğlu, 2015:117; Özsezgin, 2000; 134; Naymanlar, 2010: 49-50; <http://alaattinbender.blogspot.com.tr/>).



Kaynak: <http://alaattinbender.blogspot.com.tr/2014/04/alaattin-bender-fine->

Resim 2.20. Neşet Günel, **Mehmet'in Oğlu**, 138x83cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1983.

Türk resim sanatı içerisinde insan yüzü ve figürüne önem veren bir başka sanatçıda Aydın Ayan'dır. Sanatçının yöresel ve toplumsal konulara, titiz bir resim işçisi tavrıyla yaklaşmış, bütünü gözden uzak tutmadan ayrıntının çizgisel inceliğine yönelmiştir. Kılı kırk yaran bu ayrıntı tutkusu, bir yerde kuzey Rönesansı'nın anlatımcı öğelerinden, geleneksel duyarlık ölçülerinden kaynaklanmaktadır. Yöresel yaşlı kadın çalışmaları sanatını hangi noktalara ulaştığını delilidir. Ayan' resimlerinde insanı anlama, anlatma ve giderek kendini tanıma, tanımlamaya gayret etmektedir. Ama bunları yaparken şematik bir anlatıma, tanımlamaya düşmemektedir. İnsan ve doğa dengesi yanında, düşünce ve duyarlığın dengesini temel görüş açısı şeklinde kabul etmektedir. Toplumsal konuları figürler üzerinden aktaran sanatçının yaptığı portreler, çağdaş Türk Resim Sanatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. “Anıtsal Başlar” ismini verdiği serisinde ifadeli bakışlara sahip yalnız insanların ideal yüzleri izlenmektedir. Figüre odaklı, duyguyu ön plana çıkaracak kadar güçlü resmetmiştir. Fayyumlardan etkilenilmiş gibi görünen abartılı gözler deforme edilmiş bir insan portresini

sunmaktadır. Resimlerinde insanın varlığını oluşturan temel öğelerden düşünce ve duyarlık ustaca bir uyum, ince ve keskin bir görüş açısıyla yansıtmaktadır. Ayan geçici, güncel olanı değil, kalıcı olanı belirlemeye yönelmiştir. Durağanı değil, devingeni araştırıp, eserlerine yansıtmıştır. Onun resimlerinde, açık seçik gerçek anlamda diyalektik düşüncesinin özümlemesini görüyoruz. Ayan, dolaylı yoldan izleyicinin duygusal gevşemesine karşı koyarak, yeteneğini belli bir bilinçlenme olgusuna bağlı amacın buyruğuna sunmaktadır. Ayan'ı saygın kılan öge böylesine duyarlı bir noktada resimsel dilden ödün vermeyen ya da bunun sorumluluğunu üstlenmeye hazır bir tutuma girmiş olmasıdır (Resim 2.21). (Ayan, 2007:191; Enuysal, 2010:156-160; İz, 2006: 65; <http://lebriz.com/>)



Kaynak: <http://www.aydinayan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=457§ion=1&lang=TR&bhpc>

Resim 2.21. Aydın Ayan, **Yeşil Bantlı Antik Baş**, 89 x 116 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, A. Ayan Koleksiyonu, 2006.

Balkan Naci İslimyeli Türk Modern sanatın öncü isimlerindendir. Geniş vizyonu ile kendisinden sonraki kuşakları etkilemiştir. Sanatçı çizgi ağırlıklı, durağan

kompozisyonlarında bireyi tarihsel çerçeve içerisinde ayrıntılı titizliği ile anlatır. Fantastik çağrışımlı resimleri simgesel dil dille oluşturulmuştur. Yapıtlarında özellikle kolaj resimlerinde, simgesellik daha belirginleşir, durgun yapıdan daha gerilimli dikdörtgen planlara geçilir. Biçim ve düzenlemelerinde, Doğu ve Anadolu kültürlerinden, efsanelerinden ilham alan anlatımcılığa dayanan bir tavrı vardır. Batının akılcılığı ile Doğunun duyarlılığını birleştirmeyi amaçlamıştır. 1982'den sonraki yapıtlarında ise simgesel üsluptan arınma, figürde yalınlık, resimsel öğelerin en aza indirildiği bir anlatım biçimi belirlemiştir. Perspektif ve mekan duygusu dokular, zaman kavramı ise birbirinden kopuk figür ve imgelerde yaratılmıştır(<http://www.filozof.net/>). Çok yönlü bir sanatçı olan İslimyeli toplumsal mesajlarla dünya tarihine göndermeler yapmaktadır. Sanatçı çağdaş sanata dair çalışmalarının içerisinde portreleride bulunmaktadır. Soyutlamaçı ve güçlü bir desen anlayışına sahiptir. Resimlerinde sadeliğe önem veren sanatçı, resimleri gereksiz ayrıntılardan ayrılmıştır. İlk dönem resimleri grafiksel öge ağırlıklı olmasına karşın sonrasında ise yoğunlukla akrilik resimler yapmıştır. Son dönemde üç boyutlu kavramsal çalışmalar ve enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Sanatçı, *“Düşünen Kadın II”*, adlı bu portre çalışmasında, plastik değerler açısından oldukça güçlü bir ifade ürünüdür. Gerek renk gerekse üslup açısından oldukça yalın ve durağan dil kullanmıştır. Sanatçı birçok eserinde olduğu gibi izleyiciyi düşünmeye ve zihinsel egzersiz yapmaya teşvik etmektedir. Mekan duygusunun bulunduğu kompozisyonunda sanatçı, resimsel öğeleri en aşağı indirerek güçlü bir anlatım dili oluşturmuştur.



Kaynak:<https://www.artamonline.com/269-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/6102-balkan-naci-islmyeli->

Resim 2.22. Balkan Naci İslimyeli **Düşünen Kadın II**, Tuval Üzerine Akrilik 80.00 x 100.00 cm. 1987.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YASEMİN GÜL'ÜN ÇALIŞMALARINDA İFADE BİÇİMİ OLARAK PORTRÉ

Kadınlar, erkekler, çocuklar, köylüler, işçiler, fakirler, zenginler, entelektüeller gibi toplumu meydana getiren farklı cinsiyet ve sınıflar bulunmaktadır. Toplumu oluşturan bu gruplar, birçok sanatçının çalışmalarının konusu olmuştur. Bu çalışmanın konusu ise çağdaş hayatın içerisinde olan bakımlı kadınlardır. Bu kadınların portreleri ifadeci anlatımla ele alınmıştır. Portre çalışmaları “*Çağdaş Toplumdaki Kadınlar*” serisi şeklinde adlandırılmıştır. Aslında bu çalışma, planlanan üç ayrı serinin ilkinin oluşturmaktadır. Diğer yapılması planlanan iki çalışma ise “*Yaşlı Kadınlar*” ve “*Üretken Köylü Kadınlar*” adını taşıyacaktır.

Çağdaş hayat içerisinde seçilen bu figürler sayesinde, insan doğası, duyguları, şehveti ve ruh halleri betimlenmeye çabalanmıştır. Modellerde yakalanabilen kadınsı duruş, depresyonlar, heyecan, mutluluk, tedirginlik, gurur ve kaygı gibi ruhsal durumlar tuvale yansıtılmaya çalışıldı. Aslında bu duygular çağdaş yaşamın, modeller üzerinde bıraktığı etkilerden başka bir şey değildir. Her bir modelin yüzü, binlerce yüzü temsil etmektedir. Günlük hayatın akışı içerisinde defalarca karşılaşılan bu yüzlerin, kaç tanesi hafızamızda kalıyor.? Bu yüzler, acaba üzerimizde izler bıraktılar mı? Popüler kültürün içerisinde seçilen modeller sayesinde, dikkate almadığımız, gözümüzden kaçan duysusal ifadeleri tuvale taşıma gayreti içerisinde olundu. Bu sayede, izleyicinin belleğinde kalıcı bir iz bırakmak istenmiştir. Bundan dolayı, çalışma “*Çağdaş Toplumdaki Kadınlar*” şeklinde tanımlandı.

Çalışmadaki modeller, çağdaş hayatta hergün etrafımızda sayısızca karşılaştığımız bakımlı kadınlardır. Seçilen modeller; giyimleri, meslekleri, eğitimleri, yaşları ve gelir durumları itibarıyla, orta ve ortanın üstü sınıfa dâhildirler. Kısaca modellerin, sosyal statüleri ve kimlikleri birbirine, yakın genç ve orta yaşlı kadınlardan oluşur. Bu statüleri onların kişiliklerini belirli oranda etkilemiştir. Yapılan portrelerde modelin yaşı, yüz biçimi, yüz ifadesi gibi öğeler modelin kişiliği hakkında bizlere ipucu verir. Bu portreler sayesinde popüler kültürün bilinen formları içerisinde, model alınan kadınların duygularını ön plana çıkarmak hedeflenmiştir. Onların hem acıları hem de zevkleri

görünür kılınmak istenmiştir. Bu portreler sayesinde, kimlikleri üzerinden bir ifade oluşturulmak istenmiştir.

Konu edinilen modellerin vücut duruşları, modellerin statüsünü ve karakterini dışa vurma anlamında önemli bir işlev görmektedir. Duruşların farklı profillerden seçilmesi, vücudun ifadeci potansiyelini, daha etkili kullanmak için tercih edilmiştir. Bu portrelerde sırasıyla gözler, dudaklar, saçlar ve eller önemli ifade araçlarıdır. Bilindiği üzere biyolojik bir varlık olan insanın vücut bölümlerinde kişiliği yansıtan yüz, en önemli bir fizyolojik bir bölümdür. Bu nedenle modellerde yüz ve baş kısımları belirgin şekilde ön plana çıkarılmıştır. Modellerin yüzleri ile onların karakteristik yapıları arasında bir ilişki bulunmaktadır. Böylece, portrelerde ruh ve beden ilişkisi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Duyguların modelin yüzünde yansımaları, dışavurumcu bir anlayışın ifadesidir. Portresi yapılan modelin aslına mümkün olduğu kadar, sadık kalınmaya çalışılmıştır.

Boş bir tuvalin önünde durulduğunda, karşılaşılan ilk sorun, hangi eğri ve desenlerin yüzeyi böleceğine, hangi renk tonlarının onun üzerini örteceğine karar vermek olmuştur. Bu kaygılar, önce eskizler ile sonra ise tuval üzerinde defalarca denemeler yapılarak aşılmaya çalışılmıştır. Bu şekilde tuvaldeki kompozisyon tamamladıktan sonra, boyamaya geçilmiştir. Önce tuvalin arka fonu boyandı. Fonda bazen tek, bazen ise aynı rengin tonlarını tercih edildi. Böylece modelin kurgusu iyice şekillendi. Bazen ise fon birbirine uyumlu veya zıt renkli şeritlerle ayrıldı. Fon boyandıktan sonra, figürün ten rengi boyandı. Ten rengi ayrıca astar görevini yerine getirmiştir. Daha sonra modelin göz, saç, kulak, burun gibi organlarına müdahale edildi. Modelin pozuna göre, boyun, omuz, göğüs ve giysisi boyandı. Figürü zeminden ayırmak için çizgiler kullanıldı. Son aşamada figürün detaylarına fırça ve spatula darbeleriyle müdahalelerde bulunuldu. Resim bu şekilde tamamladı.

Boyama işleminde ağırlıklı olarak orta ve küçük boy spatulalar ve fırçalar tercih edildi. Fon oluştururken veya bazı küçük leke ve şeritlerde, genellikle fırça kullanıldı. Spatula ile sert ifadeler elde edilmeye çalışırken, daha yumuşak geçişler elde etmek için fırçalar tercih edildi. Bunlardan hangisinin daha baskın olduğuna gelince, ister spatula ister fırça olsun, amaç renklerle ifadeyi oluşturabilmektir.

Çalışmalardaki zemin veya fon, aslında içerisinde yaşadığımız mekân ve onun şartlarını ifade etmekte ve ona göndermeler yapmaktadır. Diğer bir ifadeyle zemin; içerisinde yaşadığımız şehir, kasaba, okul gibi yerler olmasının yanı sıra bu mekânların oluşturduğu şartlardır. Kısaca zeminler bu düşüncelerle oluşturulurken, hayatın gerçekliği ön plana çıkarılmaya gayret edildi. Zemin veya fonu boyanırken, çoğunlukla fırça ile nadir de olsa spatula ile müdahale edildi.

Seçilen renklerle ifade biçimleri arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Örneğin; lacivert, gri ve siyah karamsarlık ve hüznü, mavi ve yeşil huzur ve dinginliği, sarı ve kırmızı ise hareketliliği ve duygusallığı ifade etmektedir. Renkler, küçük ve orta boy lekeler şeklinde kullanıldı. Bu tercihten ötürü, çalışmalarda kullanılan tarz, lekesel olarak tanımlanabilir. Diğer taraftan renk tercihleri, kendi içerisinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Büyük boy lekeler ifadenin gücünü azaltacağı düşünüldüğünden tercih edilmedi. Ayrıca hareketliliği yakalamak için, modelin doğası ve ifadesine uygun çizgisellik, doku ve lekeler uygulandı. Modellerin anatomik yapısı bozulmadan, spontane gelişen lekeler ve renk tercihleriyle, dışavurumcu bir soyutlama yöntemine başvuruldu. Oysa realist çalışmalarda mümkün olduğu kadar figüre bağlı kalınması gerekirken, bu tarz lekesel uygulamanın tercih edilmesiyle, daha fazla özgürlük alanı oluşturulmak istendi. Renkler özgürce seçildi ve modellerde kısmen soyutlamaya yoluna gidildi. Kısaca modellerin tamamında bu anlayış benimsendi.

Çalışmaların bütününde renk armonisi ile ayrıntıda renk geçişleri ve uyumlarına özen gösterildi. Bazı renkler belirli oranlarda karıştırılarak yeni renkler elde edildi. Renklerin birbiriyle bağlantısını sağlayabilmek için, bu yöntemle başvuruldu. Ayrıca ten rengini oluştururken beyaz, kırmızı, sarı ve kahverengi kullanıldı. Modelin ten rengine göre, boya oranları belirlendi. Ten renginin içerisine, fonda kullanılan baskın renk karışımından eklemeler yapıldı. Böylece tuvalde bir bütünlük oluşturma gayreti içersine girildi. Kısaca renklerin hiç biri kendi doğal rengi değildir, o anki karışımda elde edilmiştir. Oluşturulan lekelerde, kaynaşan kırık renkler yoğun kullanıldı. Tuvalin bütününde renk armonisi ile beraber, ayrıntıda renk geçişleri ve bunların uyumlarına dikkat edildi. Boya ve tonların ritim çeşitliliği içerisinde bir birlik oluşturma amaçlandı. Renk ve ışık kontrastları cesurca kullanıldı. Bu sayede bir yol, kişisel bir ifade dili oluşturulma gayreti içerisinde olundu.

Kadınların konu alınmasının en önemli sebebi; kadın vücudunun estetik oluşu, erotizmin, masumiyet ve saflığın güçlü ifadesinin kadınlarda daha canlı ve renkli oluşudur. Modeller, bazen sıradan bazen ise sıra dışıdır, ancak hepsi karakteristik hatlara sahiptir. Model tercihlerinde, yüz hatları ve duruş pozisyonlarında farklılıklar olsa da, kendi içerisinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Modellerin tuval üzerindeki boyutları; onların duruş şekilleri ve pozlarına göre değişik ölçülerdedir. Modellerde çoğunlukla yakın plan kadraj kullanılmıştır. Kadraja göre, büst portre ve yarım boy portre duruşları da tercih edilmiştir. Ayrıca önden bakış, $\frac{3}{4}$ profil şeklindeki duruş ve onların türevlerinin sayısı mantıklı bir dağılım içerisinde.

Modellerin $\frac{3}{4}$ yana dönük bakışında, inceden inceye bizi gözleyip yakalayan bakış ile kendini saklayıp gizli tutan bakış arasındaki geçiş ve belirsizlik yakalanmaya çalışıldı. Bu esnada vücut, başın duruşundan bağımsızdır. Bazı modellerde ise baş ve vücut bir dönüş neticesi, dikey bir hale gelir ve bu esnada modelin bakışı tablo düzeni içinde kaybolmaktadır. Profilden modellerde ise karşılıklı ortadan kalkmaktadır. Öteki sonsuza kadar bize yasaklanan bir yöne yönelmiştir. Önden bakış kullanılarak betimlenen portrelerde, hem izleyici hem portresi yapılan kişi açısından seyreden ve seyredilen bir durum oluşmaktadır. Bu duruş izleyiciyle, resmi yapan kişi arasında doğrudan bir iletişimin kurulmasını imkân vermektedir. $\frac{3}{4}$ yana dönük bakışta, genellikle önden bakıştaki gibi bir kesinlik ve şahıs otoritesi görülmez. Bu duruşta model izleyici üzerinde psikolojik bir baskı oluşmaz.



Resim 3.1. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 69,5 x100 cm, 2017



Resim 3.2. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x100 cm 2017



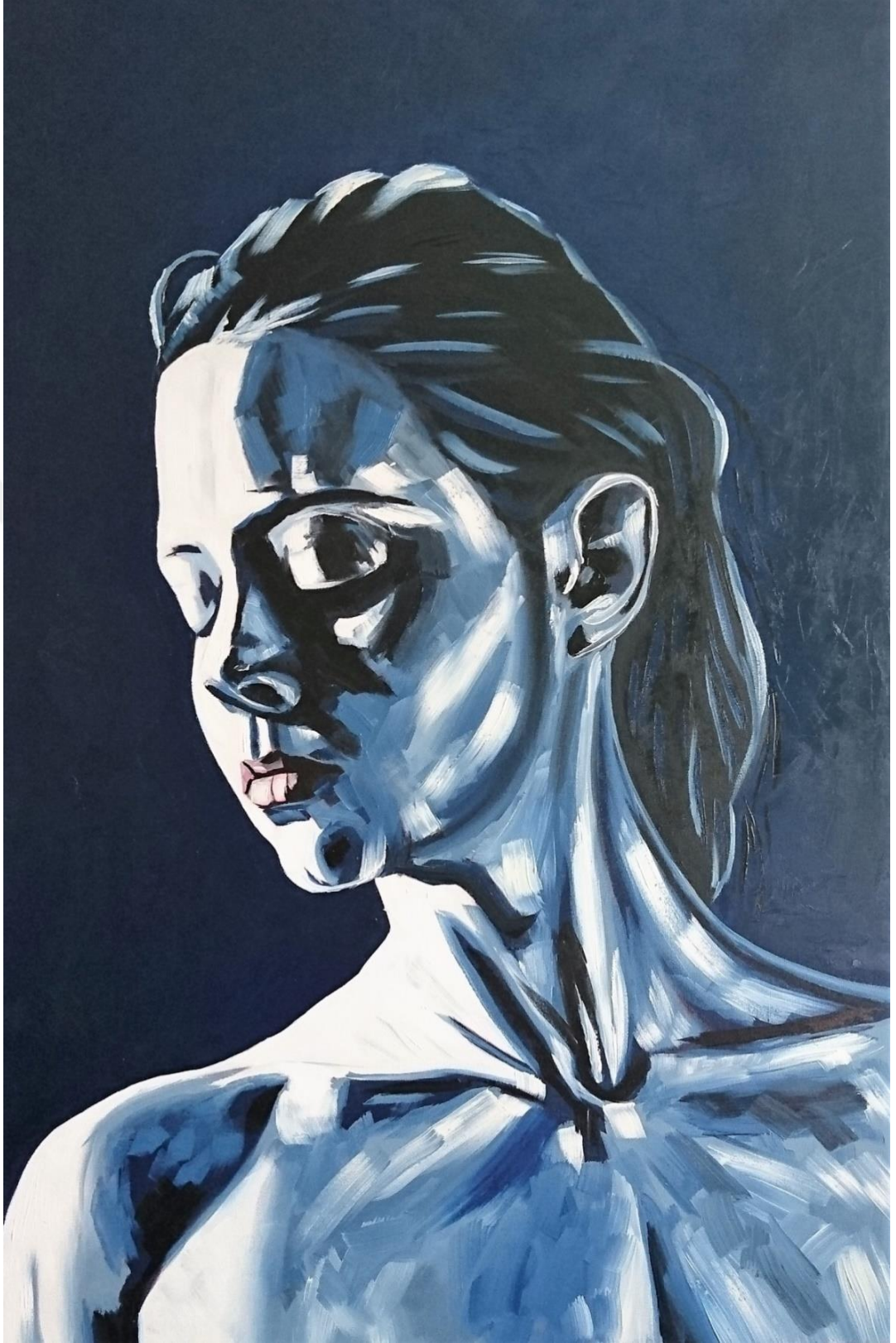
Resim 3.3. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 74 x100 cm 2016



Resim 3.4. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 75 x104,5 cm 2016



Resim 3.5. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 80 x105 cm 2016



Resim 3.6. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x100 cm 2016



Resim 3.7. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 75 x100 cm 2017



Resim 3.8. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 79 x100 cm 2016



Resim 3.9. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x100 cm 2016



Resim 3.10. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 75 x105 cm 2016



Resim 3.11. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 74 x100 cm 2017



Resim 3.12. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 79,5 x105 cm 2016



Resim 3.13. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 75 x120 cm 2016



Resim 3.14. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 78,5 x110 cm 2017



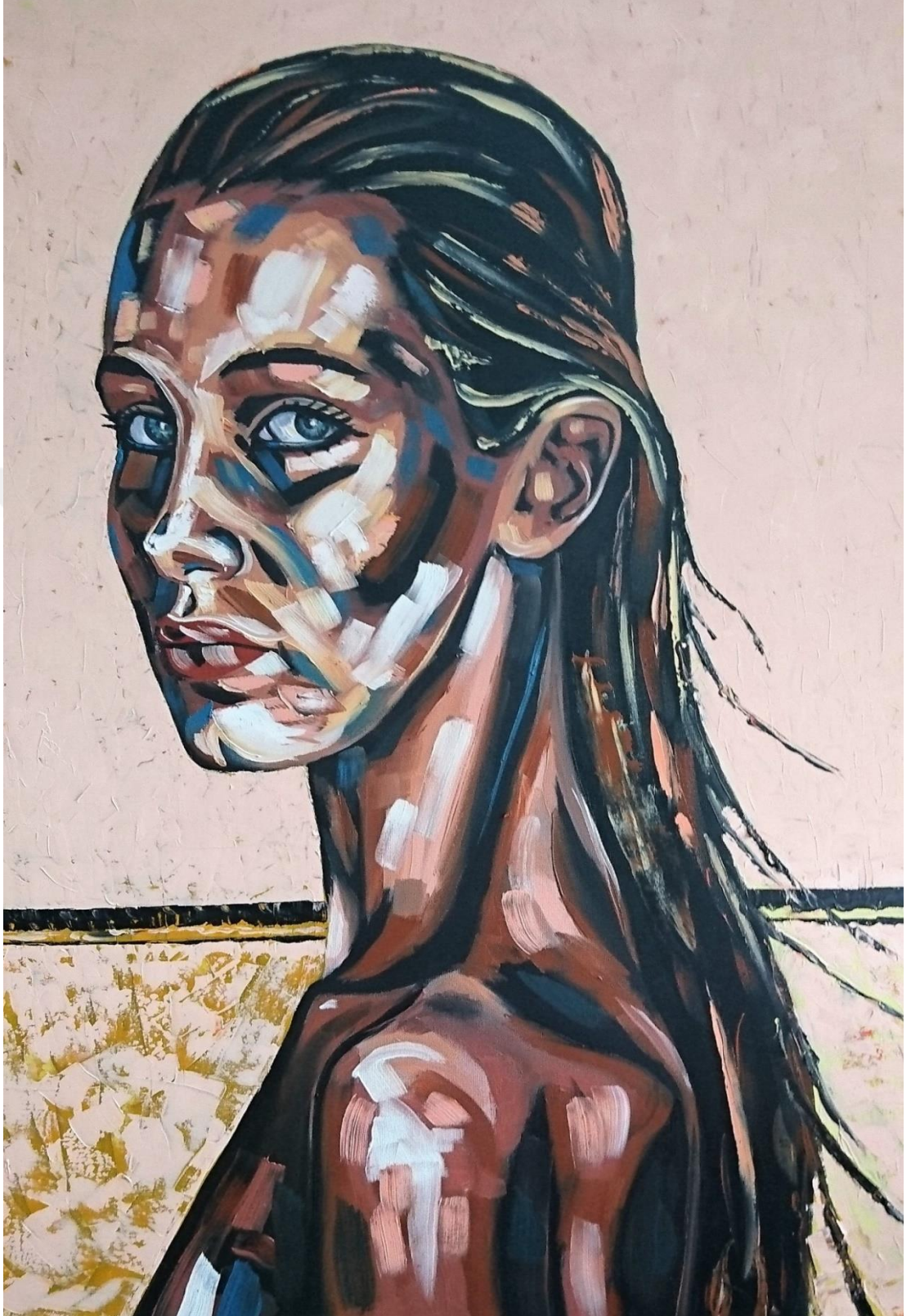
Resim 3.15. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 75 x120 cm 2016



Resim 3.16. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 74 x104,5 cm 2016



Resim 3.17. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x100 cm 2017



Resim 3.18. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x110 cm 2016



Resim 3.19. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 79 x94,5 cm 2016



Resim 3.20. *Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 70 x100 cm 2017

SONUÇ

Portre, konu aldığı kişiye büyük ölçüde benzetilerek yapılan ve daha çok baş ve omuzları kapsayan resim türüdür. Portre tek kişilik yapıldığı gibi birden fazla kişinin grup resimlerini de kapsamaktadır. Portreler, kişinin fiziksel özellikleri, karakteristik yapısı, giyim tarzı, alışkanlıkları vb. çeşitli parametrelerle kimliğini tanımlama amacıyla yapıldığı gibi sanatçısının duygu ve düşüncelerini de yansıtmaktadır.

Sanatçılar, yoğun olarak kişinin özelliklerini tasvir ederlerken, kendi içsel dünyalarını da dışa vurmaktadırlar. Sanatçı bazen bu dışavurum eylemini sanat eseri üzerine uygularken, bazen de model olarak seçtiği kişinin kimliğini kendi amacına uygun olarak dışavurumun ardında gizleyebilmektedir. Sanatçı kendi imgeleminde yarattığı, gerçekte var olmayan bireyin görüntülerini de bir dışavurum aracı olarak kullanmaktadır. Bu durumda sanatçı, hayali yaptığı portrelere bir karakter giydirmektedir. Resim sanatında portresi çizilen kişinin kimliğinin anlatımı, kendisine bire bir benzetimiyle yapılmaktadır. Sanatçısının model olarak aldığı portreler üzerinde, gerek modelinin içsel dünyasının, gerekse modeli üzerinde kendi içsel dünyasının yansıtıldığı portreler, üçüncü kişi olan izleyici üzerinde psikolojik yönlerden etkiler bırakır. Fakat portre resminin sanatsal değeri, onun modeline benzeyip benzememesi belirlememektedir. Sanatsal değerini belirleyen asıl önemli öge, portrenin oluşum sürecinde ulaştığı plastik formdur.

Bu çalışmanın konusu ise çağdaş hayatın içerisinde olan bakımlı kadınların değişik kadrajdaki portreleridir. Bu kadınların portreleri ifadeci anlatımla ele alınmıştır. Portre çalışmaları “*Çağdaş Toplumdaki Kadınlar*” serisi şeklinde adlandırılmıştır. Çalışmada yirmi adet portre çalışması bulunmaktadır. Çağdaş hayat içerisinde seçilen bu figürler sayesinde, insan doğası, duyguları, şehveti ve ruh halleri betimlenmeye çabalanmıştır. Modellerde yakalanabilen kadınsı duruş, depresyonlar, heyecan, mutluluk, tedirginlik, gurur ve kaygı gibi ruhsal durumlar tuvale yansıtılmaya çalışıldı. Aslında bu duygular çağdaş yaşamın, modeller üzerinde bıraktığı etkilerden başka bir şey değildir. Her bir modelin yüzü, binlerce yüzü temsil etmektedir.

Çalışmadaki modeller, çağdaş hayatta hergün etrafımızda sayısızca karşılaştığımız bakımlı kadınlardır. Seçilen modeller; giyimleri, meslekleri, eğitimleri,

yaşları ve gelir durumları itibariyle, orta ve ortanın üstü sınıfa dâhildirler. Kısaca modellerin, sosyal statüleri ve kimlikleri birbirine, yakın genç ve orta yaş grubundan kadınlardan oluşur. Yapılan portrelerde modelin yaşı, yüz biçimi, yüz ifadesi gibi öğeler modelin kişiliği hakkında bizlere ipucu verir. Bu portreler sayesinde popüler kültürün bilinen formları içerisinde, model alınan kadınların duygularını ön plana çıkarmak hedeflenmiştir. Konu edinilen modellerin vücut duruşları, modellerin statüsünü ve karakterini dışa vurma anlamında önemli bir işlev görmektedir. Duruşların farklı profillerden seçilmesi, vücudun ifadeci potansiyelini, daha etkili kullanmak için tercih edilmiştir. Bu portrelerde sırasıyla gözler, dudaklar, saçlar ve eller önemli ifade araçlarıdır. Böylece, portrelerde ruh ve beden ilişkisi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Duyguların modelin yüzünde yansımaları, dışavurumcu bir anlayışın ifadesidir. Portresi yapılan modelin aslına mümkün olduğu kadar, sadık kalınmaya çalışılmıştır. Modellerin anatomik yapısı bozulmadan, spontane gelişen lekeler ve renk tercihleriyle, dışavurumcu bir soyutlama yöntemine başvuruldu.

KAYNAKÇA

- Akın, A. (2010). *İmgesel Portre Uygulamaları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akkuş, Y. (2011). *Dışavurumculuk ve 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Altuna, S. (2013). *Ünlü Ressamlar Hayatları ve Resimleri*, İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Apollinaire, G. (2014). *Kübist Ressamlar, Estetik Düşüncelere*. İstanbul: Janus Yayınları.
- Arslanhan, S. Ö. (2012). *Günümüz Sanatında Portre ve Uygulamalar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Artun, A. (2013). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayan, M. H. (2006). “Otoportreler ve Ekspresyonizm”, *Artist Dergisi*, Sayı: Şubat, Cilt: 1, 52–54.
- Aydın, N. (2008). *20.Y.Y.da Portre Sanatı*, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- Bağcı, Y. (2008). *Hiperrealizm ve Fotogerçeklik Bağlamında Chuck Close’un Sanatı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: A. Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, (Çev: E. Gen- I. Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baxandall, M. (2015). *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim (Stilin Toplumsal Tarihine Giriş)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayraktar, A. (2011). *Sabri Berkel'in Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Sanat Dalı
- Bazin, G. (2014). *Sanat Tarihi (Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze)*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Beksaç, E. (1995). *Avrupa Sanatı'na Giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Berger, J. (2009). *Görme Biçimleri*. (Çev: Y. Salman). İstanbul: Yankı Yay.
- Bonfand, A. (1994). *Soyut Sanat*. Ankara: Dost Yayınları.
- Bozkurt, N. (1998). *20. Yüzyıl Düşünce Akımları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bozkurt, N. (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ankara: Sentez Yayınları.
- Bülbül, M. (2014). *Sanat Akımlarında Portrenin Yeri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Büyük Ressamlar (2015). *Cezanne*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Büyük Ressamlar (2015). *Van Gogh*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Cauquelin, A. (2016). *Çağdaş Sanat*. Ankara: Dost Yayınları.
- Cebraioğlu, O. (2009). "Modern/Postmodern Sürecinde Plastik Sanatlarda Estetik Arayışlar Ve Sanatçının Avangard Tutumu", *G.Ü Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29(1), 127-139.
- Cezar, M. (1987). *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları.
- Crepaldi, G. (2004). Art Book "Ekspresyonistler", (Çev.: D. Kundakçı), Ankara: Dost Kitabevi.
- Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*. İstanbul: Beta Basım Yayın Dağıtım A.Ş.

- Dönmez, N. (2009). *Türk Resminde Portre ve Otoportre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eco, U. (1998). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ekiz, M. (2015). *Çağdaş Sanat ve Ontoloji Açısından Estetik Olgunun Konumsal Problemleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Tezi). Samsun. (Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
- Elmas, H. (1998). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Enuysal, G. M. (2010). *Sanayi-i Nefise Mektebinin Kuruluşundan Günümüze Kadar Türk Resminde Hayvan İmgesinin İfade Biçimleri Açısından Değerlendirilmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Anasanat Dalı Resim Programı.
- Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayelperest Yayınları.
- Erdok, N. (1977). “Portrede Önden, Bize Bakan Bakışlar (“Ben” Diyen Mutlak, Gasp edici Bakış), Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği, Bakış, Espas İlişkisi”, *İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi*, Yayın No:70, s. 103-108, İstanbul.
- Erkal, O. (2013). *Resim Sanatında Portre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye’de Resim Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersoy, A. (2010). *Sanat Eleştirileri*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Hayalperst Yayınları.
- Erzen, J. N. (1997). “Andy Warhol”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3. İstanbul: Yem Yayınları.
- Farthing, S. (2014). (Genel Editör), *Sanatın Tam Öyküsü*, (Çev: G.Aladoğan, F.C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramları*, Ankara: Dost Yayınları.

- Germaner, S. (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gombrich, E.H. (1999). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: E. Erduran-Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hopkins, D. (2004). *Dada ve Gerçeküstücülük*, Ankara: Dost Yayınları.
- İskender, K. (1997). *Türk Resminde İnsana Bakış (Katolog)*. İstanbul: M.S. Ü.Y.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kamacı, N. M. (1997). *Çağdaş Türk Resminde Figür*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaplanoglu, L. (2009). “Kübizm, Fütürizm ve Dada”, *Artist Modern Dergisi*, Eylül, 55-62.
- Keküllüoğlu, K. H. (2010). *Resim Sanatında Dışavurum Anlayışına Tarihsel Bir Bakış ve Tek Renk Hâkimiyetinin Bir Tavır Olarak Kullanımı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Kılıçbay, M. A. (2010). *Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı*, Ankara: Elif Yayınevi Yayınları.
- Klee, P. (2013). *Modern Sanat Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Korkmaz, E. (2013). “Deniz Fayyum Portreleri”, *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 27-36.
- Kostrzewa, T. (2000). *Sanat Kültür Antika, 20.yy. Sanatı, (Yüzyıl Başında Bir Renk Devrimi, Fovizm)*. İstanbul: Portakal Yayınevi.
- Kostrzewa, T. (1999). “Fayyum Portreleri”. (Çev: C. Üster), *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı: 15, Güz, 6-17.

- Koşay, E.K. (2015). *Postmodernizmin Modernizme Karşıt Söylemlerinde İnsan ve Sanat*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Samsun.
- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Almanya: Literatür Yayınları.
- Kurut, T. (2012). *Özgün Baskı Sanatında Bir Anlatım Biçimi Olarak Portre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Küçük, M. (2011). *Modernite Versus Postmodernite*. İstanbul: Say Yayınları.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (Çev: İsmail Tükmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: C. Çapan-S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Matisse, H. (2003). “Portreler”. (Çev: D. Ünlü E.), *Aries*, Aralık 2002-Ocak, Şubat.
- Naymanlar, A.(2010). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif Soyutlama*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kütahya.
- Newall, D. (2014). *Empresyonistler*. İstanbul: Ayrıntıda Sanat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nezir, M. (2010). *Ekspresyonizmde Bir Anlatım Aracı Olarak Portre ve Figür*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öğüt, Ç. G. (2008). *Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Öndin, N. (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resim Estetiği (1850-1950)*. İstanbul: İnsalcıl Yayınları.
- Özdemirci, A. (2012). *Popüler Kültür Tüketim Psikolojisi ve İmaj Yönetimi: Türkiye(1950-1980)*, (Edit: Ş. Özdemirci). İstanbul: Beta Yayıncılık.

- Özkanlı, Ü. (2006). *Sanat ve Sanatçı Bağlamında Portre ve Otoportre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkanlı, Ü. (2011). *Sanatta Bir Kimlik Problemi Olarak Portre*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özlem, K. (2011). *Foto-Gerçekçi Sanat Kapsamında Portre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya: Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özpınar, Y. (2007). *1883-1925 Yılları Arasında Pariste Eğitim Alan Türk Ressam ve Yapıtlarının Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Özsezgin, K. (2000). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Parramon, J. M. (2012). *İnsan Figürü Çizimi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Partanaz, P. (2007). *Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Price, M. (2004). *Fotoğraf-Çerçeveedeki Gizem*. (Çev: A. Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Richard, L. (2005). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rona, Z. (1997). *Kübizm, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2. İstanbul: YEM Yayınları
- Sarup, M. (2010). *Post-Yapısalcılık Ve Postmodernizm*. (Çev: A. Güçlü). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Semih, Z. (2012). *Sanatta Yeni Figürasyon Olgusu ve Yeni Dışavurumcu Resim Anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Simmel, G. (2015). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stevenson, N. (2008). *Medya Kültürleri Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. (Çev: G. Orhon-Bariş E. Aksoy), Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Şahiner, F. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- Şahiner, F. (2014). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2011). *Resimde İzlenimcilik Yılları ve İzlenimci Ressamlar*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Tanırdı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Çağdaş Türk Resim Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyeli, Y. (2006). *William De Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki Bağlamında İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur, Modern Ustaları Anlamak*. (Çev: F.C.Çulcu). İstanbul: Hayelperest Yayınları.
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2000). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2015). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. (1997). “Marcel Duchamp”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1.Cilt. İstanbul: Yem Yayınları.
- Türk Dil Kurumu Büyük Sözlük* (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uğur, V. (1997). *Avni Lifiji*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Uysal, A. (2009). “Yüzün Ötesi-Portre Kurmak Üzerine”, *G.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı: 4.

- Ünver, S. (2007). *Türk Süsleme Sanatçıları ve Müzehhipler*. İstanbul: İmaret Yayınları.
- Üstündağ, C. (2012). *Pop Art Akımının Postmodernizm İle İlişkisi ve Tekstil Modasına Uyarlanması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Weeks, J. (1998). *Farklılığın Değeri, Kimlik*. (Çev: İ. Sağlamer). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur (21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak)*. İstanbul: Hayelperest Yayınları.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayıncılık.
- Yaman, Y.Z. (2006). *D grubu 1933-1951*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Yetkin, S.K. (2007). *Büyük Ressamlar*. Ankara: Palme Yayıncılık.
- Yılmaz, F. (2008). *Arkaik Dönem Batı Anadolu Resim Sanatı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- Yörükoğlu, T. (2006). *Batılılaşma Devri Resim Sanatında Edirne Bulgar Klilisesindeki İkonaların Yeri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Adresleri:

www.lebriz.com erişilmiştir. (9 Kasım 2016).

http://www.dijimecmua.com/fotografdergisi/6823/index/1289444_guler-ertan-portre-ve-algi-areluniversitesi-leonardo-da-vinci/ (10 Kasım 2016).

http://www.galeriedavignon.ca/dynamic/artwork_display_en.asp?ArtworkID=216. (2 Eylül 2016).

<http://www.independent.co.uk/artsentertainment/art-and> (2 Eylül 2016).

<http://architecture/features/pop-star-peter-blake-835644.html>, (1 Temmuz 2016).

http://www.hayriesmer.com/yazilar_Detay.aspx?islem=yaziDetay&id=396. (7 Eylül 2016).

[http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=137§ionID=2&lang=TR&bhcp=\(25](http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=137§ionID=2&lang=TR&bhcp=(25) Temmuz 2016).

<http://www.alyssamonks.com>. (18 Haziran 2016).

<http://www.leblebitozu.com/barok-sanatin-onemli-ressami-peter-paul-rubensin-10-resmi/>(16 Ekim 2016).

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=121575&tarih=08/07/20> 04 (10 Temmuz 2016)



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı ve Soyadı	Yasemin GÜL
Doğum Yeri ve Tarihi	Malatya-1981
Eğitim Bilgileri	
Lisans	İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü 2005
Yüksek Lisans	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü 2009
Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	Katıldığı Sergiler: 2005 Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakülteleri Karma Sergisi 2006 İstanbul Teknik Üniversitesi, Karma Sergisi 2007 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik Karma Sergisi 2007 Yıldız Teknik Üniversitesi, Resim ve Seramik Karma Sergisi 2008 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Karma Sergisi 2015 10 Bakış Resim Öğretmenleri, Karma Resim Sergisi, Erzincan 2016 Üretken Yaşlılık, Seramik ve Cam Eserlerle Dışavurumu Sergisi, Ahmet Göğüş Sanat Galerisi Karma Sergi, Ankara 2017 24 Kasım Öğretmenler Günü Karma Resim Sergisi, Erzincan 2017 Barış Aydın Anısına Karma Sergi, Erzincan Makaleler: 1. “Türk Ressamlarının Seramik Uygulamaları ve Söyleşiler”, <i>Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi</i>, Yıl: 5, Sayı: 39, Ocak 2017, s. 555-575. 2. “Sanayi-i Nefise Mektebi Tezyinat Bölümünün Kuruluşu ve Ders Müfredatları”, <i>Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi</i>, Yıl: 5, Sayı: 40, Ocak 2017, s. 386-403.
İletişim	yasemingul4406@gmail.com
Tarih	03.01.2018