

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MODERN DÖNEM VE SONRASI GÜNÜMÜZ SANATINDA
PORTRE YAKLAŞIMLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinan MERAKLI

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Doç. Neslihan ERDOĞDU

NİSAN 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MODERN DÖNEM VE SONRASI GÜNÜMÜZ SANATINDA
PORTRE YAKLAŞIMLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinan MERAKLI

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

“Bu tez 28/06/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Doç. Neslihan Erdemli	Basarılı	
Prof. Raşun ŞAGULAN	Basarılı	
Dr. Öğr. Üyesi H. Arzu Oskay	Basarılı	A. Oskay



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Sinan MERAkli
Öğrenci Numarası	:	1560Y17001
Enstitü Anabilim Dalı	:	Resim
Enstitü Bilim Dalı	:	Resim
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	Modern Dönem ve Sonra Günümüz Sanatında Portre Yaklaşımları
Benzerlik Oranı	:	%14

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

21.05/2019
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

21.05/2019
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Doç. Neslihan ERDOĞDU

Tarih:

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
RESİM LİSTESİ	ii
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: PORTRE SANATINA GENEL BAKIŞ	4
1.1.Portrenin Tanımı	4
1.1.1.Otoportre	6
2. BÖLÜM: PORTRE SANATININ TARİHÇESİ	9
3. BÖLÜM: MODERNİZM VE SONRASI DÖNEMDE PORTRE SANATI	34
3.1.Modernizm Algısı ve Portre.....	34
3.2.1960 Sonrası Sanatta Portre	49
4. BÖLÜM: SANATSAL ÇALIŞMALAR	78
4.1.Sanatçı Beyanı.....	78
4.2.Sanatsal Çalışmalar	79
SONUÇ	87
KAYNAKÇA	89
ÖZGEÇMİŞ	94

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Albrecht Dürer, *Otoportre*, 1500, panel üzerine yağlıboya, 67,1 x 48,7 cm, Alte Pinakothek Müzesi, Munich, Almanya 8
- Resim 2:** *Brutus ve İki Hançer Arasında Pileus'un Yer Aldığı Gümüş Sikke*, MÖ 43-42 Roma Cumhuriyeti 10
- Resim 3:** *Fayyum Erkek Portresi*, İS 117-138, ahşap pano üzerine mum boya, 37 x 20 cm, Devlet Müzesi, Münih, Almanya 13
- Resim 4:** Jovan Zograf, *İkona Resim*, 1384. Üsküp, Makedonya Müzesi, Üsküp, Makedonya 15
- Resim 5:** Leonardo Da Vinci, *Ginevra de' Benci'nin Portresi*, 1474-78, ağaç üzerine yağlıboya, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washinton, ABD 18
- Resim 6:** Giovanni Paolo Lomazzo, *Otoportre*, 1568, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 44 cm, Pinacoteca di Brera, Milan, İtalya 18
- Resim 7:** Hans Holbein, *Tüccar Georg Gisze'nin Portresi*, 1532, ağaç üzerine yağlıboya, 96 x 86 cm, Devlet Müzesi, Berlin, Almanya 19
- Resim 8:** Albrecht Dürer, *İmparator Maximilian I*, 1519, linden wood üzerine yağlıboya, 74 x 62 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya 20
- Resim 9:** Giuseppe Arcimboldo, *Yaz*, 1563, panel üzerine yağlıboya, 67 x 51 cm, Sanat Tarihi Müzesi Viyana, Avusturya 21
- Resim 10:** Caravaggio, *Antonio Martelli'nin Portresi*, 0608, tuval üzerine yağlıboya, 119 x 96 cm, Palatine Galerisi, Floransa, İtalya 22
- Resim 11:** Frans Hals, *Çingene Kız*, 1628-30, ağaç üzerine yağlıboya, 58 x 52 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa 23
- Resim 12:** Rembrandt van Rijn, *Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi*, 1632, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 217 cm, Mauritshuis Müzesi, Lahey, Hollanda 24
- Resim 13:** Velazquez, *IV. Philip At Sirtunda*, 1635, tuval üzerine yağlıboya, 126 x 93 cm, Palatine Galerisi, Floransa, İtalya 25
- Resim 14:** Antoine Watteau, *Gilles*, 1718-20, tuval üzerine yağlıboya, 184,5 x 149,5 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa 26
- Resim 15:** Jacques-Louis David, *Bayan Raymond de Verninac*, 1798-99, tuval üzerine yağlıboya, 145 x 112 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa 27
- Resim 16:** Francisco Goya, *Otoportre*, 1815, panel üzerine yağlıboya, 51 x 46 cm, San Fernando Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi, Madrid, İspanya 29

Resim 17: Eugene Delacroix, <i>Otoportre</i> , 1837, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 54,5 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....	30
Resim 18: Gustave Courbet, <i>Pipolu Otoportre</i> , 1848-49, tuval üzerine yağlıboya, 45 x 37 cm, Fabre Müzesi, Montpellier, Fransa.....	33
Resim 19: Vincent van Gogh, <i>Kulağı Bandajlı Otoportre</i> , 1889, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 49 cm, Courtauld, Londra, İngiltere.	37
Resim 20: Paul Gauguin, <i>Çiçekli Kadın</i> , 1891, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 46 cm, Yeni Carlsberg Glyptotek Müzesi, Kopenhag, Danimarka.....	39
Resim 21: Picasso, <i>Ağlayan Kadın</i> , 1937, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 49 cm, Tate Gallery, Liverpool, İngiltere.....	41
Resim 22: Henri Matisse, <i>Yeşil Çizgi</i> , 1905, tuval üzerine yağlıboya, 40,5 x 32,5 cm, Staten Museum for Kunst, Kopenhag, Danimarka.	42
Resim 23: Edvard Munch, <i>Çiğlik</i> , 1893, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 66 cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç.....	44
Resim 24: Egon Schiele, <i>Yanağının Çeken Otoportre</i> , 1910, tuval üzerine guaj, sulu boya ve kömür kalem, 44,3 x 30,5 cm, Albertina Müzesi, Viyana, Avusturya.	45
Resim 25: Rene Magritte, <i>Kopyalanmamış</i> , 1937, tuval üzerine yağlıboya, 81,3 x 32 cm, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam, Hollanda.	47
Resim 26: Andy Warhol, <i>Marilyn Monroe</i> , 1967, serigrafı, 91.5 x 91.5 cm Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.	48
Resim 27: Philip Pearlstein, <i>Bayan ve Bay Edmund Pillsbury</i> , 1973, tuval üzerine yağlıboya, 121,9 x 152,4 cm, Özel Koleksiyon, Texas, ABD.	52
Resim 28: Chuck Close, <i>Büyük Otoportre</i> , tuval üzerine akrilik boya, 273 x 212 cm, Courtesy Walker Art Center and Pace Galerisi, Minnesota, ABD.	54
Resim 29: Gerhard Richter, <i>Betty</i> , 1988, tuval üzerine yağlıboya, 102 x 72 cm, Saint Louis Art Museum, Missouri, ABD.....	55
Resim 30: Gerhard Richter, <i>Gençlik Portresi</i> , 1988, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 62 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.	56
Resim 31: Francis Bacon, <i>Otoportre</i> , 1969, tuval üzerine yağlıboya, 35,5 x 30,5 cm, Özel Koleksiyon.	58
Resim 32: Lucian Freud, <i>Otoportre</i> , 1985, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 67,5 cm, Özel Koleksiyon.	60

Resim 33: Jean Rustin, <i>Portre</i> , 1992, tuval üzerine akrilik, 34,5 x 27 cm, Özel Koleksiyon.	61
Resim 34: Fang Lijun, <i>Seri 2, Numara 2</i> , 1992, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 200 cm, Ludwig Müzesi, Köln, Almanya.	62
Resim 35: Fang Lijun, <i>Kızıl Kafa</i> , 1997, tuval üzerine yağlıboya, 163 x 130 cm, Arario Galerisi, New York, ABD.	63
Resim 36: Jenny Saville, <i>Ters</i> , 2002-03, tuval üzerine yağlıboya, 213,4 x 243,8 cm, Gagosian Galerisi, New York, ABD.	64
Resim 37: Gottfried Helnwein, <i>Savaş Felaketleri 28</i> , 2011, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 201 x 163 cm, Albertina Galerisi, Viyana, Avusturya.	66
Resim 38: Alyssa Monks, <i>Sırtma</i> , 2009, keten üzerine yağlıboya, 121 x 162 cm, DFN Gallerisi, New York, ABD.	68
Resim 39: Barkley L. Hendricks, <i>Lawdy Mama</i> , 1969, tuval üzerine altın varak ve yağlıboya, 136,5 x 92,1 cm, Brooklyn Müzesi, New York, ABD.	69
Resim 40: <i>İkona Resim</i>	70
Resim 41: Kehinde Wiley, <i>Randerson Romualdo Cordeiro</i> , 2008, tuval üzerine yağlıboya, 121,9 x 91,4 cm, Seattle Sanat Müzesi, Seattle, ABD.	72
Resim 42: Graham Little, <i>Siyah Kolye</i> , 2014, kağıt üzerine guaj ve renkli kalem, 27.6 x 37.6 cm, Alison Jacques Galeri, Londra, İngiltere.	73
Resim 43: Elizabeth Peyton, <i>Daniel Berlin</i> , 1999, kâğıt üzerine suluboya ve sentetik polimer boya, 101,5 x 73 cm, Modern Sanat Galerisi, New York, ABD. ...	74
Resim 44: John Currin, <i>Kırmızı Ayakkabı</i> , 2016, tuval üzerine yağlıboya, 188 x 111,8, Sadie Coles HQ, Londra, İngiltere.	76
Resim 45: Sinan Meraklı, <i>Eser No: 1</i> , 2018, kağıt üzerine kurşun kalem, 35 x 64 cm.	79
Resim 46: Sinan Meraklı, <i>Eser No: 2</i> , 2018, kağıt üzerine kurşun kalem, 40 x 65 cm.	79
Resim 47: Sinan Meraklı, <i>Eser No: 3</i> , 2017, kağıt üzerine kurşun kalem, 28 x 49 cm.	80
Resim 48: Sinan Meraklı, <i>Eser No: 4</i> , 2018, kağıt üzerine kurşun kalem, 21 x 47 cm.	80
Resim 49: Sinan Meraklı, <i>Eser No: 5</i> , 2016, kağıt üzerine kurşun kalem, 44 x 107 cm.	81
Resim 50: Sinan Meraklı, <i>Eser No: 6</i> , 2018, kağıt üzerine kurşun kalem, 50 x 100 cm.	81
Resim 51: <i>Detay</i>	82

Resim 52: Sinan Meraklı, <i>Eser No: 7</i> , 2017, tuval üzerine kurşun kalem, 70 x 120 cm.	82
Resim 53: Sinan Meraklı, <i>Eser No: 8</i> , 2019, kağıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm.	83
Resim 54: Sinan Meraklı, <i>Eser No: 9</i> , 2019, kağıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm.	83
Resim 55: Sinan Meraklı, <i>Eser No:10</i> , 2019, kağıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm. ...	84
Resim 56: Sinan Meraklı, <i>Eser No:12</i> , 2019, kağıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm. ...	84
Resim 57: Sinan Meraklı, <i>Eser No:13</i> , 2019, kağıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm. ...	85
Resim 58: Sinan Meraklı, <i>Eser No:14</i> , 2019, kağıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm. ...	85
Resim 59: Sinan Meraklı, <i>Eser No:15</i> , 2019, kağıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm. ...	86

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	X	Doktora	
Tezin Başlığı: Modern Dönem ve Sonrası Günümüz Sanatında Portre Yaklaşımları			
Tezin Yazarı : Sinan MERAKLI		Danışman : Doç. Neslihan ERDOĞDU	
Kabul Tarihi : 26.04.2019		Sayfa Sayısı : vii (ön kısım) + 94 (tez)	
Anasanat Dalı : Resim			
<p>Klasik anlamda Portre, göğüs veya dize kadar olan gövde bölümünün yer aldığı bir kişinin yüzünün tasvirinin yapıldığı resim ve fotoğraflara verilen sanat türü olarak tanımlanır. Ancak bu tanımın dışında dönemin beklentilerine göre vücudun tamamını içeren portreler de bulunmaktadır. Her ne biçimde ifade edilmiş olsa da portrelerde zaman, kişinin yüzünde bir anlığına durur ve bu anlık ifadede yaşamın izleri yer alır. İfadenin resim yüzeyine yansımaları sanatçı ve model arasındaki bağ ile biçimlenir. Modelin beklentileri, yansıtılmak istenen sanatçının yaratım sürecini doğrudan etki altında bırakabileceği gibi, sanatçının bir dışavurum aracına da dönüşebilmiştir.</p> <p>Büst portreler, fayyum, otoportre, sipariş portreler, grup portreler, dışavurum aracı olarak kullanılan portreler gibi birçok sınıfta incelenebilecek portre sanatı, toplumun kültürel yapısıyla da doğrudan ilişki içindedir. Değişen sanat anlayışıyla birlikte portre sanatının içeriği de değişmiştir. Teknolojinin gelişmesi ile de anlam ve biçim olarak yeni bir bakış açısı kazanan portre sanatı, sanatçıların üretim süreçlerinde klasik metotların dışına çıkmasına olanak sağlamıştır. Özellikle 1960 sonrası dönemde sanattaki çok yönlü eğilimler portre sanatına da kavramsal bir bakış açısı kazandırmış ve portre, sanatçının ifade aracına dönüşmüştür. Çağdaş sanatta her ne kadar klasik dönemin bakış açısının dışında bir bakış açısıyla portre varlığını sürdürse de portreyi portre yapan biçimsel benzerlikler bulunmaktadır. Hangi dönemde yapılırsa yapılsın merkezine aldığı bireyin yüzü olduğu sürece, portre izleyicisi üzerinde bir kimliğin ve kişinin biricikliği karşısında etki yaratır ve onunla teması geçer.</p> <p>Bu doğrultuda ele alınan modern ve sonrası dönemde portre sanatının gelişim süreci incelenmiş ve günümüz sanatında portre sanatına getirilen farklı bakış açıları zaman ve mekânsal boyutunda referans sanatçıları üzerinden yorumlanmıştır. Eser analizleri dönemin toplumsal yapısı ve sanat algısı ile ilişkilendirilmiştir. Günümüz sanatını doğru temellere oturtmak adına geniş kapsamlı literatür taraması yapılmış, kronolojik bir yöntemle portre sanatı tarihsel açıdan analiz edilmeye çalışılmıştır.</p>			
Anahtar Kelimeler: Portre, Modern, Çağdaş, Sanat			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of PhD Thesis

Master's Degree	X	PhD	
Title of the Thesis: Contemporary and Post-Modern Period Portrait Approaches in Today's Art			
Author: Sinan MERAKLI		Supervisor: Assoc. Neslihan ERDOĞDU	
Date: 26.04.2019		Nu. of Pages: vii (pre text) + 94 (main body)	
Department: Painting			
<p>A portrait in a classical sense, is a genre of art that is used to define pictures and photographs in which face of a person whose chest or knee-level torso is visible would be portrayed. Yet apart from this definition, there are also portraits that include the entire body based on the expectations in a particular period. Regardless of how portrayed, time stops for an instant on the face of the person and this instantaneous expression hosts the traces of life. Reflection of the expression on the surface of a picture is formed with the connection between the artist and the model. Expectations of the model can directly influence the creation process of the artist, as well as becoming a manifestation tool for the same artist.</p> <p>The art of portraits which can be examined in various categories such as bust portraits, fayyums, self-portraits, ordered portraits, group portraits, manifestation portraits, has direct interaction with the cultural structure of the society. With changing sense of art, the content of the art also changed. Along with technological developments, the art of portrait gained a new point of view in terms of sense and form, therefore enabled artists to break out of classical methods during production processes. Particularly after 1960, versatile tendencies in art brought the art of portrait a conceptual perspective and the portrait became the expression tool of the artist. Even though a distinct perspective for portraits in contemporary art from classical period exists, there are inseparable formal similarities of the art of portraits. Regardless of the period, as long as the face of the person endures, a portrait produces an effect on the spectators and communicates in view of uniqueness of the identity and the personality.</p> <p>In this study, development process of the art of portrait during contemporary and post-modern period was examined and different perspectives on the art of portraits in today's art were rendered through reference artists from spatiotemporal aspect. Analysis of the works was associated with social structure and artistic perception of the period. To be able to place today's art in an accurate frame, a comprehensive literature search was carried out and the art of portrait was analyzed in a historical sense with a chronological approach.</p>			
Keywords: Portrait, Modern, Contemporary, Art			

GİRİŞ

Portre, bireyin kimliğini temsil eden ve tarihe tanıklık açısından bir çeşit envanter niteliği de taşıyan bir sanat türüdür. Plastik sanatların yanında edebiyatta da sıkça bireyin dış görünümünü tanımlamak adına kullanılan portre, içsel duygu durumunu da yansıtmak için bir ifade aracına dönüşebilmiştir.

Resim sanatında ya da heykelde bireyin içsel ve dış özelliklerini betimleyen portre, konu aldığı kişinin özelliklerini idealize etme ve onu ölümsüzleştirme amacıyla ortaya çıkmıştır. Antik dönem büstleri, gücü ve iktidarı temsil etmesi açısından önem kazanırken, Mısır'da mumyalama ile birlikte popülerlik kazanan fayyum portreleri ise ölümden sonraki yaşama geçişte ölümlünün kimlik kartı gibi bir işlevi olduğuna inanıldığından mezarların üstünde yer almıştır.

Batı sanatının klasik anlamda portre geleneğinin öncüsü sayılabilecek ikona resimler ise Hristiyanlık inançlarına göre kutsal sayılan kişilerin konu edinildiği ve belli mesajların içerdiği sanat türleridir. Genellikle model kullanılmadan betimlenen İsa, Meryem portreleri, tapınılmak ve dini vecibeleri yerine getirebilmek amacıyla betimlenmiştir.

Rönesans ile bireyin önem kazanması ve yaşanan sosyoekonomik gelişmeler sonucu aristokrasi ve ruhban sınıfının dışında ortaya çıkan burjuva sınıfıyla birlikte, portre sanatı popülerlik kazanmış ve portre sanatı detaycılığı ile gelişme göstermiştir. Reform hareketleri sonrasında Kuzey Avrupa sanatında ortaya çıkan gündelik yaşam resimlerini konu alan janr resimleriyle birlikte, sıradan insanların portreleri, sanatçıların tercihleri arasında yer almaya başlamıştır.

Tüm bunların dışında dikkati çeken bir diğer unsurda otoportre olgusudur. Sanatçının kendini betimlediği çalışmalar, sanatçıların tarihsel süreç içerisinde değişimlerine tanıklık ettikleri gibi narsist bir duruma yönelen psikolojik bir çözümlemeyi gerekli kılmıştır.

19. yüzyılda fotoğraf makinesinin icadı, portre sanatına duyulan talebin azalmasına neden olmuştur. Fotoğrafa duyulan talep sonucu sanatçılar yeni arayışlara girmiş ve modern dönemle birlikte özgürlüğünü ilan eden sanatçılar, klasik sanata karşı tepkilerini portre üzerinde de göstermişlerdir. Klasizmin karşında gelişen modern sanat, model-

sanatçı ilişkisini ve sipariş resim geleneğini temelinden değiştirmiştir. Portre sanatıda bu bağlamda sanatçıların dışavurumu olarak şekillenmeye başlamıştır. Klasik portrenin temelinde yatan ve bir yasa gibi kabul edilen ifadenin benzerliği, sanatçının merkezinden çıkıp kendi üslupsal eğilimleri sonucu yeniden şekillenmeye başlamıştır.

Çalışmanın Konusu:

Postmodernizm ile birlikte sanatta yaşanan kırılmalar sonucunda portre, sanatçının ifade aracına dönüşürken, teknolojinin sunduğu olanaklar ile de biçimsel olarak birçok medyumun kullanım olanakları ile kendini yeniden var etmiştir. Portrenin temsiliyeti sorgulanırken, figür beden üzerinden kavramsal bir anlama bürünmüştür. Fotogerçekçilik, Hiperrealizm gibi eğilimler, sanatçıların dijital gerçeklik ile yakaladığı görselleri sanat alanına taşımalarına olanak sunarken, gerçeklik kavramı, tarih boyunca süregelen tartışmalara yeni kapılar açmıştır. Çoğunluğu kimlik niteliğini taşıyan bu portreler, kendi kavramsal problemleri doğrultusunda sanatçının portre üzerinde kurduğu sorunun en görünen yüzleri olmuştur. Portreyi klasik anlamından çıkartan bu eğilimler, sanatçının kendi tercihi doğrultusunda izleyiciyi de ortak eden ilişkisel estetiğin sınırlarında çoğulcu anlamlar üretmeye yönelik bir amacı içinde barındırmaktadır.

Tüm bu dönüşüm süreçleri portrenin sanat tarihindeki serüvenini ve portrenin izleyici üzerindeki algısı ile yeniden şekillenmesi bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Burada tartışılan, portrenin kişinin dış ve içsel yönünün aktarımındaki biçimsel ya da kavramsal değişimler ve sanatçının portreyi bir ifade aracına dönüştürmesindeki amacı üzerinedir. Bu dönüşümlerin ele alınan kısmı modernizm ve sonrası dönem ile sınırlandırılmıştır. Konu Avrupa ve Amerikan sanatından seçkiler üzerinden tartışılmıştır.

Çalışmanın Amacı:

Modern dönemle birlikte hızla değişen sanat algısı, portre sanatına da yeni bakış açıları kazandırmıştır. Klasik dönemin sipariş resim anlayışından uzaklaşan ve Modernizmle birlikte bir dışavurum aracına dönüşen portre sanatı, günümüz sanatında ise sanatçının kavramsal bakış açılarını yansıttığı bir anlayışa sahip olmuştur. Bu çalışmada amaçlanan; modern dönemle birlikte değişen sanat anlayışı kapsamında portre sanatını

incelemek ve gelinek noktada günümüz sanatında portre sanatına getirilen farklı bakış açılarını zaman ve mekânsal boyutunda referans sanatçılar üzerinden yorumlamaktır.

Çalışmanın Önem:

Portre sanatının tarihsel süreç içerisindeki değişimlerinde sosyokültürel etkilerinin önemini ortaya koymak ve değişen toplumsal yapının sanata etkileri çerçevesinde çağdaş sanatta portrenin sanatçılarının ifade aracına dönüşme sürecini irdelemek ve konu kapsamında üretilen çalışmalar ile sanat alanına yeni önermeler getirebilmektir.

Çalışmanın Yöntemi:

Çalışmanın Birinci bölümünde tezin temel kavramı olan portre ile ilgili literatür taraması yapılmış, farklı görüş ve bakış açıları doğrultusunda portre bir başlık olarak irdelenmiştir. Portrenin bir dalı olarak ele alınan otoportre kavramı sanat tarihinden seçilen örnekler üzerinden yapıt okuma tekniği kullanılarak çözümlenmiştir. Portrenin tarihçesi ile ilgili yapılan literatür taraması sonucunda kronolojik bir süreç takip edilerek, konu incelenmiştir.

İkinci bölümde ele alınan modern ve modernizm sonrası dönem, sosyokültürel yapı içerisinde sanatın etkileşim alanları, literatür taramasının dışında, güncel elektronik ortamdaki platformlar, sergi katalogları incelenerek belirlenmiş, konu ile bağlantılı referans sanatçılarını üzerinden yapıt okuma metodu ile çözümlenmeler yapılmıştır.

çnc bölümde yazım sürecine eşlik eden bu çalışmanın konusu ile ilişkilendirilebilir çalışmalar üretilmiş ve sanatçı beyanı ile birlikte sunulmuştur.

1. BÖLÜM: PORTRE SANATINA GENEL BAKIŞ

1.1. Portrenin Tanımı

“Portre, Ortaçağ’da ‘yeniden üretmek’ anlamına gelen ‘protroba’ sözcüğünden gelir; ölü ya da canlı, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figürler, portre olarak adlandırılır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1993:1504).

Bir kişinin yüzünün betimlenmesini amaç edinen portre, her dönemin sanat anlayışına ve sanatçının algısına bağlı olarak gelişim göstermiştir. Bireyin karakteristik yapısını bir anlığına görünür kılan portre, edebiyattan plastik sanatlara ve fotoğrafa kadar geniş bir uygulama alanı içerisinde şekillenmiştir. Portre diğer bir tanıma göre, göğüs veya dize kadar olan gövde bölümünün yer aldığı bir kişinin yüzünün tasvirinin yapıldığı resim ve fotoğraflara verilen sanat türüdür.

Portre; sanatçının, yaşamın gerçekliğine dair arayışını ve bu arayışı anlamlandırmak için farklı sanat formlarıyla ifade ettiği biçimlerden biridir. İnsanın fiziksel görünüşünü, kişiliğini ve ruh halini yansıtmaya amacıyla yapılan portre resim, belge niteliği taşıdığı kadar, sanatçının kendisi ile yüzleşme aracı olarak nitelendirilebilir (Uysal, 2009:111-112).

Portrelerde zaman kişinin yüzünde bir anlığına durur. Kişinin bir anlık ifadesinde tüm yaşanmışlıkların izi barındırılır. Geçmiş ve bugünün şimdiki anını temsil eden portre, kişinin toplumsal yaşamdaki yerini de temsil eden bir öneme sahip olmuştur. Yüzdeki ifadeyi bir anlığına kişinin kimliğini ifade edecek şekilde hapsedme işi, portre sanatında sanatçının modeli ile arasında kurduğu bağ ile şekillenir.

“Portre, özünde yatan kaygının peşinen belirlenmiş olmasından ötürü, kendisiyle hesaplaşan resim için gizli bir tuzaktır çoğun... Portre yorumunu bekleyen en büyük tehlike, resmi irdelemeye çalışan kişinin çok geçmeden resmi bırakıp, kimlik tahliline kalkışmış olmasıdır. Yorumlama sürecinde yüzün her bölümü karaktere ışık tutan somut bir ipucudur; öyle ki, sadece bakıştan hareketle resmedilen kişi hakkında yeterince fikir sahibi olmamız mümkündür” (Ergüven, 1995:201).

Poz verme ile durağanlaşan yüzün anlatmak istediği, aslında kişinin bir sonraki zamana kendisi ile ilgili bırakmak istediği imajdır. İzleyenlerine kendi görüntüsü ile vermek istediği mesajdır.

“İnsan yüzü asla durağan değildir; Richelieu'nün değişik portrelerindeki durağanlık ve aynılık göz önüne alındığında ironik bir gerçek bu. Portrelerde olduğu gibi gerçek hayatta da, bizler, insanları öncelikle yüz ifadelerine göre ve özellikle de yüzün arkasındaki canlının bilinçli ya da bilinçdışı biçimde yüzüne hangi şekillerle nasıl anlamlar yüklediğini esas alarak değerlendiririz. Hâlbuki bir portrede, temsil edilen kişideki bütün karmaşıklıklar ‘tek bir yüz’ tarafından açıklanmalıdır. Bu yüz, portrenin amacını tanımlayan anlamı ya da anlamlar kümesini kapsamalıdır. Portreler asla ‘Ben buyum’ un belgesi olarak değil, daha ziyade ‘Bunu anlatıyorum’ un belgesi olarak çizilir” (Leppert, 2009:218).

Güç, asalet, kutsallık, zenginlik, güzellik, iktidar, gibi toplumsal göstergelerin yansıtılması gibi çeşitli amaçların dışında zamana karşı durabilme ve kalıcı olabilme gibi ölümsüzleşme isteği de, portre sanatının gelişimine neden gösterilebilir.

Tarih süreci içerisinde ressamalar, “mimesis” yani taklit etme güdülerinin üzerine resimlerini kurgulamışlardır. İnsanoğlunun daima gelecekte hatırlanma ve varolma arzusu, onları portre ressamalarına yönlendirmiştir. Bu gelenek aynı zamanda tarihi bir belgeye dönüştüğü için, krallar, soylular ve iktidar sahibi kişiler portre ressamalarının modeli olmuştur(Kahraman, 2004).

Portrenin gelişiminde etken olan, arz-talep ilişkisidir. Portre, sanatçı ve siparişi veren alıcı arasındaki beklentilerin niteliğiyle şekillenmiştir. Alıcı yani model, sanatçı ile doğrudan temas halindedir ve varoluşunun temsili için sanatçının yaratım sürecine hizmet etmektedir.

Toplumca kahramanlaştırılmış kişilerin ölümden sonra yapılan büst ve portreleri de toplumun tarihsel belleklerinin oluşması açısından önem taşımıştır. Tarih öncesine kadar dayanan portre geleneği, nesillerin bir sonraki nesillere aktardıkları kahramanlarını görünür kılmaktadır.

Diğer bir bakış açısıyla bir tür arşivsel nitelik taşıyan portre, görülmek ve onaylanmak üzere kurgulanmıştır. Seyredilesi bir nesne olmasının yanı sıra aynı zamanda seyredendir. Mekânın hâkimiyeti gözlerdeki ifade ile portreder. İzleyen ve izlenilen arasındaki ilişki, zaman ve mekân arasında bir tür etkileşim yaratmakta ve bu ilişkiyi tersine çevirebilmektedir. Dolayısıyla portredeki temsiliyet, zamanı her izlenimde yeniden üretmektedir.

Kompozisyon türü olarak ele alındığında portreler, profil, dörtte üç yana dönüş ve önden bakış olarak üçe ayrılmaktadır. Bu farklı duruşlar figürün bakışının yönünü belirlediği gibi seyredenle kurduğu ilişki ve mesafeyi de belirlemektedir. Portrede öne çıkan “ben”in varlığına atfedilen anlam da bu doğrultuda güç kazanır ya da izleyicisinden uzaklaşır.

Portre sanatına kullanım amacı ve malzeme açısından bakıldığında ise tarih boyunca birçok farklı şekilde sanatçılar tarafından yorumlandığı görülmektedir. Büst portreler, fayyum, otoportre, sipariş portreler, grup portreler, dışavurum aracı olarak kullanılan portreler gibi birçok sınıfta incelenebilecek portre sanatı, çağın toplumsal yapısına bağlı olarak gelişim göstermiştir. Portre sanatının gelişim sürecini etkileyen en temel neden olan sosyokültürel etkilerin doğru bir şekilde ortaya konulması, sanat tarihinde portreler üzerinden ikonografik okumaların yapılmasına da olanak sağlamaktadır.

Görölmeye ve bakılmaya her an hazır olma hali olarak da tanımlanabilecek portre, fotoğrafın icadı ile her anı temsil eden bir anlama bürünmüştür. Kolay erişilebilirliği açısından günümüz teknolojiyle birlikte yaşamsal bir öneme sahip olmuştur. Sosyal medyada her an paylaşılan ‘selfie’ çekimler ile popülerlik kazanan portre biçimi ve amacı sosyolojik ve kültürel açıdan yeniden tanımlanmaktadır. Kısacası günümüzde portre yapımına aracılık eden model veya otoportre yapımına aracılık eden aynanın yerini dijital makineler almıştır.

1.1.1. Otoportre

En genel tanımıyla kendini betimlemek, resmetmek anlamına gelen otoportre, sanat alanında sıkça kullanılmış bir resim türüdür ve sanatçının aynası olarak da kabul edilir. Diğer bir tanıma göre de “Resimde, çizimde ya da heykelde, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen, figürler portre olarak adlandırılmaktadır. Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği türeyse “kendi portresi” (otoportre) denir(İskender, 1997:1504).

Kendi yansımısını izlemek ve bunu resimleyerek görünür kılmak; sanat yapmada bir dürtü olarak ele alındığında otoportre; narsist bir psikolojik etkiyi sanatçı üzerinde yoğunlaştırmaktadır. Farklı dönemlerde saplantılı olarak kendini resimleyen sanatçıların otoportrelerinde de bu psikolojik etkiler açıkça görülebilmektedir.

Simber Atay (1999)otoportre için; “Otoportre narsist bir dışa vurumdur. Meşrulaştırılmış bir teşhirci fantezidir. Estetize edilmiş bir kendini tatmindir. Kristalize edilmiş bir egosantrizm göstergesidir” demiştir.

Örneğin Van Gogh’un saplantılı bir şekilde ele aldığı otoportrelerinde diğer post-empresyonist sanatçılardan kendini ayırmıştır. Hayatının son beş yılında otuza kadar otoportre yapmıştır. Bu portreler onun ruhsal durumunu anlatan bir günlük gibi izleyicisine hayatına dair ipuçları vermektedir.

Mehmet Ergüven Görmece adlı kitabında narsizm ve otoportreden şu şekilde bahseder;Sanatçının gündelik yaşamının bir betimlemesi olarak sunulan otoportresinin, gerçekliği ne sanatçı ne de seyreden tarafından kesin olarak bilinemez. Sanatçının kendisini aradığı portresinde, artık sadece seyreden kişi olmuştur. Kendi görünümünü olduğu gibi yansıtmaya çalışan sanatçı, sipariş resimdeki isteğe bağlı yapılan resim mantığını da aşarak gizli bir narsizm boyutuna ulaşmıştır (Ergüven, 1997:194).

Bu ifadeden yola çıkılarak otoportrelerdeki bakışın, sanatçının ruhsal yapısına dair ipuçları barındırdığı söylenebilir. Yüzün tuval yüzeyindeki yönü ve bakışların izleyicisiyle kurduğu temas ya da bakışları izleyenden uzak tutma eğilimi aynı zamanda portre türlerini de belirleyen bir tür kompozisyon çeşididir.

Portrede kompozisyon çeşitlerinden biri olan önden bakış, yüzün tam önden ya da dörtte üç izleyiciye dönük olarak resmedilmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu portrelerde bakışlar seyirciye yönlendirilerek hem seyreden hem de seyredilen konumu ortaya çıkar. İzleyen üzerinde olan bakışlar, ezilmiş ve baskı altına alınmış bir his yaratmaktadır. Sanat tarihine bakıldığında portre resimlerde bu kompozisyon çeşidi yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Holbein, Dürer ve Rembrandt gibi portre ressamları bu bakış açısıyla yaptıkları otoportrelerinde kendi gerçekliklerini aramışlardır (Ayan, 1991:5).

Resim 1: Albrecht Dürer, *Otoportre*, 1500, panel üzerine yağlıboya, 67,1 x 48,7 cm, Alte Pinakothek Müzesi, Munich, Almanya.



Kaynak:https://www.wga.hu/html_m/d/durer/1/03/1self28.html

Örnek olarak Dürer'in otoportresinde, (Resim 1) ilk bakışta seyredene bakan gözlerin, resme yaklaştıkça odak noktasını ufka yönelmesi bakışlara belirsizlik kazandırır ve nereye baktığı tam olarak anlaşılabilir. Burada ki "iki anlamlılık", bu kompozisyon ile yapılan portrelerin hepsinde görülmektedir. Kendi gizemini oluşturan bu çalışmalar, ürkeklik, incelik ve dalgınlık hissi uyandırarak, izleyeni sorgulama eğilimine girmezler (Ayan, 1991).

2.BÖLÜM: PORTRE SANATININ TARİHÇESİ

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar, gerek ilkel toplumlarda gerekse gelişmiş toplumlarda insanoğlu varolma güdüsünü, bir sonraki nesillere aktarmak için farklı ifade biçimleri kullanmıştır. Bu ifade araçlarından bazıları yazı, sembol ve resimlerdir.

“İlkçağdan beri sanatın varolduğunu mağara resimlerine bakarak söylemek mümkündür. İnsanoğlu o dönemlerde bunu sanat için değil, dini bir ritüeli ya da kendilerini koruma için büyü yapmak amacıyla kullanmışlardır. Buna rağmen bu resimleri birbirinden tarz ve üslup olarak ayırdığı görülebilir” (Gombrich, 1972:33).

Resim sanatı bir iletişim aracı olarak kabul edildiğinde, sanata dair bulgular, tarih öncesi mağara dönemine kadar eski bir zaman dilimine dayanır. Arkeolojik keşifler sonucunda tarihin bilinen en eski portre resmi de, ilkel toplumların yaşadığı varsayılan mağaralarda bulunmuştur.

Mezopotamya uygarlıklarına bakıldığında ise ilk çağın başlangıcı olarak kabul edilen yazının bulunuşu ile beraber gelişme gösteren toplumlarda, mimariye ve süsleme sanatına önem verildiği görülmektedir. Mimari alanda yaşanan gelişmeleri, süsleme sanatı takip etmiştir. O dönemlerde varlık gösteren ilkel toplulukların sosyokültürel yapısının ve dini inanışlarının gereği olarak; tapınma ve korunma amacıyla tanrı ve kutsal kişilerin kabartmaları ve bir takım masklar yapıldığı görülmektedir. Bunun yanında ilkel toplumlarda meydana gelen sanatsal gelişmeler ile üretilen süs eşyaları ve çömlekler örnek gösterilebilir. Mezopotamya uygarlıklarını yanı sıra Lidyalıların parayı bulması ve kullanmaya başlaması ile birlikte madeni paralar (Resim 2) üzerinde dönemin hükümdarlarının portreleri, yazı ve semboller kullanılmaya başlanmıştır. İlkçağ uygarlıklarında portre resminin kullanımı yaygın olmamakla beraber madeni paralar üzerine basılan ve otorite göstergesi olarak kullanılan bu portrelernadır örneklerdendir.

Resim 2: Brutus ve İki Hançer Arasında Pileus'un Yer Aldığı Gümüş Sikke, MÖ 43-42
Roma Cumhuriyeti.



Kaynak:<http://arkeofili.com/gecmisten-gunumuze-para/>

Antik Çağ toplulukları içerisinde uzun bir süre hüküm süren ve önemli eserler üreten Mısır Medeniyeti, ölümden sonraki hayata inanmış ve sanatını bu doğrultuda biçimlendirmiştir. Ölüm sonrası bedene yeniden kavuşulacağı inancı ile sureti en yalın ve ideal haliyle tasvir eden Mısırlıların, ayrıca mumyalama tekniği ile bronz altın vb. korunaklı malzemeleri kullanmaları tarihe tanıklık eden ihtişamlı eserlerin günümüze kadar gelmesine olanak sağlamıştır. Mısır tanrılarının, toplum üzerindeki üstünlüğünü göstermek için kullandıkları dev boyutlu heykeller, mimari yapılar ve mezarlar, sanatlarının kendilerinden daha önceki topluluklarda olduğu gibi dini ritüeller ve otorite aracı olarak kullanıldığının göstergesidir. Buna en iyi örnek dev boyutlu piramitler, sfenks heykeller, kral mezarları ve resimlerinde görülen ikonografik öğelerdir.

"İdealizm düşüncesi ile şekillenen yunan sanatı ise Arkaik, klasik ve Helenistik olmak üzere üç ana dönemde gelişme göstermiştir. Bu dönemlerde kişisel özelliklerden arındırılmış ideal ölçüde vücut ve yüzler dikkat çekmektedir. Arkaik heykelde vücutta sağlamlığa önem verilmiştir. Yüzde karakter veya ruh durumunu belirten bir ifade görülmez. Arkaik dönemde frontal duruş sıkça kullanılmıştır. Bunun nedeni Yunan heykelinin o dönemlerde Mısır heykelini taklit etmesidir. Frontal duruşta bir araştırma endişesi yoktur, bunun yerine belli kalıplar vardır. Bu dönemin en önemli buluşları; kore (kadın) ve kouros (erkek) heykellerinin ortaya çıkmasıdır" (Pasquier, 1993:162).

Yüzlerin ifadesiz olduğu büyük boyutlarda yapılan klasik heykeller, arkaik döneme göre daha hareketli biçimde yapılmış olup yine ideal insan tipini tasvir etmiştir. M.Ö.323’de Büyük İskender’in ölümü ile başlayan Helenistik dönem sanatına bakıldığında figürlerin natüralist bir ifade taşıdığı ve ideal formunun dışına çıkmaya başladığı görülmektedir.

Portre sanatının tarihsel gelişim süreci incelendiğinde ilk örnekler Antik dönemlerde rastlanılmaktadır. Daha çok büst olarak günümüze gelen portre çalışmaları;

“M.Ö. 350’ye kadar gelişmemiştir. Helenistik dönemdeki gelişimi, bireyselliğin öneminin gittikçe artmasıyla bağlantılıdır. Yunan tapınaklarını onurlandıran anonim atlet heykelleri, tanınan figürler değil insan kusursuzluğunun imgeleridir. Fiziksel güce tapınma, yerini Platon, Aristoteles, hatip Demosthenes ve diğerlerinin portre heykelleri gibi örneklerde, aklın aşırı ölçüde övüldüğü kamusal tavra bırakmıştır. İskender’in imgelerinden sadece bir kısmı günümüze kadar gelmiş olsa da, Apelles tarafından resmedildiği ve Lysippos’a portre heykeller sipariş ettiği bilinmektedir. Mısır ve Pers’teki hükümdarlar, tanrılarla boy ölçüşmeye kalkışmışlar ve Helenistik dönemde de yöneticiler aynı düşünce biçimini sürdürmüşlerdir. Tapınaklarda anonim atlet heykellerinin yerini hanedandan kişilerin portreleri yer almıştır. Halikarnas Kralı Mausolus ise tanrılarla olan eşitliği belirtmek için mezarının üstüne kendisinin dev bir heykelinin konulmasını emretmiştir” (Hollingsworth, 2009:66-67-68).

Toplumsal yapıda önem arz eden bir gücü ya da inancı temsil eden bu büst heykeller, ölümsüzlüğe gidilen tanrısallaştırılmış insanüstü bir etki ve toplumsal hafıza yaratmak adına antik dönemin her döneminde kendini göstermiştir. Antik dönemde portre resmi, büst heykeller kadar yaygın olmamakla birlikte, büstlerin tarihi kadar eskilere dayanmamaktadır.

“Bize ne kadar tuhaf görünürse görünsün, bizim anladığımız biçimde portre düşüncesi, Yunanlıların aklına ancak IV. Yüzyılın oldukça geç döneminde gelmiştir. Daha erken zamanlarda yapılmış portreler olduğunu biliyoruz, ama bunlar olasılıkla gerçeğe pek benzemiyorlardı. Bir generalin portresi, miğferli ve sancak sopasıyla duran güzel yüzlü bir erden pek az farklıydı. Sanatçı, burnun biçimini, alnın kırışıklıklarını veya modelin gerçek ifadesini aynen vermiyordu. Henüz üzerinde tartışmadığımız garip bir olay var: Bu da Yunanlı sanatçıların, yüzlere özel bir ifade vermekten kaçınmış olmaları. İlk bakışta sanıldığından da şaşırtıcı bir olay bu. Çünkü bir kâğıt parçasına herhangi bir yüzü, ona belirgin(genellikle gülünç) bir ifade vermeden çizemeyiz. Tabii ki V. Yüzyıldaki Yunan heykel ve resimlerdeki başlar donuk ve boş bakışlı ifadesiz başlar değildir ama yüz çizgileri hiçbir zaman herhangi güçlü bir duyguyu ifade eder görünmezler. Vücut ve

vücudun hareketleri, bu ustalarca, Sokrates'in ‘‘ruhsal yapı’’ dediği Şeyi ifade etmek için kullanılmıştır, çünkü bu ustalar, yüz hatlarında yapılacak oyunların baŐın yalın güzelliğini bozacağını hissediyorlardı’’ (Gombrich, 2007:106).

Kişinin realist ifadesinden ziyade ideal güzelliği yansıtmaya amacını güden bu portreler, dönemin estetik bakış açısınan yansıtmanın yanı sıra temsil ettiği düşünceyi aktarmayı hedeflemişlerdir.

Daha sonraki dönemlerde ise;

‘‘Praksiteles’i izleyen kuşak, IV. Yüzyılın sonlarına doğru, bu çekingenliği ortadan kaldırdı ve sanatçılar yüz çizgilerine, onların güzelliğini yok etmeden hareket verme yolunu buldular. Daha da fazlası, kişinin ruhsal yapısını ve kişinin yüz çizgilerinden çıkan anlamı (fizyonomiyi) ve bugünkü anlamda portrenin nasıl yapılacağını öğrendiler. Büyük İskender çağında, yeni doğan portre sanatı üzerine tartışmalar da başladı. Dalkavukların ve ŐakŐakçılardan sinir bozucu davranıŐlarını alaya alan, o çağın bir yazarı, bu kimselerin, efendilerinin portresinin gerçeğe çok benzeyişine alkıŐ tuttuklarını yazmıŐtır’’ (Gombrich, 2007:106).

Büstlerin dışında Antik dönem portre sanatının gelişiminde önemli bir resim türü olarak kabul edilen fayyum portreleri (Resim 3) bulunmaktadır.

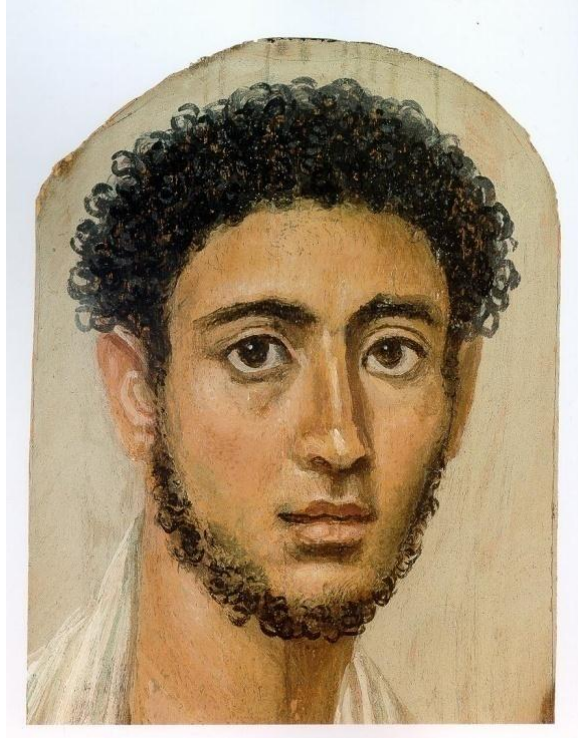
Fayyum portreleri Mısır toplumunda, mumyaların üzerlerine konulmak üzere, keten ya da ahşap üzerine yapılan portrelerdir. Helen ve Roma kültüründen etkilenen Mısır toplumunun, 1. ve 3.yy’da kendi inançları çerçevesinde Őekillendirdikleri fayyum portreleri dünyanın bilinen ilk portreleridir (Borg, 2010:1).

İsmi Mısır’ın Fayyum bölgesinden alan bu portrelerin yapılma amacı, mısırlıların öteki dünya inancı ile bağlantılı olarak ikonografik bir öneme de sahiptir. Mısır toplumunun öldükten sonra, ruhlarının kendi bedenlerini yeniden bulacağı düşüncesi fayyum portrelerinin üretilmesinde önemli bir etkidir.

‘‘Portrelerde, ölen kişilerin yüzlerini gerçeğe çok yakın bir biçimde resmetmenin önemi, bunları sipariş edenlerin Grek resminin doğalcı geleneğe, gerçekçiliğine duydukları hayranlığın bir sonucuydu; ama aynı zamanda, Fayyum portrelerinin artık farklı bir dünyaya göçmüş olan insanların ‘yüzleri’ olma işlevini üstlendiklerini de gösteriyordu. Doğalcı geleneğe bağlı ressamların amacı, portrelerini yaptıkları kişilerin fiziksel özelliklerini vurgulamak, böylece onların neredeyse aynada yansıyan imgelerini yaratarak yanılısamalı suretlerini oluşturmak’’ (Kostrzewa, 1999:16).

Fayyum portreleri mezarların üzerine yerleştirilmiştir. Bu portrelerdeki insanların yüz ifadeleri yaşayanlara ölümü hatırlatır. Bunun sebebi tasvir edilen kişinin portresinin ölmeden önce yapılmış olmasıdır. Bu portrelerin gerçeğe en yakın hali ile resmediliş biçimi, donuk yüz ifadelerinin seyirci üzerinde bıraktığı ölüm duygusunu güçlendirir.

Resim 3: *Fayyum Erkek Portresi*, İS 117-138, ahşap pano üzerine mum boya, 37 x 20 cm, Devlet Müzesi, Münih, Almanya.



Kaynak: <https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/de/antike-meisterwerke/das-besondere-objekt/mumienportraet.html>

Roma'nın Mısırı işgalinden sonra, Grekler Mısır yaşamını benimsemişler ve işgalden sonra birçoğu yurtlarına geri dönmek yerine Mısır'da kalmışlardır. Bu insanlar kendi kültürlerinden bazı gelenekleri Mısır toplumuna yansıttığı gibi, Mısırlıların dini değerlerini de benimsemiş ve bu değerleri kendi kültürleriyle sentezleyerek farklılık kazandırmışlardır.

“Fayyum portreleri, Grek kültür mirasının siyasal ve toplumsal düzene damgasını vuran Roma egemenliğinin ve Mısırlıların öbür dünyaya inanışlarının bir arada var olduğu bir dönemin özelliklerini taşırlar. Sözün kısası, iki ayrı geleneğin, firavunlar Mısır'ının geleneğiyle Klasik Dünya'nın geleneğinin bir birleşiminin ürünüdürler” (Kostrzewa, 1999:6).

Mısırlılar öldükten sonra ruhlarının yaşadığına ve bedenlerini aradıklarına inandıkları için, bedenlerinin kalıcılığını sağlamak amacıyla mumyalama tekniğini uygulamışlardır. Greklerde Mısırlıların dini inanışlarını benimsedikleri gibi, bunu bir ritüele dönüştürerek iki boyutlu mezar resimlerini yapmışlardır.

Fayyum portreleri, kişilerin göğüs hizası ve baş kısmı alınarak yüzünün karakteristik özelliklerinin resmedilmesiyle oluşturulmuştur. Bu resimlerin doğalcı bir üslupla yapılması, portrelerdeki kişilerin kimliklerine dair ipuçlarını izleyiciye sunmaktadır. Ölüm yolculuğunda sahibine eşlik etmek amacıyla yapılan bu portrelerde genellikle donuk bir ifade vardır. Kişi öleceğini bilir ve bundan dolayı neşeli değildir. Bu portrelerde büyük bir şekilde resmedilen gözlerdeki derin bakışlar bunun göstergesidir.

Bireysel olgular barındıran fayyum portreleri Roma döneminin sona ermesiyle beraber Bizans döneminde tamamen bireysellikten arınmış bir biçimde şekillenir. Bizans döneminde sanat artık dini mesajlar içeren ve kiliseye hizmet eden bir araç haline gelmiştir. Kilise duvarlarına uygulanan bu resim türüne ikona denmektedir.

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

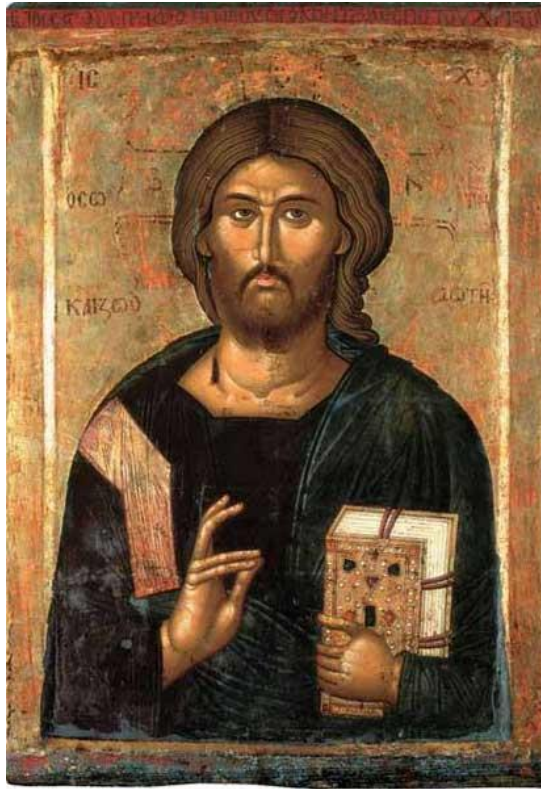
Resim, portre ve tasvir anlamına gelen ikona kelimesi, genellikle dini kişilerle özdeşleştirilmiş ve Bizans döneminde Hıristiyanların dini değerlerini simgeleyen resimler olarak kilise duvarlarını süslemiştir(Resim 4). İkonalar insanların akılla idrak edemedikleri dinsel olguları ve kutsal kabul ettikleri olguları somut bir şekilde sembolize etmiştir. Klasik anlamda portre geleneğinin ilk habercisi ya da öncüsü sayılabilecek ikona resimlerinde, Hıristiyan inanç ve geleneklerine göre kutsal kabul edilen kişi ve olayları tasvir edilmiştir. Duvar, mozaik ve ahşap üzerine yapılan ikonaların, tanrıdan gelen mesajları içerdiğine inanılmıştır. Model kullanılmadan ve yaşayan bir karaktere gönderme yapılmadan betimlenen İsa ve Meryem tasvirleri kutsalsayılmış, tapınılası bir amaca hizmet etmiştir. Dönemin sosyokültürel yapısına paralel olarak şekillenen ikonalar, o dönemde yaşayan cahil toplumun okuma yazma eksikliğinin giderme amacıyla yapılmıştır. Kiliselerde din adamlarının kutsal

kitaplarından aktarmaya çalıştıkları hikâyeleri, ikonalar daha akılda kalıcı bir şekilde insanlara görsel olarak sunmuştur.

Ben bir kadımm, yoksul ve yaşlı
Çok cahilim, ne okumam var ne de yazmam.
Köyümün kilisesinde gösterdiler bana
Harplerin çalındığı renkli bir cennet resmi
Ve günahkâr ruhların haşlanıp kaynatıldığı bir cehennem.
Biri beni sevince boğuyor, öteki korkutuyor.

François Villon

Resim 4: Jovan Zograf, *İkona Resim*, 1384. Üsküp, Makedonya Müzesi, Üsküp, Makedonya.



Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ_the_Pantocrator_by_Jovan_Zograf_\(1384\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ_the_Pantocrator_by_Jovan_Zograf_(1384).jpg)

İkona resimleri, dini hikâyelerin yanısıra kralların toplum üzerinde siyasi otorite kurmasına da hizmet etmiştir. Bu resimlerde kutsal kabul edilen şahıslarının yanında devlet adamlarının tasvirlerine de yer verilmiştir. İsa ve Meryem gibi kutsal kişilerin yanında tasvir edilmeleri, halkın gözünde onların yüceltilmesini sağlamış ve insanlar

üzerinde otorite kurmalarını kolaylaştırmıştır. Bu anlayışla yapılan portreler, Rönesans dönemi sipariş portre geleneğinin de habercisidir.

Bizans sanatında, klasik ikona resimlerinde görünen dinsel tasvirler, ikona kırıcılık sonrası yasakların kaldırılmasıyla içerisinde dünyevi temaları da barındırarak gelişme göstermiştir. Klasik ikona resimlerde gösterilen baskın İsa ve Meryem figürlerinin, doğal formlar ile birleştirilmesiyle, ikona sanatına yenilik getirilmiştir.

Yeniçağda gelindiğinde ise dünyevileşen sanat anlayışıyla, anatomi ve perspektif ön plana çıkmıştır. Önem kazanan bir diğer özellik de;

“Açıkhava resmi ve anatomi yanında, Yeniçağ’da önem kazanan bir diğer özellik, insan fizyonomisinin tablo yüzünde belirlenmesi idi. Ortaçağda yapılan resimlerde bir portre resmi görülmemiştir. Esasen ortaçağda resmin objektifi kişi üzerinde değildi. Kişi yok, kutsal kimselerin sembolleri vardı. Ve bu resimlerdeki tasvir edilmek istenen kişilerin fiziksel görünüşleri arasında hiçbir ilişki yoktu. Örneğin Ortaçağda İsa’nın tasviri, Yeniçağın 30 yaşlarında ideal bir tipi idi. Kral ve saray adamları da, gene kişilikten yoksun, Tanrıyı arayan birer insan oluyorlardı. Kişi portresinde kişisel özelliklere yönelme, başlı başına bir sorundu ve sanatçının yavaş yavaş kurtulduğu anlaşılmaktadır. Daha Gotik dönemde, kilise heykellerinde, doğa gözlemine dayanan kişisel özelliklerle portrelerin yapıldığı görülmüştü. Ancak kişisel özellikli portre, ilk olarak İtalya’da Simone Martini ile Paris saray sanatında görülüyor. Bugün halen elde bulunan en eski portre, 1350-1366 yılları arasında Fransız kralı olan Jean le Bon’u gösteren bir resimdir” (Turani, 2010:351).

Sanatın gelişim süreci toplumsal yapıyla paralellik göstermektedir. Rönesans, bilim, ticaret ve yönetim biçimleri gibi birçok alanda gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Aristokrasi ve ruhban sınıfının dışında, burjuva sınıfının ortaya çıkması ile birlikte, sanatın eğilimleri de değişim göstermiştir. Bu açıdan bakıldığında burjuvanın sanatta varlık göstermesinin en önemli göstergesi de portreler olmuştur. Bu portreler, zenginliğin ve soyluluğun yanı sıra güzelliğin gösterilmesi ve kalıcı olmasını hedeflemektedir.

Rönesans ressamı çalışmalarını, doğayı taklit etme güdüsüyle oluşturmuşlardır. Erken Rönesans dönemi portreleri genellikle profilden resmedildiği için, modelin psikolojik durumunu ya da ruh halini anlamak zordur. Burjuva sınıfının talepleri doğrultusunda ihtiyaç duyulan portre ressamlığı gelişim göstermiş, soyluların ve toplumun önde gelenlerinin portreleri yapılmıştır (Shiner, 2010: 75).

Erken Rönesans döneminde, toplumun sosyolojik yapısı kilise tarafından şekilleniyordu. Öte dünya inancının baskın olması, insanların dünyevi ihtiyaçlarının önüne geçmekteydi. Dolayısıyla, yapılan sanat çalışmaları da bu yönde dine hizmet ederek, resimlerde din içerikli sahneler gösterilmiştir. İlerleyen zamanlarda antikitenin keşfi, bilim, sanat ve ekonomik faaliyetlerin hız kazanmasıyla, kilise otoritesi azalmaya başlamış, toplumun refah düzeyinin artmasıyla Rönesans hız kazanmıştır.

“Rönesans’ın hümanist zihniyeti, insana yönelmesi ve onu ilgi odağına yerleştirmesi resimde dinsel konuları arka plana iterek yepyeni bir ‘janr’ın ortaya çıkmasına neden oldu: portre ressamlığı. Ressamlar öncelikle insan bireyselliğinin bir numaralı tezahürü sayılan yüze odaklandılar. Yüzün tüm ayrıntıları kesin bir dikkatle ve titizlikle incelendi. Antonio Del Pollaiuolo’nun yaptığı sanılan genç bir kadının profili, erken 15.yüzyıl resmine iyi bir örnek oluşturur. Ressamlar önceleri yüzü yandan resmetmeyi tercih ediyordu. Yüz profilden alındığında ona abartılı bir güzellik katılamayacağını, değiştiremeyeceği düşünülüyordu. Bu da zamanın nesnellik ve doğruluk ideallerine uygundu. Ressamlar modeli bireysel bir karakter olarak betimlemek için ellerinden geleni yapıyordu ama bu tip profil, kişinin ruhunu tüm psikolojik boyutlarıyla ortaya koyan canlı bir tasvir için hiçte uygun değildi. Antik para ve madalyonlarda görülen hükümdar portrelerini hatırlatmaktadır” (Krausse, 2005:11).

Birey kavramının önem kazanmasıyla, dönemin sanatçıları tarafından yapılan resimlerdeki değişim göze çarpmaktadır. İnsan merkezli düşünce yapısı, resimlerde din temasını geri plana atarak, bireyciliğin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu gelişme, dönemin portre ressamlarının detaycı bir üslupla yaptığı resimlerinde görülmektedir.

14.yy’da doğalcılığın toplumda değer kazanmasıyla, tarihi metal para ve madalyonlar incelenmiş, dönemin önde gelen şahsiyetlerinin resmi portre ve büstlerinin yapılması yaygınlık kazanmıştır. Rönesans’ın katı kurallı portre geleneği, sanatçının özgünlüğünü kısıtlayarak portreciliğin gelişimini etkilemiştir. Buna rağmen üslupsal yaklaşımlarıyla, Leonardo Vinci(Resim 5), figürlerinde bireysel özellikleri yansıtarak ve kuramcı Alberti idealize edilmiş portreleriyle Rönesans’ta farklı anlayışları barındırmışlardır. Giovanni Paolo Lomazzo (Resim 6) ise bu iki farklı portre üslubunu sentezlerken, bireysel özelliklerin betimlenmesine karşı olan Michelangelo düşsel portreler yapmıştır. 15.yy’da portreler ideal, edebi ve dekoratif özellikler barındırmış ve portre ressamları tarafından ayrıntıyla işlenmiştir. İlerleyen zamanlarda sanatçıların gerçekçiliği idealize etme eğilimi, Antonella Da Messina gibi sanatçılarda ayrıntı ve kişisel özelliklerin göz ardı edilmesiyle yalın bir üslup ortaya çıkmıştır (İskender K. , 1997:1505).

Resim5: Leonardo Da Vinci, *Ginevra de' Benci'nin Portresi*, 1474-78, ağaç üzerine yağlıboya, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washinton, ABD.



Kaynak:<https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-ginevra-de-benci-1474-1478-dolaylari>

Resim6:Giovanni Paolo Lomazzo, *Otoportre*, 1568, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 44 cm, Pinacoteca di Brera, Milan, İtalya.



Kaynak:https://www.wga.hu/bio_m/l/lomazzo/biograph.html

İtalyan sanatının matematiksel perspektifi ve çizgisel betimlemesinden farklı olarak gelişen detaycı Kuzey Avrupa Sanatı, Protestanlık sonrası dini resimlere getirilen yasak sonucunda, burjuvanın himayesine girmiştir. Metaforik anlatımın güçlendiği Kuzey Avrupa Sanatı, otoportre geleneğini İtalyan sanatından belirgin özelliklerle ayırmıştır.

Portrelerde kişinin karakteristik yapısının dışında, mesleğine dair simgelerin detaylı bir şekilde yer aldığı portreler, genellikle bir mekân içerisinde betimlenmiştir.

Rönesans'ın önemli portre ressamlarında olan Alman sanatçı Hans Holbein, hayatının büyük bir bölümünü VIII. Henry'nin saray ressamı olarak geçirmiştir. Sanatçının bu dönemde yaptığı portrelerden biri olan "Tüccar Georg Gisze'nin Portresi"nde (Resim 7), resmedilen kişi gündelik yaşantısında kullandığı mekân içerisinde betimlenmiştir. Holbein, insanları ve nesnelere objektif bakış açısıyla resmetmesine rağmen, figürlerinin psikolojik durumunu da göz ardı etmez. Georg Gisze'nin duruşu, yüz ifadesi ve bazı belirgin özelliklerinin sanatçı tarafından betimlenmesi, modelin kişiliği ve sosyal statüsü hakkında izleyiciye ipuçları vermektedir. Kuzeyli sanatçıların detaycı anlayışı ve İtalyan Rönesansı'nı sentezleyen Holbein, kompozisyonunu ustalıkla kurgulayarak resminde bütünlük sağlamıştır (Krause, 2005:30).

Resim 7: Hans Holbein, *Tüccar Georg Gisze'nin Portresi*, 1532, ağaç üzerine yağlıboya, 96 x 86 cm, Devlet Müzesi, Berlin, Almanya.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/h/holbein/hans_y/1535/2gisze.html

Holbein, modelini tüm detaylarıyla birlikte resmeder. Figürleri, detaylı yüz ifadelerini kompozisyonunda kullandığı nesnelere bağdaştırarak akılcı bir üslupla izleyiciye mesaj verir niteliktedir. Rönesans resmine yeni bir bakış açısı kazandıran Holbein'in

yanı sıra Alman sanatçı Albrecht Dürer’de İtalyan resmi ve kuzey resmini harmanlayarak Avrupa resim sanatına yenilikler getirmiştir.

Kuzey ressamı arasında öne çıkan Dürer’in;

“Resimlerine, sayısız desenine ve gravürlerine baktığımızda hem gerçeğe tıpatıp uygun bir detay anlayışı görürüz, hem de dünyayı matematiksel ve akılcı bir temelde resmetme ve insanı araştırma çabasıyla karşılaşırız. Dürer insanın hem dış görünüşünü hem de ‘iç fizyonomisini’ kavramak ister. Bu idealle yaptığı portreler ve konunun ruhuna nüfuz eden betimleme tarzı, Rönesans’ın Alman sanatına girmesini sağlamıştır” (Krausse, 2005:30).

İtalya’da Rönesans ile birlikte sanatta gelişmeler yaşanırken, Alman sanatı ortaçağın ikonografik resim anlayışından henüz kurtulamamıştır. Dürer İtalya’ya yaptığı yolculuklarda dönemin büyük resim ustalarıyla tanışmış, bilim alanında yeni bilgiler öğrenmiştir. Üslubunda İtalyan ekolünü benimseyen Dürer, çalışmalarını bu yönde devam ettirerek Alman sanatına Rönesans’ı getirmiştir (Resim 8).

Resim 8: Albrecht Dürer, *İmparator Maximilian I*, 1519, lindenwood üzerine yağlıboya, 74 x 62 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/durer/1/09/5empero1.html

16. yüzyıl sonlarına doğru, Rönesans’ın ideal ve klasik sanat anlayışından farklı bir gelişim gösteren Maniyerizm döneminde ise; dini ve dünyevi konuları aynı anda çalışan Maniyerist sanatçılar, figürleri bilinçli bir şekilde deformasyona uğratarak eserlerine

kişisel yorumlar katmışlardır. Rönesans dönemi sanat örneklerinde, üzerinde durulan denge ve ölçü gibi kavramlar, Maniyerizm döneminde yerini belirginliğini kaybetmiş, abartılı ve orantısız sanat anlayışına bırakmıştır. Yüzlerde melankolik bir ifade taşıyan figürler donuk ve mat renklerle resmedilmiştir.

Maniyerizm, Rönesans'ın kalıp kurallarını terk ederek daha üslupçu bir tavır sergiler ve doğanın taklit edilmesinden daha çok onun nasıl yorumlandığıyla ilgilenir. Bu düşünce tarzı, sanatçının bakış açısını değerli kılmıştır. Dönemin öncü ressamlarından olan Giuseppe Arcimboldo (Resim 9), portre sanatına yeni bir yorum getirerek barok dönem sanatçılarına kılavuzluk etmiştir.

Resim 9: Giuseppe Arcimboldo, *Yaz*, 1563, panel üzerine yağlıboya, 67 x 51 cm, Sanat Tarihi Müzesi Viyana, Avusturya.



Kaynak:https://www.wga.hu/html_m/a/arcimbol/3allegor/1seaso2.html

İtalyan sanatçılar, süsleme sanatına dönüşen Maniyerizm'i geride bırakmış ve Rönesans'ın klasik üslubunu yeniden canlandırmayı planlayarak Barok Dönem'in zeminini hazırlamışlardır. Katolik kilisesinin güç kazanmasıyla, sanatın gücünü keşfeden kilise sanatçıları desteklemiştir. Bu fırsatı değerlendiren barok sanatçılar, Rönesans'ın insan bedeni ve mekânı ustaca sentezleyip, ruhani duyguları harekete

geçiren resimlerini örnek almış ve bu yönde yaptıkları din konulu tasvirlerde doğalcı bir üslup takınmalarıyla halkın gözünde gerçekçi bir izlenim bırakmışlardır. Barok dönemin önemli sanatçılarından olan Caravaggio, Maniyerizm'in kalıplaşmış kurallarına karşı çıkmış, ışık ve gölgenin zıtlığını kullanarak çalışmalarında ruhani bir atmosfer yaratmıştır (Krausse, 2005:33-34).

Caravaggio, din ve mitoloji konulu resimlerinde figürlerin portrelerine (Resim 10) ayrıca vurgu yaparak, onları Rönesans'ın idealist yaklaşımından çıkartıp, dünyevi hayattan karakterlere büründürmüştür. Kutsal kabul edilen karakterler, sanatçının portrelerinde tüm gerçekliği ile yaşamın bir parçasına dönüşür.

Resim 10:Caravaggio, *Antonio Martelli'nin Portresi*, 0608, tuval üzerine yağlıboya, 119 x 96 cm, Palatine Galerisi, Floransa, İtalya.



Kaynak:[https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Fra_Antonio_Martelli_\(Caravaggio\)#/media/File:Portrait_of_Fra_Antonio_Martelli-Caravaggio_\(1610\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Fra_Antonio_Martelli_(Caravaggio)#/media/File:Portrait_of_Fra_Antonio_Martelli-Caravaggio_(1610).jpg)

17. yüzyılda Avrupa'da yaşanan sosyokültürel değişimler sonrasında burjuvazinin, aristokrasi ve ruhban sınıfının karşısında güç kazanması ve ekonomik güce bağlı toplumsal ayrıcalığı sonucunda, sanatın popülerlik alanları değişim göstermiştir. Protestanlığın yaygınlaşması ile Kuzey Avrupa'da dini resimlere duyulan ilgi azalmış,

bunun yerine gündelik yaşam tasvirleri, manzara resimleri gibi burjuvazinin saygınlık göstergesi olarak sahip olmak istedikleri yeni bir “tür” resmi geleneği başlamıştır. Portre sanatı da bu tür resimleri gibi burjuvazinin aristokrasiye olan rekabetinin bir göstergesi olarak geçmiş zamanlarından çok daha fazla talep görmüştür.

“Vaktiyle Kalvinist görüşlü Püritenler yüzünden, İngiltere’de hemen hemen hiçbir sanat eseri meydana getirilememişti. Hollanda ise, egemenliğini kazandıktan sonra, Avrupa’daki aristokratik mutlak yönetime karşılık, hem Avrupa’nın en güçlü denizci ülkesi olmuş, hem de dünyevi gerçekleri ifade eden bir sanatı ortaya koymuştur. Buna karşılık aristokratik-monarşik idareli devletler, gerçeği ele alıp, onu ululaştırıp ve idealize eden bir sanata yönelmişlerdi. İşte bu aristokratik idealizme karşılık her burjuva kültürü, gerçekçi anlayışla objenin durumunu doğal ortamı içinde samimi olarak anlatmaya koyulmuştu. Aristokrat, resminde temsili bir tavrı gerekli görürken, burjuva kendi haliyle yetiniyordu. Çünkü burjuva birey olarak herkesin bir değeri olduğunu biliyordu. Bu bakımdan Hollanda’da görülen burjuva portreleri, günlük hayatın bir parçası içinde gösteriliyordu. Rembrandt ve Frans Hals gibi sanatçılar, Çingene’lere kadar herkesin resmini yapıyorlar ve şehirli ile köylülerin hayatına kadar her şeyi konu olarak ele alıyorlardı” (Turani, 2010:448).(Resim 11)

Resim 11:Frans Hals, *Çingene Kız*, 1628-30, ağaç üzerine yağlıboya, 58 x 52 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.



Kaynak:https://www.wga.hu/html_m/h/hals/frans/03-1630/32nogyps.html

17. yy Kuzey Avrupa’ında bireysel portre geleneği devam ederken, diğer yönden loca ve derneklerin toplu portreleri sipariş edilmeye başlanmıştır. Mesleklerini ve statülerini temsil edecek mekânlarda yapılan bu portreler, anı fotoğrafı mantığıyla anlık poz verme

şeklinde mimiklere ağırlık verilen ifadeci özellikleriyle, geleneksel yaklaşımların dışına çıkmaktadır. Bu ifadeci yaklaşımların dışında meslek ve statülerinin temsili olabilecek objelerin yer aldığı portreler de dönemin Calvin'ci ahlakına bağlılığını gösteren simgesel bir anlatımı içermiştir.

17. yy Hollanda'sında ise, insanları ölümsüz kılmakla birlikte toplumun sosyokültürel yapısını da yansıtan portre resimlere yoğun ilgi gösterilmiştir. Aynı dönemde Avrupa'da iktidarı simgeleyen at üstünde betimlenen portreler ve boy portreleri revaçtayken, Hollanda toplumunda aile resimleri daha yaygınlık kazanmıştır. Rembrandt gibi portre ressamı, devlet daireleri, loca gibi toplulukların sipariş portrelerini yapmışlardır. Avrupa'da Katolik kilisesinin yasakladığı anatomi gibi bazı bilimsel araştırmalar, Hollanda'da serbest bırakılmıştır. Anatomi dersleri veren eğitmenlerin anılması amacıyla yapılan portrelerden biri de Rembrandt'ın "Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi" (Resim 12) adlı çalışmasıdır(Hollingsworth, 2009:342-343).

Resim 12:Rembrandt van Rijn, *Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi*, 1632, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 217 cm, Mauritshuis Müzesi, Lahey, Hollanda.



Kaynak:https://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/26group/01group.html

Güney Avrupa'da ise aristokrasinin ve ruhban sınıfının Protestanlık karşısındaki mücadelesi hız kazanarak devam etmiş, sanat aracılığıyla toplum üzerindeki etki sağlanmaya çalışılmıştır. Zenginlik ve asaletin vermiş olduğu gücün temsili olabilecek bu portreler, soy ağacının belgesi niteliğinde ve hafızalarda kalarak ölümsüzleşme isteğinin bir yansıması olarak bugün müzelerde yerlerini almıştır.

IV. Philip'in sarayında çalışan İspanyol sanatçı Velazquez, kralın, kralın ailesinin, cücelerin ve soytarıların portrelerini yapmıştır. Tiziano'nun ilk dönem portrelerinden etkilenen sanatçı, sarayla ilgili tarzları benimseyerek tam boy portreler, at üstünde portreler (Resim 13) ve av portreleri betimlemiştir. Sarayda çalıştığı zaman içerisinde, zayıflayan İspanyol hükümdarlığının konumunu yansıtmak amacıyla figürlerine yeni yorum katarak deneysel çalışmalar yapmıştır (Hollingsworth, 2009:331).

Resim 13: Velazquez, *IV. Philip At Sirtında*, 1635, tuval üzerine yağlıboya, 126 x 93 cm, Palatine Galerisi, Floransa, İtalya.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/v/velazque/05/0505velb.html

Aristokrasinin gündelik hayatını konu alan Rokoko dönemi sanatçıları iseresimlerde yapay bir atmosfer yaratarak duygu ve güzelliği ön plana çıkarmışlardır. Bu dönem resimlerinde ayrıntılı ve dinamik formlar dikkat çekmektedir. Figürler kadife, tül

ve dantel kıyafetler içerisinde betimlenmiş, yüzlerinde yumuşak kıvrımlı zarif bir gülümseme ile resmedilmiştir.

Rejans ismi verilen, Rokoko'nun başlangıç eserleri olan küçük formatlı, süslemeci, mahremiyete önem veren ve duygusal yönüyle hoş gitmek isteyen çalışmalar, iktidar göstergesi olan, ağırbaşlı barok resminin yerini almıştır. Barok Klasizmi'nin anlatımcı resimleri, sarayın dışındaki insanların yaşam tarzına uyum sağlamıyor ve hitap etmiyordu. Bundan sonra yapılan eserler daha küçük formatlı ve içerik olarak ta halka hitap eden temalar betimlenmiştir. Rokoko sanatçıları klasik üsluptan vazgeçerek, aradıkları yaşama zevkini, canlı renkleri, dolgun malzeme kullanımı ve anlatımı doruk noktasına ulaştıran Flaman ressam Rubens'in çalışmalarında bulmuşlardır. Kahramanlık temalarını geride bırakan sanatçılar, dünyevi zevklere odaklanarak süslemeci bir anlatım geliştirdi. Rejans dönemin bu özellikleri Antoine Watteau'nun (Resim 14) çalışmalarında görülmektedir (Krausse, 2005:46).

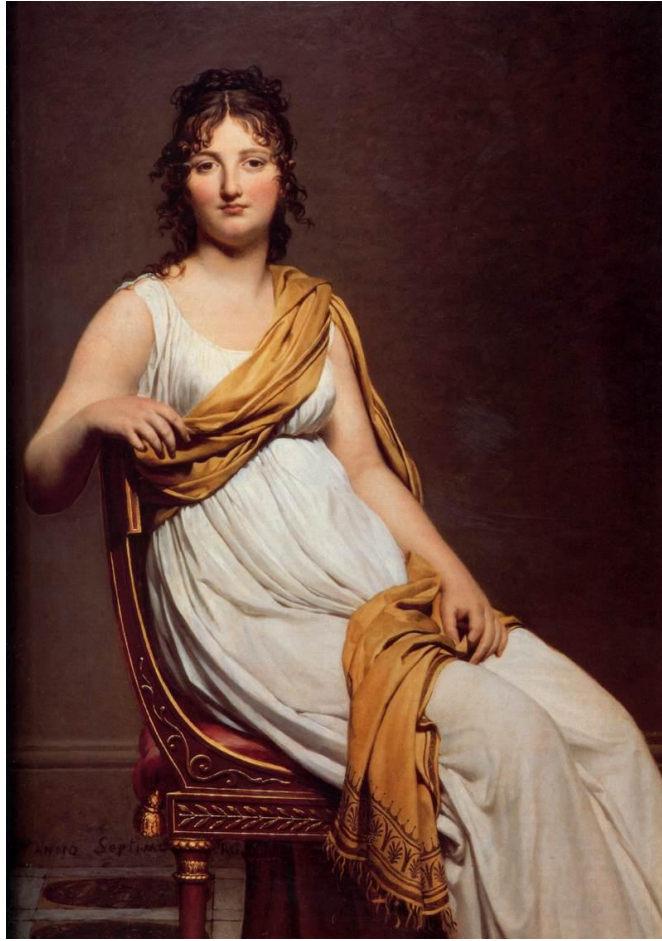
Resim 14: Antoine Watteau, *Gilles*, 1718-20, tuval üzerine yağlıboya, 184,5 x 149,5 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/w/watteau/antoine/2/17gilles.html

18. yy'dan sonra Avrupa' da ortaya çıkan Neoklasizm akımı, Barok üslubun aşırılığına ve Rokoko üslubun dünyevi ve süslemeci tarzına tepki olarak gelişim göstermiştir. Resim sanatında çizgi, ışık-gölge ve insan oranlarının uygulandığı klasik kompozisyonlar ve gerçekçi perspektifin yeniden ele alınması, Rönesans dönemi etkilerini taşımaktadır. Daha çok mimari alanda gelişme gösteren dönemin eserlerinde Yunan ve Roma tarzının yeniden canlandığı görülmektedir. Tarihsel olayların konu alındığı resimler içerisinde yunan mitolojisini de barındırmaktadır. Dönemi etkileyen en önemli olay Fransız devrimi olmuştur. Dönemin en önemli sanatçılarından biri olan ve portre ressamı olarak da tanınan Jacques Louis David' in “Madam Verniac” isimli tablosu (Resim 15) Fransız devrimi öncesi yeni cumhuriyetçi düşüncelerini yansıtan önemli bir örnektir.

Resim 15:Jacques-Louis David, *Bayan Raymond de Verninac*, 1798-99, tuval üzerine yağlıboya, 145 x 112 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.



Kaynak:https://www.wga.hu/html_m/d/david_j/3/310david.html

“Neo-Klasik resmin kimi zaman soğuk, fazla düz ve taklit gibi görünen “tarihselciliği” bugün gözümüze, karşı çıktığı Rokoko kadar yapay ve dışsal görünür. Yine de bu sanat akımı bir yeniliği temsil ediyordu: Rönesans sanatçılarının Antik Çağ’a öykünerek yeni bir bilgi biçimini ve düşünsel tutumu dışa vurmaları gibi, Neo-Klasik ressam da Fransız Devrimi’nin arifesinde yeni bir çağın yolunu hazırlamaktaydılar. Ama bu ‘Anti-Rokoko’ sanatçılar Antik Çağ’ı Rönesans’takiler gibi taklit etmediler; o günün yeni, güncel dünya görüşünü ifade etmenin yollarını aradılar” (Krausse, 2005:52).

Neo-Klasik dönem, düşünce biçemi olarak diğer sanat akımlarından kendini ayırmayı başarmıştır. Sanat önceleri belli bir kitleye hitap ederken, dönemin toplumsal ve siyasi olaylarının etkisiyle artık toplumun bir parçası olmaya başlamıştır. Sanatçıların çalışmalarını belli kurallara bağlı kalmadan kendi düşünce tarzıyla betimlemeye başlaması, toplumun gözünde hem kendilerini hem de çalışmalarını değerli kılmıştır. Bu dönemin sanatçıları betimlemek istedikleri konuları, anakronizm yoluyla izleyiciye aktararak yepyeni bir resim dili oluşturmuşlardır. Olayları anlatırken, dönemin yaşam biçiminin gerçek imgelerini kullanmak yerine, göndermeler yapmayı tercih etmişlerdir. Neo-Klasizm’in önemli ressamlarından olan Louise David’in öğrencisi olan Ingres, plastik düşünce olarak hocasıyla benzesede, düşünce yapısı olarak ondan ayrılarak Romantizm’in ortaya çıkmasına zemin hazırlayacaktır.

“Neo-Klasizm’le neredeyse aynı dönemde yepyeni bir akım ortaya çıkmıştır. Aklın önüne duyguyu koyan ve onu idealize edilmiş formlar aracılığıyla ifade etmeye çalışan bu akımın ismi Romantizm’dir. Her iki akım her ne kadar birbirine zıt görünse bile aynı madalyonun iki yüzü gibiydiler. Sanat artık kendini bütün bağlardan koparmış, öznel ifadeyi ve bireysel içeriği yazılı olmayan anayasası haline getirmişti. Bu dönüm noktasının eşiğinde karşımıza herhangi bir akıma ve üsluba dâhil edilemeyen bir ressam çıkar: Francisco de Goya. Neo-Klasizm’e hiç prim vermeyen, Barok’un illüzyonizmini geride bırakmış, kendi yoluna gitmeyi yeğleyen bir İspanyol. Gerçi resimleri Barok sanatçıların dramatik ışık oyunları ve canlı renkleriyle bezenmiştir ama seçtiği konular tamamıyla bu dünyaya aittir ve belli mesajlar taşır. Az gelişmiş bir toplumsal yapıya sahip olan ülkesindeki çarpıklıkları tuvaline aktarırken son derece sivri dillidir Goya” (Krausse, 2005: 53).(Resim 16).

Resim 16: Francisco Goya, *Otoportre*, 1815, panel üzerine yağlıboya, 51 x 46 cm, San Fernando Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi, Madrid, İspanya.



Kaynak:https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Goya_Self-portrait.jpg

18. yüzyıl ortalarından başlayarak etkisini gösteren romantizm akımı Fransız İhtilali'nin zemininde Klasizm'e tepki olarak ortaya çıkmıştır. Edebiyat, tiyatro, felsefe, sanat ve birçok alanda etki gösteren romantizm akımı, toplumsal ve geleneksel kültürün gelişimi üzerinde önemli bir rol oynamıştır. Neo-Klasizm'in düzen, denge ve rasyonellik ilkelerine karşı bir duruş sergileyen Romantizm sanatçıları, eserine duygu ve hayal gücünü ekleyerek bireysel yaratıcılıklarını gösterebilmişlerdir. Fransız devriminin ardından kalıplaşmış, kurallı ve ölçülü konulardan bağımsız olarak sanatçılar, toplumsal sorunlar ve tarihi ulusal olaylar beraberinde insan duyarlılığını merkeze alarak, eserlerinde kişiliklerini de özgür bir biçimde yansıtmışlardır. Dönemin en önemli sanatçılarından birisi Eugene Delacroix'dır (Resim 17). Ressamın özgür ve dışavurumcu bir üslup ile resmettiği dinamik kompozisyonlar dikkat çekmektedir.

Resim 17:Eugene Delacroix, *Otoportre*, 1837, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 54,5 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.



Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Self-portrait_by_Eug%C3%A8ne_Delacroix_\(Louvre_RF_25\)#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Self-Portrait_-_WGA6192.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Self-portrait_by_Eug%C3%A8ne_Delacroix_(Louvre_RF_25)#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Self-Portrait_-_WGA6192.jpg)

“Tek ve belirgin bir tarz olmaktan ziyade, aklın oluşturduğu bir tavır olan Romantizm, edebiyat, felsefe müzik ve görsel sanatlarda özneliği, içgüdüseliği ve duyguları vurgulayan bilinçli ve modern bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. 18. Yüzyılda yükselen romantik hareket, klasik sanatın kurallara bağlı kalma isteğinden kesin biçimde ayrılarak renk, kompozisyon ve formun dramatik olasılıklarına duyulan ilgiyi yeniden canlandırmıştır” (Hollingsworth, 2009: 406).

Romantizm sanatı, Klasizmin düşünce yapısını reddeder. Bu dönemde sanatçılar doğayı akılla değil, duygu ve sezgilerle kavramak gerektiğini savunurlar. Bu düşünce biçiminin ortaya çıkmasının en büyük nedenlerinden birisi de, Avrupa’da yaşanan siyasi ve toplumsal olaylardır. Romantikler için doğa ön plandadır ve kuralsızlık bir üslup haline dönüşmüştür. Romantizm sanatı, Romantik sanatçıların bireysel yaklaşımları ile moderndönemin zemininin hazırlanmasında büyük rol oynamıştır.

“Bir resmin görüntüden daha derin bir şeylere işaret edebileceği gerçeği, Romantizm akımının eserlerinde ilk kez olanca çıplaklığıyla ortaya çıkmıştır. Resmin salt ‘resim’den daha derin anlamlara sahip olması modern sanatın çıkış noktalarından biridir aynı zamanda. Örneğin soyut bir resim ancak izleyicisinin ona verdiği anlamla değer kazanır. Sanat eseri bundan böyle bizle ‘iletişim kuran bir ortak’tır, yeni deyimle interaktiftir. Romantizmde ilk kez ortaya çıkan özelliklerden ikincisi, sanatçıyla (ve sanatla) çevresi arasında beliren mesafedir. Sanatçı nesnel dünyaya artık öznel bir bakış atmakta, duygularıyla düşüncelerinin süzgecinden geçirdiği doğayı karşımıza değişmiş olarak getirmektedir. Sanatçı dünyanın yorumcusu olmuştur. Bu sanat anlayışı bugüne kadar geçerliliğini korudu” (Krausse, 2005: 59).

Romantik sanatçılar doğanın sezgiler yoluyla kavranacağını savunurlar ve bunu resimlerinde anoloji yoluyla aktarmaya çalışmışlardır. Doğaya olan hayranlıklarını, kendilerine özgün fikirleriyle betimleyerek, ona anlam yüklemiştir.

“Geleneksel dinsel sanat, izleyicinin inancını güçlendirmek için insani duyguları en uç noktada resmetmekten kaçınmamıştı; şimdi ise romantik sanatçılar insanlığın ortak deneyimlerini ve kendi kişiliklerini ifade etmek için acı duymayı ve mest olmayı, mazlum olmayı ve muzaffer olmayı resmediyorlardı. Neo-Klasiklerin akılcı inançlarıyla Romantiklerin kişisel dünyaları arasındaki fark, İngiliz sanatçı ve şair William Blake’in şu sözleriyle özetleniyordu, ‘Yetenek düşünür ancak deha görür.’ Bu yeni yaklaşım, bir yandan sanatçıya kendi özgürlüğünü ortaya koyması için yükümlülük getirirken, diğer yandan da çağdaş sanatın gelişimi üzerinde önemli etkiler yaratmıştır” (Hollingsworth, 2009: 407).

19. yy dönem itibariyle toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir çağdır. Sanayi devrimi ile başlayan bu değişim, kent olgusu üzerinden bireylerin yaşamlarına, alışkanlıklarına ve inançlarına yönelik yeni yaşam modelleri sunarken, fabrikalar, tren garları, pasajlar gibi teknolojiye paralel gelişen mimari yapılar da kent dokusunu değiştirmiştir. Sanayi ile birlikte ortaya çıkan işçi sınıfı da, kent yaşamında tüm olumsuzluklarıyla yerini almıştır. Hak ve özgürlükler kapsamında işçi sınıfına yapılan haksızlıklar, sınıfsal anlamda da ekonomik temelli bir yapılanmayı gerekli kılmıştır. 19. yy’ın sanatı da bu bağlamda şekillenmiş, sanatçılar politik birer karakter olarak mücadelenin içinde yer almışlardır.

Siyasi kurumların kentsel ve kırsal yoksulluğa olan duyarsızlığı, toplumsal yapılanmanın tetikleyicisi olmuştur. Sanayinin yükselişi, halkın yoksulluğu ve gündelik yaşam Pierre Proudhon gibi sosyalist kuramcılarının esin kaynağı olmuş, edebi çalışmalara için bir konu alanı yaratmıştır. Resim sanatı da Realizm sürecinin

gelişiminin belgesi niteliğinde eserler vermeye devam etmiştir. Baudelaire'nin, sanatçıların modern yaşamın kahramanlığı rolünü üstlenmeleri gerektiği çağrısı, sanatçılar tarafından desteklenmiş ve geçmişin konu, kural ve üslubundan vazgeçilerek özgün eserlerin ortaya çıkması sağlanmıştır. Honore Daumier'ın kişi kendi çağının adamı olmalıdır sözü, ilgi görmekte ve sanat ile öncü sanatçılar arasındaki uçurumun derinleştiği vurgulanmaktadır. Hızla yayılan Realizm Akımı, toplumun tutarlı ve düzenli olmayı, geleneklerle olan bağlantısını reddedip, insanların kendini özgürce ifade etme isteklerinin bir yansıması olmuştur (Hollingsworth, 2009:418).

19. yy' da idealizme karşı bir duruş gösteren realizm akımı sanatsal anlamda Gustave Courbet, Honore Doumier, ve Jean Francois Millet öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Tabiatı ve dış gerçekleri var oldukları haliyle nesnel ve tarafsız bir bakış açısıyla resmetmeyi amaçlayan dönemin sanatçıları, doğadaki oranları renk ve ışık değerlerini gerçek olana en yakın haliyle klasik ve romantik üslubun yapaylığından kurtararak ele almışlardır. 19. yy ortalarında teknoloji ve sanayideki değişimler toplumsal ve ekonomik düzeni etkilemiş, dönemin şartlarına uygun olarak dini ve edebi konuların aksine halk, iş, işçi sınıfının gündelik yaşantısından sahneler resmedilmiştir. Kendinden daha önce varlık gösteren akımların teması geleneksel kurallara dayalı burjuvazi yaşantısını yansıtmak olan resimler, yerini toplumsal sınıflar ve toprak ile insan arasındaki zorlu mücadeleyi idealize etmeden, çarpıcı bir biçimde ele alan konulara bırakmıştır. Akımın öncülerinden Gustave Courbet çalıştığı figüratif, manzara, günlük yaşantı ve natürmort konularının yanı sıra kendi portrelerini de (Resim 18) ifadeci bir biçimde ele almıştır. Sanatçı çalışmalarında plastik gerçeklikten daha çok, toplum gerçekliğiyle ilgilenmiştir (Krausse, 2005:64-65).

Resim 18:Gustave Courbet, *Pipolu Otoportre*, 1848-49, tuval üzerine yağlıboya, 45 x 37 cm, Fabre Müzesi, Montpellier, Fransa.



Kaynak:https://www.wga.hu/bio_m/c/courbet/biograph.html

3.BÖLÜM: MODERNİZM VE SONRASI DÖNEMDE PORTRÉ SANATI

3.1.Modernizm Algısı ve Portre

Yirminci yüzyıl Avrupa'sı, savaşların, teknolojik gelişmelerin ve sosyokültürel değişimlerin yüzyılıdır. 18. yy'da yıllarında yaşanan Fransız İhtilali ile başladığı kabul edilen bu toplumsal değişimler ve sonrasında 19. yüzyılda İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi, Avrupa'nın kültürel yapısını kökten etkilemiş, ülkelerin siyasi yapılarını ve toplumları temelden sarmıştır. Tüm bu değişimler sonucunda burjuva sınıfının soylu ve ruhban sınıf karşısında elde ettiği sosyal hak ve özgürlükler de liberalizmin iktisadi ve sınıfsal yönünü belirlemiştir. Siyasi yapılanmaya paralel teknolojinin gelişimiyle birlikte endüstrinin yön verdiği yaşamlar, kent yaşamlarını cazip hale getirmiştir.

Sanat da bu değişimlerden payını alarak, bilim ve teknolojinin değiştirdiği modern yaşama göre kendini sürekli yenileme ve klasik olana karşı bir tepki mekanizması geliştirme eğilimi göstermiştir.

“İşte endüstrinin seri icatlar halinde endişe verici bir hızla geliştiği yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda bir biçim parçalama eğilimi belirdi. ErichFromm bu parçalama içgüdüsünü şöyle açıklıyor: ‘Parçalayarak yok etme içgüdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir.’ Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklara götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Kübist ve ekspresyonist (dışavurumcu) akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemiştir” (Turani, 2007: 555).

Peşi sıra ortaya çıkan akımlar, modern dönemin içinde yaşanan sosyokültürel yapısıyla ilişkilidir. Ancak portre sanatını etkileyen en büyük unsur fotoğraf makinesinin icadı olmuştur. Teknolojik yeniliklerin etkisiyle kitle iletişim araçlarının gelişimi, 1850'lerde fotoğraf makinesinin yaygın kullanımı, sinema sektörünün ortaya çıkması, seri üretilebilir sanat nesnelere ve reproduksiyon resimler, sanatı orta ve alt sınıf için kolay ulaşılabilir hale getirmiş ve resim orijinal değerini kaybetmiştir.

“Fotoğraf teknolojisi, modern dönemde icat edilmiş bir görüntü üretme teknolojisidir. Işığın resim yapması esasına dayanan bu teknolojinin sanattaki etkisiyse devrim niteliğindedir; çünkü kendini doğuran çağın sanatının kalıplarını parçalamıştır” (Yılmaz, 2006:306).

Fotoğrafın kolay ve hızlı erişimin yanında daha ucuza mal edilebilmesi, resim karşısında rekabetini arttırmış ve tercih edilen konumuna getirmiştir. Antik dönemden beri süre bireyin kendi görüntüsünü kopyalama ve bu yolla kendini ölümsüzleştirme isteği belli bir zümreye aitken bu istek ve arzu fotoğrafın icadı ile birlikte toplumun sınıfsal olarak her kesimine yayılmasına neden olmuştur.

“İlk yıllarda uzun süreli pozlar gerektiği için manzaralar çekilmişti; ancak doğal olarak, fotoğrafçılıkta en rağbet gören konu portre oldu. Kısa bir sürede binlerce fotoğraf işiği açıldı. Merak eden ve gücü yeten herkes, başta kendisi olmak üzere aile üyelerinin portrelerini çekirmek için sanki yüzyıllardır hazır bekliyor olmalıydı ki, geleneksel portre ressamlığı derhal inişe geçti. Bu yeni durum bir zorunluluk ve özgürlük sorunu koydu ressamların önüne”(Yılmaz, 2006: 308).

Diğer yönden sanatçı açısından bakıldığında ise;

“Birçok insanın, ‘mesele yansıtmaksa, bu artık fotoğrafın işidir’ diye düşünmeye başlaması, özerklik istemiyle bağlantılıdır. Yine, ressamların bazı konuları (özellikler portreciliği) fotoğrafçılara terk ederek kendilerine yeni alanlar aramalarında fotoğrafın hatırı sayılır etkisi olmuştur. Ancak bu özerkleşme çabalarına karşın, her iki taraf da zaman zaman birbirlerinin karasularına girmekten çekinmemiştir. Örneğin 1960’larda ortaya çıkan fotogerçekçi resmin bazı örnekleri, sanki fotoğrafı bile aşmış, fotoğraftan daha fotoğrafımsı gibi karşımıza dikilmişlerdir” (Yılmaz, 2006: 32).

Fotoğrafın kullanımının yaygınlaşması ile birlikte sipariş portrelerin azalmasına karşın dikkat çeken bir unsur vardır. Bu da sanatçı otoportrelerin bu yüzyıldaki dikkat çekici artışıdır. Modern dönem ressamları sıklıkla, kendi portrelerini üslupsal eğilimleri doğrultusunda ve kendi sanat görüşüne tanıklık edencesine bir dışavurum aracı olarak resmetmişlerdir.

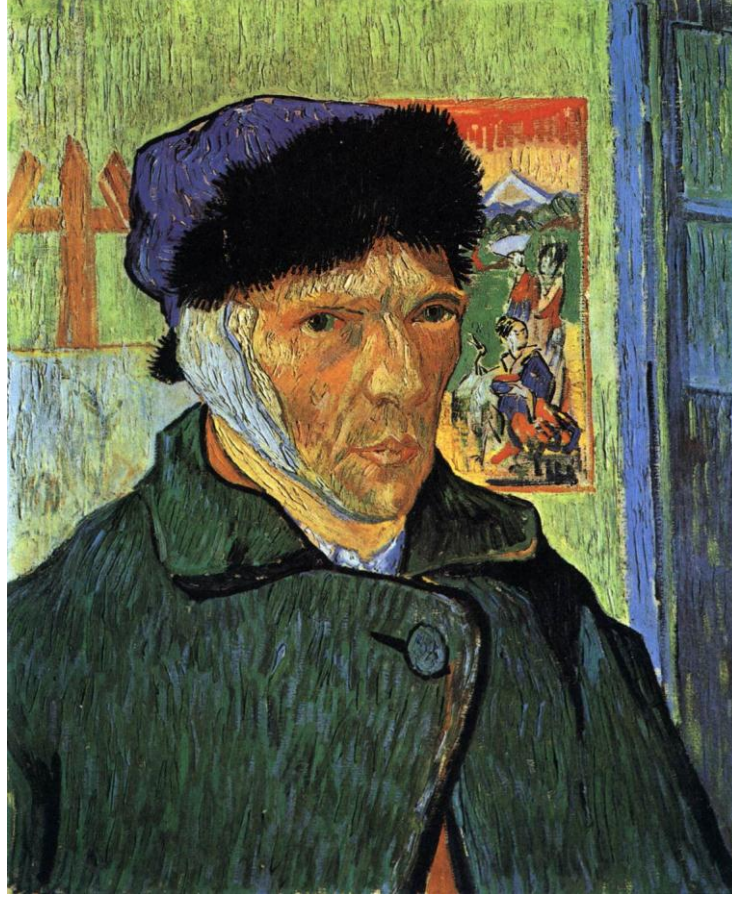
Modern dönemin sanatçıları, portre aracılığı ile varoluşsal sorgularını ve dış dünya ile kurulan bağlarını psikolojik bir gerilimle izleyiciye aktarma çabasıdadır. Fotoğrafın yapabildiği görünen gerçeklikten uzaklaşan ve özgürlüklerini ilan eden modern dönem sanatçıları, portrelerde benzetme kaygısından ziyade duygunun akışına öncelik vermişlerdir.

Kendi portresini yaşamı boyunca saplantılı bir şekilde betimleyen Van Gogh Modern Dönem resim sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Hayatı boyunca yaşadığı psikolojik sarsıntılar, sanatçının portrelerine yansiyarak farklı bir üslup ortaya çıkarmış ve onu diğer ressamlardan ayırmıştır. Formları kendi düşüncesine göre betimleme şekli ve kullandığı renkler dönemin sanat anlayışının dışındaydı. Elbette bu düşünüş şekli, onun hayatının gidişatıyla paralel olarak gelişim göstermiştir. Yaptığı seyahatler ve araştırmalar Van Gogh'un sanatına yön vermiş, yaptığı portreler ise modern sanatın temellerini oluşturmuştur.

“Gauguin'den ve Paris'te Japon baskıları üzerine yaptığı çalışmalardan, kalın konturlu renkli alanlar yaratmayı öğrenmiş ve sevmişti. Şimdi Provence'in sıcak güneşinin altında, kendisine sonradan müthiş bir ün getirecek olan yeni bir tekniğe ulaşıyordu: geniş ve serbest fırça darbeleriyle tuvale hızlı ve neredeyse kendinden geçmiş bir halde canlı, hatta bazen fazla canlı renkler atıyordu. Bu üslupla yarattığı mekânlar derinliklerini doğru uygulanmış bir perspektiften değil, olağanüstü yoğunluktaki zıt renk kümeleriyle kazanıyorlardı. Nesnelere figürleri fazla vurguladığı ve resmettiği kişilerin karakterini, özgürlüğünü ortaya koymaya çalıştığı için motifleri kimi zaman deforme, mekânları ise fazla abartılı görünür” (Krausse, 2005: 79).

Bir psikolojik sarsıntı sonucu kulağını kesmesinden sonra yaptığı “Kulağı Bandajlı Otoportre” (Resim 19) çalışmasında sanatçı, yaşamına dair tüm izleri yansıtmak ve bu anın duygusuna izleyeni de tanık etmek istercesine bir çaba içerisine girmiştir. Arka planda çalışmakta olduğu tuvali, duvarda asılı Japon baskısı, yarım açık kalmış kapısı ile yaşadığı odayı da kendi portresine dâhil etmesi, özellikle Kuzey Avrupa Sanatının Portre geleneğinin devamı niteliğindedir. Portresi yapılan bireyin kimliğini, sosyal statüsünü, mesleğini simgeleyen nesnelere Kuzey Avrupa Portre sanatının en belirleyici özelliğidir. Van Gogh'da bu ve diğer portre çalışmalarında mekânı, portrenin ifadesini güçlendirmek adına tek başına fon olmaktan çıkartır, yaşamsal kılar.

Resim 19: Vincent Van Gogh, *Kulağı Bandajlı Otoportre*, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 49 cm, Courtauld, Londra, İngiltere.



Kaynak:https://www.wga.hu/html_m/g/gogh_van/16/selfpo31.html

Van Gogh'un çağdaşı olan Gauguin ise;

“Çağdaş kentsel yaşamın bozulmasından kaçmak arayışıyla 1888 yılında Paris’i terk etmiş ve Bröton köylülerinin kültürünü araştırarak ruhsal gerçekliği aramıştır. Pont-Aven’de bir grup ressamla çalışarak, kendi hayalindeki dünyayı, iyi ve kötü güçler arasındaki savaşı betimlemeye çalışmıştır. Doğalcılık iddiasının her şeklini kısa sürede terk ederek, Japon baskı sanatında ve ortaçağ dönemi vitraylarında bulunan düz renk alanlarından esinlenerek iki boyutlu bir üslup ortaya çıkarmıştır. Van Gogh gibi o da bilimsel nitelikten çok, duygusal çağrışımları göz önüne alarak renkleri kullanmıştır” (Hollingsworth, 2009: 431).

Gauguin’in doğaya karşı bir özlemi vardır. Döneminde yaşanan endüstriyel gelişmeler, kentleşmenin yolunu açarak kaos ortamına zemin hazırlamış ve dolayısıyla insanların kimliklerinde değişimler yaratmıştır. Gauguin bu değişimden rahatsız olmuş, yaşanan olumsuz gelişmelere karşı ilkel hayatı tercih ederek Thaiti’ye gitmiş ve yerlilerin doğal yaşam tarzını incelemiştir. Ressamın buradaki amacı, insanın özünü sorgulamak

içinyerlilerin düşünce yapısını kavrayarak, endüstrinin değiştirdiği insana atıfta bulunmaktadır.

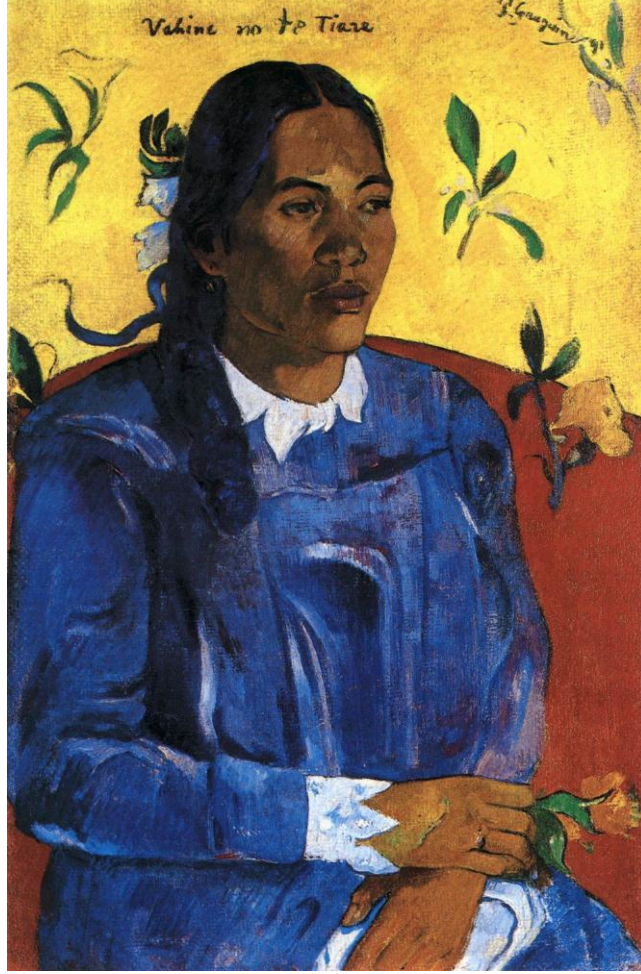
“Onu resimlerinde garip ve egzotik olan tek şey konu değildir. Gauguin yerlilerin ruhunu kavramaya çalışıyor, çevresine onlar gibi bakmak istiyordu. Yerli zanaatkârlarını yöntemlerini inceledi ve çoğu zaman onların eserlerini kendi resimlerinde de betimledi. Yerlilerin portrelerini yaparken, bu ‘‘ilkel’’ sanatla bir uyum sağlamaya çalıştı. Bu yüzden biçimlerin dış hatlarını basitleştirdi ve yoğun renkli geniş alanlar kullanmaktan çekinmedi” (Gombrich, 2007:551).

Gauguin’in insanın özüne ulaşma ve sadelik gayesi, onun portrelerinde de görülmektedir. Renkleri olabildiğince yalın ve cesur bir şekilde kullanması, sanatçının sembolik anlatım dilini oluşturmaktadır. Çiçekli kadın resminde (Resim 20) figür durağan olmasına rağmen, kullanılan canlı renkler kompozisyonda dinamizm yaratmıştır. Gauguin, portrelerinde ele aldığı durağan figürlerini, gerçekte olanın birebir taklidi yerine lekesele bir üslupla betimlemiştir.

Walther’a göre Gauguin’in çiçekli kadın portresi; arka planda kullanılan soyut biçimler figürün geri planını sınırlamaktan başka bir görev üstlenmiyor. Kadın figürünün duruşu, sanatçının süslemeci renk ve çizgi kullanımına rağmen anıtsallaşmış gibi durmaktadır. Kendi otoportresinde kullandığı çiçekler sanatçının iç sıkıntılarını vurgulamak için kullanılmış olsa da, çiçekli kadın portresinde betimlediği aynı çiçek gelişmeyi ve üretkenliği simgelemektedir. Resmindeki kadın figürü dingin ve etkileyici bir şekilde betimlenmiş ve Gauguin’in kadının ağırbaşlılığına duyduğu saygı ortaya çıkmıştır. Bu portre uygar çokbilmişlik ve doğal yalınlığın karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan kültür çatışmasının tezahürü olarak değerlendirilebilir şeklinde ifade edilmiştir (Walther, 1997:48).

Gauguin, perspektiften uzak, geniş renk yüzeyleri ve keskin kontur sınırları ile çizilmiş formlar kullanarak resmettiği figürlerini, batının yapmacık yaşam tarzından arındırarak ilkel olana yöneltmiş ve sanatında yeni bir yaklaşım tarzı geliştirmiştir. Resimlerinde figürlerin yanı sıra, kullandığı nesnelere, onun endüstriyel gelişmelerle birlikte yaşanan kaosa tepkisini destekleyen birer metafor olarak düşünülebilir. Gauguin gibi resimlerini katı ve keskin kontur çizgileri ile yorumlayan Pablo Picasso “Ağlayan Kadın” isimli çalışmasında geometrik bir kompozisyon yapısı kullanarak sanatında daha çarpıcı bir anlatım tarzı oluşturmuştur.

Resim 20: Paul Gauguin, *Çiçekli Kadın*, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 46 cm, Yeni Carlsberg Glyptotek Müzesi, Kopenhag, Danimarka.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/g/gauguin/04/tahi04.html

Gerçeklik kavramının, zamanın şartlarına göre şekillenmesi sanatın yönünün değişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Picasso ve Georges Braque gibi kübizmin öncüsü olan sanatçılar, sistematik ve akılcı bir üslupla formları parçalayarak portre sanatına yeni bir dil getirmişlerdir. Aynı zamanda modern sanata yön vermiş, sanatçı ve eseri arasında duygusal bir bağ kurarak her ikisini de bağımsız kılmışlardır. Bu tavrın paralelinde, Fütürizm ortaya çıkarak zamanı da resme dâhil etmiş, hızlı bir şekilde gelişen teknolojinin toplumlar üzerindeki etkisini göstermeye çalışmıştır.

Picasso hayatı boyunca araştırmacı kişiliğinin yardımıyla birçok resim yapmış, bunları yaparken de farklı teknik ve yollar denemiştir. Çok yönlü ressam ilk dönem çalışmalarında sokaktan sıradan insanları gerçekçi bir üslupla betimlemiştir. Onun sanatının gelişim süreci, yaşadığı dönemin sosyokültürel yapısıyla şekillenmiştir.

Picasso'nun geç dönem kübist resimleri, batı resim sanatına tepki niteliği taşımaktadır. Sanattaki gerçeklik anlayışını, kendi düşünce tarzına göre değiştirerek yepyeni bir sanat biçemi yaratmıştır. Buna göre;

Picasso'nun 1937 yılında yaptığı Ağlayan Kadın portresi, dönemin sanat eserlerinde sıklıkla konu edilen çekilen acıları anlatmaktadır. Renkli fon kullanımı ve elbisesiyle salt bir görünümü olan bu portre, hem önden hem de yandan bakış açısıyla resmedilmiştir. Resimlerin de sıklıkla bu tekniği kullanan sanatçı, figürün elinde tuttuğu mendili bir acı ve çile eğretilmesi olarak betimlemiştir. Kadının ağzının bir peçe gibi kapatılması acının şiddetini vurgulamış ve kullanılan mavi-beyaz karşıt renkler Guernica'yı akla getirmektedir. Çekilen acıların ortaya çıkardığı trajedi, baş ile mendil arasındaki bağlantı yardımıyla izleyiciye sunulmaktadır. Picasso'nun resimleri genel özelliği, gündelik konular ile onun temsilinin parçalanarak oluşturduğu karşıtlık olmuştur. Fakat bu çalışmasında bu parçalanmışlık ikiye katlanarak, form bozulma ve karmaşa düşüncelerini de taşımak zorunda bırakılmış gibidir (Walther, 1997:72).

Picasso "Ağlayan Kadın" (Resim 21) tablosunda, çekilen acıyı ve duygudaki şiddeti somut olan görüntüden tamamen kopmadan, figürün birden fazla açıdan görüntüsünü geometrik bir parçalanma ile düzenleyerek ifade gücünü yoğunlaştırmıştır. Ağlayan kadın resminde figürü soyutlamacı bir üslupla betimlemesine rağmen, duygu olağanüstü bir şekilde açığa çıkmıştır. Picasso bu portresinde, klasik resim anlayışının dışında resme getirdiği kübist yaklaşımla da duyguyu olanca gücüyle yansıtmayı başarmıştır. Karşıt renkli geometrik biçimleri, kalın konturlarla ortaya çıkarmış ve kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Renk yüzeylerini düz bir şekilde boyanmış, yüz farklı açılardan tek bir resimde çizilmiş gibidir. Perspektif kuralları gözetmeden, açık koyu geçişlerini kullanmadan yaptığı bu portreyle Picasso, klasik resim anlayışına ters duran betimleme tarzı oluşturarak, 3. boyuttan çıkıp, sanki 4. boyutu arar gibidir.

Resim 21: Picasso, *Ağlayan Kadın*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 49 cm, Tate Gallery, Liverpool, İngiltere.



Kaynak:<http://projectartistx.com/the-weeping-woman-pablo-picasso-1937/>

Modern dönemin öncülerinden biri olan Matisse ise;

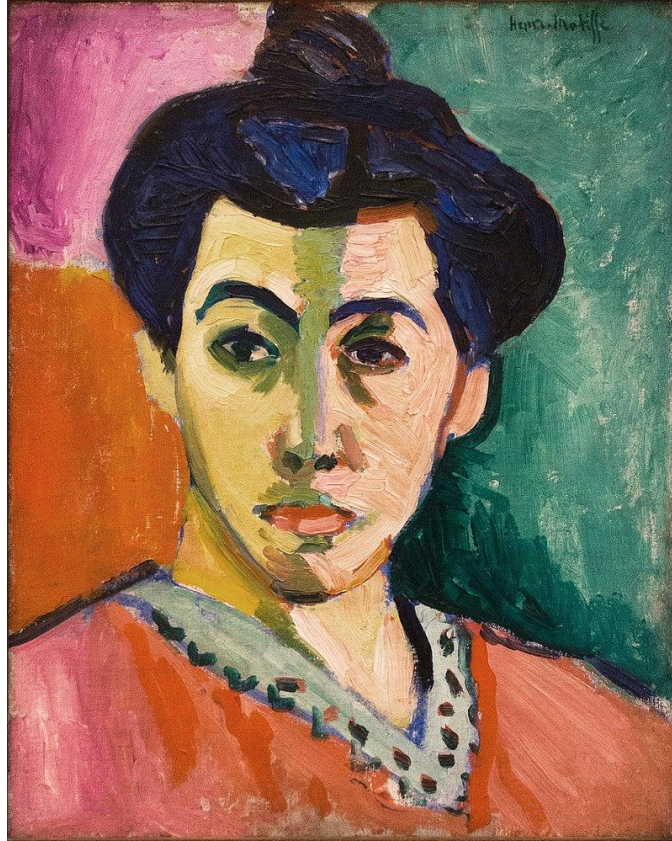
“Kendine özgü üslubu Matisse 1903’te buldu. Bu üsluptaki öğeleri: Renk, biçim, çizgi’dir. Fovizmin çıkış noktası, Matisse’in sözüne göre: ‘aracın saflığını yeniden bulmak için cesarettir.’ Renk onun esas arzusu idi. ‘Renk, ressam tarafından duyulmuş olan görünüşü, seyredene nakletmekle zorunludur.’Matisse, bütün Fov’lar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbirleriyle çarpışmaları değil, aksine birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu” (Turani, 2010:572).

Matisse’in portrelerinde genellikle dekoratif bir hava vardır. Doğu halılarını andıran bu süslemeci tavrı, sadece figürlerinde değil mekânlarında da görülmektedir. Bu üslupla yaptığı çalışmalardan biri de Madame Matisse (Resim 22) portresidir. Bu portre sanat tarihçileri tarafından, modernizmi başlatan bir yapıt olarak nitelendirilmiştir. Matisse’in klasik resim kurallarını bir kenara bırakarak; mekân, derinlik, ışık-gölge gibi etmenleri gözetmeksizin, renkleri organize ederek yaptığı bu çalışma ona başyapıt ünvanını kazandırmıştır. Sanatçı için önemli olan yüzey, kontur ve renktir. Madame Matisse

portresinde de diğer çalışmalarında olduğu gibi, renk g¼c¼ formun ¼n¼ne ge¼mektedir. Ressam kullandığı canlı renkleri, d¼z bir şekilde ve serbest fırça vuruşlarıyla, cesur bir şekilde uygulamıştır. Tam karşıdan resmettiği portresinde detaylara girmeden, y¼zeysel renk alanları yaratmış, portrenin ortasında kullanılan yeşil çizgi ile sıcak ve soğuk renkleri ayırarak yapay bir ışık-g¼lge hissi oluşturmuştur. Kullanılan b¼lgesel canlı renkler portrede bir kontrastlıkoluşturmuş, y¼z¼n etrafında uygulanan kalın konturlar fiđ¼r¼n ortaya ¼ıkmasına olanak sağlamıştır.

Matisse her zaman i¼g¼d¼ ve sezgilerin sanat yaratımı i¼indeki ¼nceliđini yansıtmaya ¼alıřmıřtır. Ressam renk, bi¼im ve konturların akışına kendini bırakıp ritmik bir tavırla tasvirin ahengini kurma ve bundan haz alma peşindedir.

Resim 22:Henri Matisse, *Yeşil Çizgi*, 1905, tuval ¼zerine yağlıboya, 40,5 x 32,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhag, Danimarka.

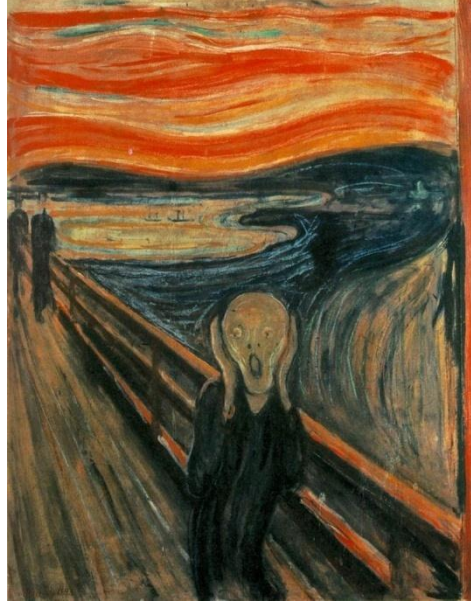


Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Green_Stripe#/media/File:Matisse_-_Green_Line.jpeg

Modern dönemin ardı sıra gelen sanat akımları her ne kadar farklı ifade araçları kullansa da ortak bir noktada buluşmaktadır. Yaşanan kültürel sıkıntıların sanat aracılığıyla ifade bulması ve dolayısıyla bütününde görülen dışavurumcu eğilimler, modern dönem akımlarının birleştirici özelliğidir. İster Fovlar, ister kübistler ya da Sembolizmler her ne ayrım olursa olsun yapıtların genelinde isyanın gizli bir sesi duyulur. Bu gizli isyanın çığığa dönüştüğü resim ise Edvard Munch'ın "Çığlık" (Resim 23) isimli tablosudur. Portrenin gerilimli ifadesinin yanında gökyüzünün rengi denizin hareketliliği, sonrasında gelecek felaketin habercisi gibi izleyenini resmin içine çekmektedir. Dikey bir kompozisyonu bölen diyagonal köprü, dikkati geride kalan iki figüre yöneltmektedir. Resmin ana karakteri olan çığlık atan figürün yüzü jest ve mimiklerin en yalın hali ile betimlenmiştir, klasik anlamda detaydan yoksun olmasına karşın, portregüçlü ifadesiyle anlatılmak istenen fazlasıyla aktarabilmiştir.

"Ensor gibi Edvard Munch da güçlü ifadelerle yüklediği resimleriyle geleceğin Dışavurumcu akımının öncülü sayılmalıdır. Norveçli sanatçı, bitmekte olan Doğalcı akımdan yola çıkarak stil açısından Sembolizmle akraba bir Dışavurumculuğa yaklaşmıştır. Bu onun kendi ruhsal yaşamının da bir yansımasıydı. Munch'un resimlerine Fin-de-siecle (yüzyıl sonu) atmosferine hâkim olan semboller damgasını vurur: Korku, çaresizlik. Yaşanamayan cinsellikler, kıskançlık, ölüm düşünceleri. Bütün bunlar, Munch'un kendi deyişiyile 'içindeki cinleri kovmak için' sürekli olarak tuvale aktardığı temalar ve imajlardır. Çığlık da, bir arkadaşıyla çıktığı bir gezintide bizzat yaşadığı bir dehşet anının olduğu gibi resme yansıtılması sonucu ortaya çıkmıştır. Ama Munch'un bu resmiyle tüm bir kuşağın duygularına tercüman olduğu da eklemek gerekir. 'Çığlık' 20. Yüzyıl başında sanatta ve edebiyatta genel olarak insanın hızla daha karmaşık ve içinden çıkılmaz hale gelen gerçek dünya karşısında kapıldığı acz duygusunun simgesi haline gelmiştir" (Krausse, 2005:83).

Resim 23: Edvard Munch, *Çılgılık*, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 66 cm, Ulusal Galerisi, Oslo, Norveç.

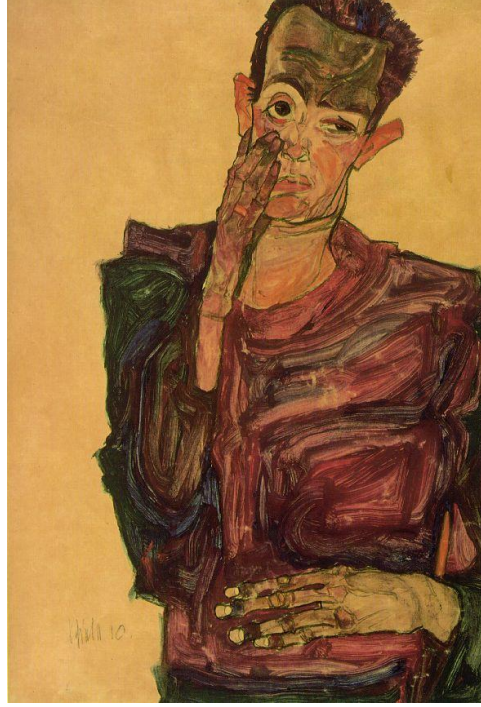


Kaynak:[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F1%C4%B1k_\(tablo\)#/media/File:The_Scream.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F1%C4%B1k_(tablo)#/media/File:The_Scream.jpg)

Kendi portresini yaratım sürecine saplantılı bir şekilde merkeze alan Egon Schiele ise, psikolojik bir gerilimle kendi bedenini eğip bükmekte, sürekli bir devinimle fonun boşluğunu bedeninin bir parçasına dönüştürebilmektedir. Narsizmin sınırlarında dolaşan sanatçı diğer yönden, iğreti yaratabilecek bir etki ile de bedenini kendi varoluşunu sorgulayan karşıt bir güç olarak gösterebilmektedir.

“Toplumların belirli çağlardaki istek ve beklentilerinin, amaçlarının, ileriye dönük tasarımlarının özünü anlatan, sözgelimi decadencia da fin de siecle gibi kimi terimler vardır. Bunun gibi, her sanatçının yapıtlarında da kişiliğinin ve yaratma dürtüsünün derinliklerine ilişkin ipuçları veren anahtar imgeler bulunabilir. Bir sanatçının bilerek ya da bilinçaltından kaynaklanan dürtülerle, düş gücünü oyalayan belli motiflere sık sık dönmesinin birçok nedeni olabilir kuşkusuz. Bunları, sanatçının yapıtlarına ilişkin bir odak noktası olarak görebiliriz. Özellikle, sık sık başvurulan bu motifin, Egon Schiele'nin sanatında karşılaştığımız gibi, otoportre olması durumunda... Egon Schiele'nin üretmiş olduğu yüzü aşkın otoportre, onun, kendi kendini gözlemleyen sanatçılar arasında baş sırada yer almasına neden olmuştur. Bu durum, sanatçının özsever yönünü de açığa vurur. Schiele'nin kendisine saplantıyla yöneldiğini ve kendi görüntüsünü çok çeşitli biçimlerde resme aktardığını biliyoruz. Öte yandan, sanat tarihinin başlıca geleneklerinden birinin de otoportre olduğunu göz önünde bulundurursak, Schiele ile ilgili değerlendirmelerde önyargılı olmamaya da özen göstermeliyiz” (Steiner, 1997:7).

Resim 24: Egon Schiele, *Yanağının Çeken Otoportre*, 1910, tuval üzerine guaj, sulu boya ve kömür kalem, 44,3 x 30,5 cm, Albertina Müzesi, Viyana, Avusturya.



Kaynak:http://www.artchive.com/artchive/S/schiele/schiele_cheek.jpg.html

Egon Schiele'nin resimlerinde, formun biçimsel olarak betimlenmesinden daha çok, ressamın kişiliğine dair duygular ön plana çıkmaktadır. Realist bir üslup yerine, olağanın dışında bir anatomi yapısıyla öne çıkan Schiele, sembolik anlatımıyla değişken kimliğini, hayatının farklı zamanlarında resmettiği otoportrelerinde seyircisine sunmaktadır. "Yanağını Çeken Portre"sinde kendini eli yanağında betimlemiş, figürü kompozisyonun ortasında kullanmayarak, boşlukta bir ifade aracı olarak kullanmıştır (Resim 24). Boşluk, vurguyu figüre yönlendirerek izleyiciye ipuçları vermektedir. Gözlerinin farklı yönlere bakması ve el hareketi sanatçının ruhsal durumu ortaya koymuş, serbest fırça hareketleriyle kullandığı soğuk tonlar ise kimliğine dair iç sarsıntılarının bir göstergesi niteliğindedir.

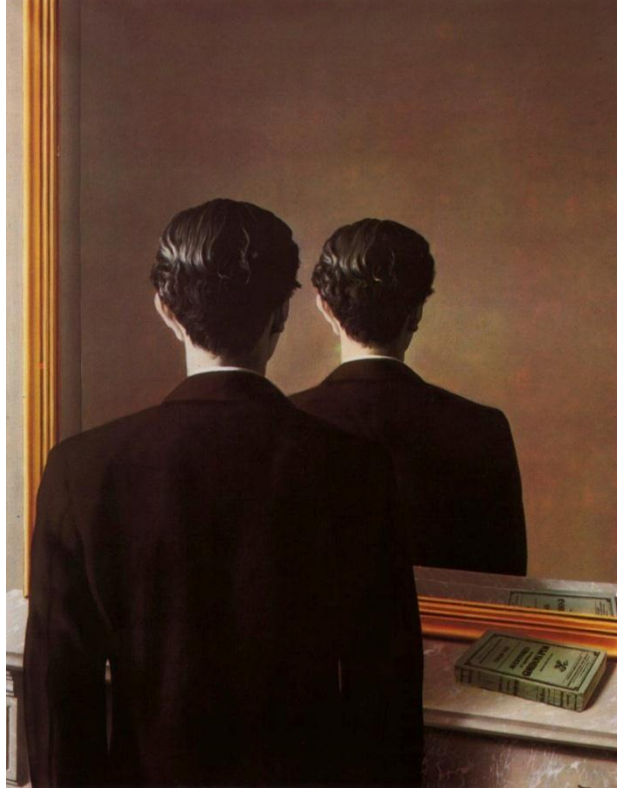
"Figürler, vurgu oluşturmak üzere boyanmış bir yüzeyin sağladığı koordinatlara yerleştirildikleri için, tabloda pek öyle derinlik yaratacak biçimde yer almazlar. Bu yüzey neredeyse geometrik renk alanlarında ayrılarak Klimt süslemeciliğine sözde kübist bir yorum katar. Odaksızlık ve yüzey boşluklarının bölünmüşlüğü'nün yarattığı tamamlanmamışlık duygusu figürlere belli bir asılı durma etkisi verir – Sanki yalnızca bu

koordinatlar düzeni içinde varolmaları onlara güvenli bir liman sağlamıştır” (Steiner, 1997:61).

Sürrealist resmin öncülerinden Rene Magritte, çalışmalarına kavramsal bir anlam yüklemiştir. “Kopyalanmamış” isimli resminde gerçekliğin yanında metafizik bir durum göze çarpmaktadır (Resim 25. Figürün ayna karşısında kendi yüzünü görmesi gerekirken, sırtını seyretmesi izleyenin aklında soru işaretleri uyandırmaktadır. Fakat yine aynı aynanın önünde bulunan kitabın yansıması ise doğru bir şekilde kopyalanmıştır. Buradaki kurgu ilk bakışta bireyin psikolojik durumuna gönderme yapar niteliktedir. Ressamın asıl amacı gerçeklik kavramını sorgulamaktır. Normları tersine çevirmekte usta olan Magritte, izleyiciyi yanıltarak görünen öznelerin gerçekliğini sorgulamak niyetindedir (Hızlı, 2018).

Resim sanatında arkadan resmedilen figürler genellikle, izleyici üzerinde belirsiz bir hüznün ve yalnızlık duygusu uyandırmaktadır. Fakat Magritte’in Kopyalanmamış resminde, sanatçı seyirciyi gerçeklik sorunsalı konusunda düşünmeye davet etmektedir. Öznelerin görüntülerinde gösterilen gerçekliğinin, ne kadar doğru olduğunun sorgulanması gerektiği mesajını vermektedir (Hızlı, 2018).

Resim 25: Rene Magritte, *Kopyalanmamış*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 81,3 x 32 cm, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam, Hollanda.



Kaynak: <https://www.sartle.com/artwork/not-to-be-reproduced-rene-magritte>

Tüketim kültürünü ya da gündelik nesnelere sanatın merkezine alan Pop-Art akımının en önemli temsilcisi kabul edilen Andy Warhol, Campbell çorba konserveleri ve yeşil Coca-Cola şişeleri gibi kitle kültürüne ait objeleri bir araya getirerek, toplu halde resmettiği çalışmalarıyla artık her şeyin hazır olarak ambalajlanıp sunulduğu bir dünyada yaşanıldığını ifade etmiştir. Ayrıca ünlü isimlerin portrelerini de çorba kutuları gibi art arda sıralayarak bu isimlerin popülerliğini tüketilebilir bir nesneye dönüştürmüştür. Bu çalışmalarından biri olan ünlü aktris Marilyn Monroe'nun portrelerinin (Resim 26) yer aldığı eserdir.

“Marilyn’i konu aldığı bütün kompozisyonlarında neredeyse hep aynı pozunu görüyoruz. Portreyi kim çekmişti acaba? Bunun pek bir önemi yok bence. Önemli olan, Warhol’ün o pozunu sahiplenmesi ve tıpkı reklamlardaki gibi, bıkmadan usanmadan binlerce kez yinelenmesidir. Demek ki, yıldızın pozunu kendine arzula(t)mış ve üret(tir)miş Warhol’e. Evet, poz aynı poz, kalıp aynı kalıp; ancak her seferinde başka bir renkle basıldığı için, sanki değişmiş gibi görünüyor. Oysa yüzeysel bir değişiklik bu –tıpkı makyajla gelen değişiklik gibi. Bu görüntülerden bir tanesini basınca da sanat yapıtı oluyor, yüz tanesi de. Yan yana yüz tane

kopyalanmış portreden, istediğimiz herhangi bir, iki, dört, ... kırk... kareyi seçip alabilirsiniz. Ne güzel! Hem dokunulmazlık halesiyle çevrelenmiş bireysel sanat mitine meydan okuduğu için çekici buluyor, hem de inanmaya dünden razı olduğumuz için sanat diyoruz onun yaptıklarına. Garip bir ilişki bu”(Yılmaz, 2006:192).

Sanatın tarihsel sürecinde bir kırılma noktası olarak kabul edilen 1960 ve sonrasında sanatın evrildiği yere dair birçok sorularla karşı karşıya kalınmaktadır. Burada gözden kaçırılmaması gereken temel mesele, sanatın geldiği noktada sanatçının tercihlerinin toplumun ona sunduklarıyla ilişkili olduğu üzerine çıkarımların yapılması gerekliliğidir. Yılmaz'ın “garip bir ilişki” dediği kinayeli yaklaşımına karşıt olarak, Warhol'un cinsellik açısından idol olmuş bir karakteri seyirlik nesneye dönüştürme eğiliminin aslında sanat tarihi boyunca yapılan kadının seyirlik nesneye dönüştürülme eğilimiyle ilgili bir geleneği, kendi çağının olanak ve moda bakış açılarıyla yeniden yorumlanması olarak da değerlendirilebilir.

Resim 26: Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1967, serigrafi, 91.5 x 91.5 cm Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.



Kaynak:<https://publicdelivery.org/andy-warhol-marilyn-monroe/>

Walter Benjamin'in *Teknik Olanaklarla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde ele alınan, fotoğraf üzerinden bir sanat eserinin teknik araçlarla yeniden üretilebilmesi, artık geniş kitlelere ulaşan sanat eserinin özgünlüğü, kalıcılığı ve sanatın büründüğü yeni niteliği üzerinedir. Benjamin üzerinden Warhol'un Marilyn portrelerine

bakıldığında ise, Marilyn portrelerinin teknik açıdan yeniden üretimle çoğaltılması sanat yapıtının değişen değerinin sorgulamanın ötesinde, o yılların sosyoekonomik ve politik gelişmelerinin sanat yapıtı üzerindeki etkilerini tüketim kültürünün bir yansıması olarak da değerlendirilebilir.

3.2.1960 Sonrası Sanatta Portre

1960’larda ortaya çıkan ve geleneği ret eden kavramsal sanat, fluxus, vücut sanatı, yeryüzü sanatı, happening, performans sanatı gibi sanat akımları modern ile modern sonrası ayırımının yapıldığı bir kırılma yaratmıştır. Diğer yönden bu kırılma ile öne çıkan “kavram” ve “kavramsallık” sanatın geleneksel yöntemlerle yapılan tüm alanlarına da etkilemiştir. 21. Yüzyıla gelindiğinde ise sanat, modern sonrası postmodern olarak tanımlarken, çağdaş sanat, yeni bir yaklaşım ve sanatı ele alış biçimi olarak sınırlarını sonsuz bir alana açmıştır.

Batı’da çağdaş sanat teriminin kullanımı 20. Yüzyılın başlarına dek uzanmaktadır. Ancak günümüzde kullanılan ayırımı içermemektedir. İngiliz eleştirmen Herbert Read ve sanat tarihçi, ressam Roland Penrose New York’ta açılan Modern Sanatlar müzesinin bir benzerini İngiltere’de açmak istemeleri üzerine 1947 yılında Londra’da Çağdaş Sanat Enstitüsü açtılar. Ancak zamanla Avrupa ve Amerika’da çağdaş sanat terimi farklı anlamlar içermiştir.

“Read”in kullandığı gibi, günümüzde üretilen sanatı karşılayan bir terimden çok, sanat tarihinin gelişim süreci içinde, geleneksel sanat anlayışından farklı olarak, kendi çizgisini oluşturmaya başlayan ayrı bir sanatsal üretim alanını tanımlayan bir terim oldu. Dolayısıyla burada tarihsel bir ayırım, farklılaşma söz konusuydu ki bu durum 1950’li yıllarda ortaya çıkmaya başlamış, 1960’lı yıllarda belirginleşmiş, 1970’li yıllarda olgunlaşmıştı. Estetikten çok kavramın, hazdan çok düşüncenin ve içine kapanık tek değerli sanat anlayışından ziyade, hayatı kapsamaya yönelik kaygılar güden bir sanat anlayışının belirginleşmeye başladığı bu dönem, aynı zamanda modern sanat ile çağdaş sanat terimlerinin anlam olarak ayrışmaya başladığı dönemdi”(Erden, 2012:15).

Her ne kadar çağdaş sanatın sınırsızlığı kullanılan medyumların çeşitliliğinin artmasıyla şekillense degeleneksel malzeme ile üretim de popülerliğini devam ettirebilmiştir. Yüzyılın ortalarında soyut sanatın hâkimiyetini yitirmesiyle birlikte tekrar yükselişe geçen figüratif sanat, çağdaş sanatın güncel ve düşünsel meseleleriyle birlikte kavramsal içerikli bir yapıya bürünmüştür.

Portre sanatında ise öne çıkan modern dönemdeki dışavurumcu yaklaşımlar yerini birey, kimlik, aidiyet, temsil gibi kavramsal yaklaşımlara bırakmıştır. Portre bir yüzün ifadesi olmaktan çıkıp bir kavramın ifade aracına dönüşmüştür.

1960 sonrası birçok sanat oluşumlarının yanı sıra, figüratif sanatın da tekrar yükselişe geçtiği bir dönem olarak tanımlanabilir. 1960'lı yıllarda modern sanat, sanatçıların özgünlükten uzak ve kendini tekrar eden çalışmalarından uzaklaşmasıyla yeniden kurgulanmaya başlamıştır. Sanatçıların tüketim nesnelere ve popüler kültür imajlarını kullanarak soyut resme karşı tavır alması, toplumun dikkatini çekmeye başlamıştır. İnsanların hayatının bir parçası olan tüketim çılgınlığı, sanatçıların ilgi odağı olmuş ve Pop-Art ile birlikte sanat eserlerinde görülmeye başlamıştır. Bu tavır, daha öncesinde belli bir kitleye hitap eden sanatın, artık her kesime hitap etmesine olanak sağlamıştır. Andy Warhol gibi sanatçıların çalışmalarını bazen makine yardımıyla seri üretim şeklinde yapmaları el işçiliğini geri plana atmış olsa da, Roy Richtenstein gibi fotogerçekçi sanatçılarla tekrar değerli olmaya başlamıştır.

Modern dönemin başlarında sanat, soyut tavrıyla düşünsel bir kavrama dönüşmüş, ortaya çıkan eserlerde gerçeklik olgusu, seyircinin yorumuna terk edilmiştir. Bununla birlikte sanat ve izleyici arasında direk bir bağ kurulmuş, sanat eseri anlamını kaybetmeye başlamıştır. Sanatçılar bu gerçeği reddederek, figüratif resmin Pop-Art'la birlikte tekrar ortaya çıkmasını sağlamıştır. Pop-Art'ın devamı niteliğindeki Fotogerçekçilik figüratif resmi şekillendirerek, toplumsal dertlerden uzak, belli bir mesaj içeriği taşımadan ortaya çıkmıştır.

1960'larda ABD ve Avrupa'da ortaya çıkan Hiperrealizm, gerçeğin birebir kopyalanmasını ve bu gerçekliğin fotoğrafik bir şekilde resim yüzeyine aktarılmasını amaçlamıştır. Fotoğraf makinesinin sadece bir makine olduğunu ve hatalara açık olduğunu savunan Hiperrealizm, fotoğrafın aslında bu yanıltıcı yönünün ortaya çıkartılmasını amaçlayan sanatsal kaygıyla ortaya çıkmıştır (Germaner, 1997:31).

Fotogerçekçilik, gündelik hayattan anlık kesitleri, tüketim nesnelere fotoğrafik bir üslupla betimleyerek, insanlara gerçekliği tekrar sorgulama alanı yaratmıştır. Fotogerçekçi ressamlar klasik resim unsurlarından, kompozisyon ve matematiksel perspektif gibi kurallara bağlı kalmadan objektifin verdiği görüntüye sadık kalarak birebir tuvale aktarmışlardır. Bu tavır üslup olarak realist sanatçılara benzese de,

sanatçıları objektifin verdiği yansımayı hatalarıyla birlikte kopyalamaları, sanki fotoğraf makinesiyle bir yarış içerisinde olduklarını göstermektedir.

“Foto Gerçekçilik, fotoğrafı, onunla yeni tanışan sanatçıların yaptığı gibi yorumlayıcı bir kaygıyla değil, makinenin belgeci bakış açısını yakalama kaygısıyla kullanmıştır. 20.yüzyıl sanat akımlarının gündelik yaşamı yansıtmaya tavrı da bu doğrultuda çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle 1960’ların magazin ve fotojurnalizm olguları, fotoğrafın 20. yüzyıl yaşamı içinde taşıdığı önemi vurgulamıştır. 1960’ların ticari kaygılara dayalı estetiğinin karşısında, Rodchenko, El Lissitzky, Moholy-Nagi gibi Sovyet sanatçıları fotoğraf ta gerek artistik yaklaşım, gerekse teknik yeterlilik açısından tutarlı örnekler vermişlerdir”(Başar, 1995:101).

Fotogerçekçi resimlerde konudan çok plastik gerçeklik ön planda olmuştur. Sanatçıların amacı direkt olarak dünyevi gerçeklik değil, fotoğraf gerçekliğini yansıtmaktır. Dönemin popüler kültür ikonlarını model alan fotogerçekçilik, genel olarak gündelik yaşamdan anlık kesitleri yansıtmıştır. Fotogerçekçi sanatçılar, çektikleri fotoğrafları tuvallerine projeksiyonla yansıtarak ayrıntılı bir şekilde aktarmış, alan derinliğini klasik resim malzemeleri kullanarak fotoğraf gerçekliğini yakalamaya çalışmışlardır.

“Richard Estes, Philip Pearlstein ya da Chuck Close gibi Fotogerçekçiler ya da Fotorealistler gerçekliği tam bir fotoğraf makinesi gibi yakalamaya çalışmışlardır. Motiflerinin fotoğraflarını bir projeksiyon makinesi yardımıyla tuvale kopyalıyorlardı. Yeni nesnelci (New Objectivity) ressamı gibi Fotogerçekçiler de yüzeysel görüntüyü birebir yansıtmak yoluyla sorgulamak ve eleştirmek istediler. Netliği ve detaylarıyla gerçek fotoğrafı neredeyse geride bırakan bu resimler tasvir edilen nesneye yepyeni ve onu teşhir eden bir bakış atarlar. Resmin gerçek bir fotoğraf olmadığını hemen farkederek izleyici, bu olağanüstü kopyanın üzerinden gerçek dünya hakkında düşünecek, onun yüzeyselliğinin bilincine varacaktır. Bu açıdan bakıldığında, kitle kültürünü bir bakıma yüceltmekten geri durmayan Pop Art’çıların tersine dış dünyayı eleştirmiş ve ona mesafeli yaklaşmışlardır”(Krausse, 2005:115).

Fotogerçekçi sanatçı Philip Pearlstein’in *Mr. And Mrs Edmund Pillsburry* çalışması (Resim 27), ilk bakışta izleyicinin gözünde bir aile portresi gibi duruyor olsa da, temelinde biyografik bir anlatım sunmaktadır.

Pearlstein favori konularının öznel değil nesnel olduğunu ve bu konulara karşı ilgisinin, figürlerin psikolojileriyle ya da cinsiyetleriyle bir ilgisi olmadığını ifade etmektedir. Sipariş resimlerini yorumlarken, resimlerindeki öznelinde hiçbir şeyi açığa çıkarmaya çalışmadığını söylemektedir. Nochlin, Pearlstein’in portresi “Mr. And

Mrs. Edmund Pillsbury” için şunu söylemiştir: “Pearlstein resminde dışı lambasının soğuk ışığı altındaki donuk figürleriyle kendi görüşü arasına ne duyguların ne de toplumsal yargıların girmesine izin vermez”(Crane, 1987:91).

Resim 27: Philip Pearlstein, *Bayan ve Bay Edmund Pillsbury*, 1973, tuval üzerine yağlıboya, 121,9 x 152,4 cm, Özel Koleksiyon, Texas, ABD.



Kaynak:http://www.artchive.com/artchive/P/pearlstein/edmund_pillsbury.jpg.html

Çalışmada figürlerin stilize edilmeden gerçekçi bir üslupla resmedilmesi ressamın nesnel tavrını ortaya koymaktadır. Figürlerin kişiliğine dair ipuçları, ayna ve yüz ifadeleri yardımıyla ele verilmiştir. Kadın portresi güleryüzlü olmasına rağmen, aynadaki yansımada daha yaşlı ve memnuniyetsiz bir şekilde betimlenmiştir. Figürler yan yana resmedilmiş olsada, öznel arasındaki ruhsal bağ ortadan kaldırılmış ve sanki birbirlerine yabancılaşmış gibi betimlenmişlerdir. Pearlstein, çalışmasında kullandığı yoğun ışık ile figürlerde donuk bir ifade ortaya çıkarmış, kadın figürünün bir kısmını kadrajın dışında bırakmasıyla kompozisyon açısından farklı bir üslup ortaya koymuştur. Burada üzerinde durulması gereken bir diğer husus da klasik dönem portrelerinde model ve sanatçı arasındaki ilişki ve mekânsal ortaklık bu dönemle birlikte sadece objektife verilen pozun anlık oluşumuyla sınırlı kalmasıdır. Fotoğrafın kendisi

modelin yerine geçmiştir. Modelinin izleyiciye geçen ruhsallığı ise fotoğrafın kopyasından aktarılan mekanik bir ürüne dönüşmektedir.

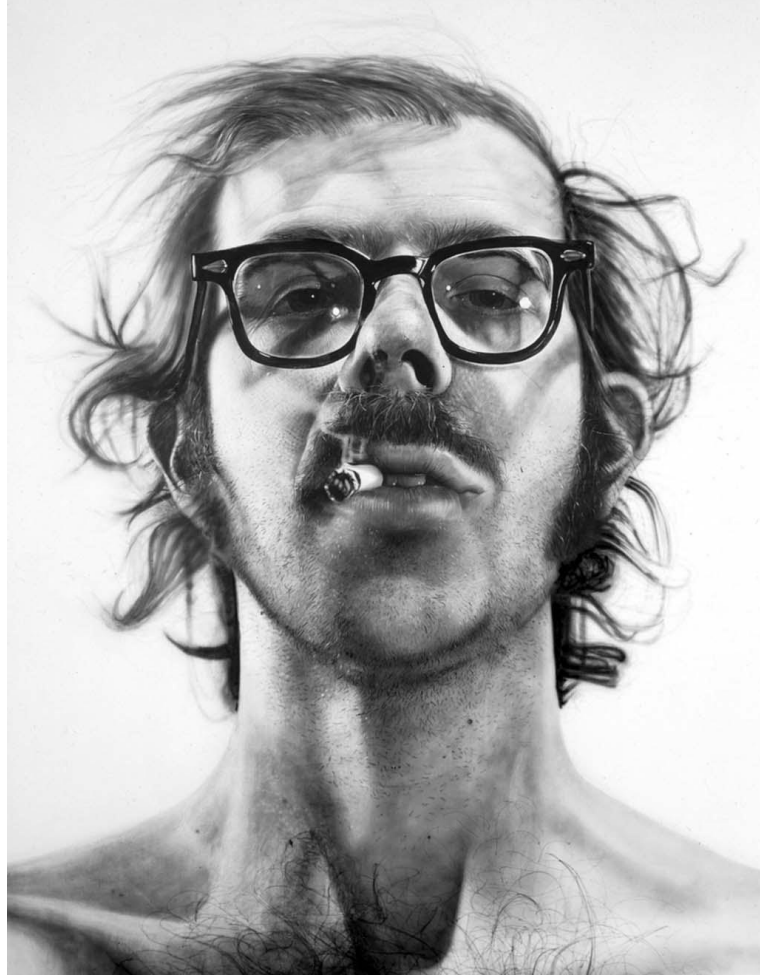
“Gerçeklere dayalı, idealize edilmemiş stili hayal gücüne hiçbir şey bırakmaz ve iç gözleme aman vermez. Bu, şeylerin materyal özüne duygusuzca sabitlenmiş görsel bir disiplindir. Betimlemede peşine düştüğü nesnellik, Thomas Eakins ve Eastman Johnson gibi eski Amerikalı ressamı anımsatır. Bununla beraber, ışıklandırmanın katılığı ve resim konusunun adiliği, seyirciyi yalnızca tekniğe odaklanmaya zorlayarak, Pearlstein’in çalışmalarını onlardan ayırmıştır”(Fineberg, 2014:158).

İlk çalışmalarını siyah-beyaz renklere resimleyen Close, betimlediği portrelerinde (Resim 28) daha çok vesikalık fotoğraf kadrajını kullanmıştır. Çalışmalarının büyük çoğunluğunu bir vesikalık fotoğraf gibi yapması da, onun portrelerinin genel formatını oluşturmuştur. Bu tavır, izleyicinin dikkatini yüzdeki ifadenin anlatımına değil, resmin kendisine yönlendirmektedir. Ancak sanatçı, otoportresinde fotoğrafın donuk nesnellığı kullanarak izleyiciyi rahatsız edici bir psikolojik gerilime maruz bırakmıştır. Portrenin büyük ebatları karşısında ezilen izleyici ayrıca figürün donuk, ifadesiz bakışı ve ağzında tutmakta olan sigarası ve de çıplak olduğunu hissettiren vücudu ile klasik vesikalık fotoğraf geleneğini bozmuştur. Diğer yönden detaycılığı sayesinde ise izleyiciye, resim ve resmin içerisinde barındırdığı figür arasındaki önem sırasını sorgulatmayı amaçlamıştır.

“Chuck Close, 2.74 m yüksekliğindeki Oto-portresini (Self-Portrait) ve arkadaşlarının fotoğraflarından yapılan anıtsal portreler serisini havalı boya tabancası (airbrush) kullanarak yaptı (bir ticari sanat tekniği). Tıpkı Minimalizm’de olduğu gibi, Close kendine keyfi kurallar koydu: Vesikalık fotoğraf kompozisyonları, siyah ve beyazla sınırlanma, dev boyutlar. Her örnekte, yüzeyi pürüzsüzce perdelanmış çoklu alçıtaşı katmanları kullanarak özenle hazırladı, fotoğrafı ölçeklendirmek için kalemle hafifçe bir ızgara sistemi oluşturdu, görüntüyü havalı boya tabancasıyla kabaca çizdi ve ardından resmi özenle düzeltip bitirdi”(Fineberg, 2014:374).

Ayrıca teknik olarak bazen kareleyerek bazen de objektifin görüntüsünü doğrudan tuvale yansıtarak portreler yapan sanatçı, eserlerinin büyük boyutlarıyla izleyeni anıtsal bir resme bakıyormuş hissine kapılmalarını hedeflemiştir.

Resim 28: Chuck Close, *Büyük Otoportre*, tuval üzerine akrilik boya, 273 x 212 cm, Courtesy Walker Art Center and Pace Galerisi, Minnesota, ABD.



Kaynak:<https://www.historylink.org/File/11085>

Gerhard Richter'in fotogerçekçi çalışmalarının yanı sıra görüntüleri bozuma uğratan ve görüntüyü tamamen ortadan kaldıran soyut çalışmaları da bulunmaktadır.

“Görüntü ve netlik ile ilişkilendirilebilecek bu çok yönlü eğilim, sanatçının teknoloji ile bağımlı ve ona karşı gelişinin bir savaşı olarak değerlendirilebilir. Sanatçının resimlerinde kullandığı odaklanmamış tekniği, fotoğrafın gerçeklik iddiasını ve ‘gerçeklik’ ile ‘çarpıtılmış gerçeklik’ arasındaki ayrımına meydan okuyarak fotoğraf ve resim arasındaki sınırı yıkar“ (Fineberg, 2014:358).

Richter'in 1988 yılında yaptığı “Betty” (Resim 29) isimli portresinde yer alan model, ergen çağıdaki kızıdır. Sanatçının yüzü arkada bırakan genç kız portresi, alışılmış portre geleneğini tersine çevirdiği gibi Barok dönem ressamlarından Carravaggio'nun

resimlerini andıran siyah fon ve Rene Magrit'in "Kopyalanmamış" resminde olduğu gibi portrenin tersten gösterilişi ile sanat tarihinden referanslar içermektedir.

Resim 29:Gerhard Richter, *Betty*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 102 x 72 cm, Saint Louis Art Museum, Missouri, ABD.



Kaynak:<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/children-52/betty-7668>

“Ayrıca bu çalışma bir fotoğraftan, ifadesiz, foto-realist bir stilde yapılmıştır. Bundan çok kısa süre sonra Gençlik Portresi’nde (Youth Portrait), masum görünüşlü bir başka kıızı siyah-beyaz olarak resmetti. Doğrudan kameraya bakan bu genç kıız, acımasız Baader-Meinhof terörist çetesinin liderlerinden biri olan Ulrike Meinhof’tur. Resimlerden biri diğerine ilişkin yorum yapar ve okunma biçiminin temelini çürütür” (Fineberg, 2014:358).

“Betty” portresi arkasına dönük olmasına rağmen masumiyeti temsil etmektedir. Betty portresine tezatlık oluşturmak amacıyla yaptığı “Youth Potrait” (Resim 30) isimli portresi de sanatçı tarafından masumiyetle ilişkilendirilmiştir. Ancak Meinhof medya

tarafından şeytanlaştırılmış bir karakterdir. Sanatçı bir teröristin bile birçok insanla ilişki kurulabilecek benzerlikte masum bir görüntüsünün olabileceğini bu portre ile temsili bir perspektifle sorunsallaştırır.

Resim 30: Gerhard Richter, *Gençlik Portresi*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 62 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.



Kaynak: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/youth-portrait-7697/?&categoryid=56&p=1&sp=32&tab=collection-tabs>

Bu nedenle Ulrike Meinhof, alternatif olarak şeytanlaştırılmış veya gizemli ancak daima insanlıktan çıkarılan medya tarafından çarpıtılmış bir karakter olarak görülmez. Portresi, izleyiciyi kendisiyle kişisel düzeyde tanımlamaya davet eder ve her insanın benzer suçlar işleyebileceğini ima eder (<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/youth-portrait-7697/?p=1&sp=32>).

“Resim sanatının yeniden canlandırılması ve resme ilginin artmasıyla beraber dikkatler, zaten hep resim yapmaya devam etmiş olan resamlara çevrildi. Bunlar İngiliz Francis Bacon’ın yanı sıra Alman Alselm Kiefer, Gerhard Richter, Georg Baselitz ve A.R. Penck’ti. İngiliz ressam Francis Bacon gençliğinde tanıştığı Gerçeküstücülük’ten yola çıkarak geliştirdiği yeni ve öznel üslupla yüzyılımızın en ilginç sanat şahsiyetlerinden biri

haline geldi. Konusu insandı. Figürlerini belirsiz, dörtgen mekânların içine yerleştirir ya da belli belirsiz cam odaların içinde acı çeken, ezilen yaratıklar olarak betimlerdi. Gayet net ve düzenli resmettiği mekânlarla, şiddete maruz kalmış gibi görünen figürlerinin çarpık görüntüleri şaşırtıcı bir zıtlık içindedir. Yaygın boya sürüş biçimi figürlerini soyuta götürür. Çoğunlukla yakın arkadaşlarını model olarak kullanan sanatçının figürleri birer çiğ et parçasına benzer. Resimlerini soyut bir düzlemde ele aldığımızda, eziyet çeken, hırpalanmış iç dünyaları betimlediğini anlarız”(Krausse, 2005:118).

Yeni figüratif sanatın en etkili sanatçılarından olan Francis Bacon’ın geç dönem çalışmaları 2. Dünya Savaşı’nın etkisiyle, içinde bulunduğu dönemin meydana getirdiği ruh haline uygun olarak, şiddet, acı ve yalnızlık gibi temaları barındırmaktadır.

“Eserlerinde yalnızlık ve şiddet yansımalarına bol miktarda yer vermiştir. Eserlerinde toplumda yalnızlaşan bireyler, hapsedilmiş, acı çeken insanları, kurgusal mekân içinde vurgulayıcı bir şekilde yansıtmıştır. Bacon’un, gündelik yaşamın yüzeyi altında saklı bu ilkel durumu, şaşırtıcı bir şekilde dolaysız açığa çıkarışı, uygarlığın içimizde bastırılmış olduğu kaotik güçleri uyandırır ve kontrol kaybını, çaresizlik ve dehşet duygusunu ele geçirir”(Fineberg, 2014:137).

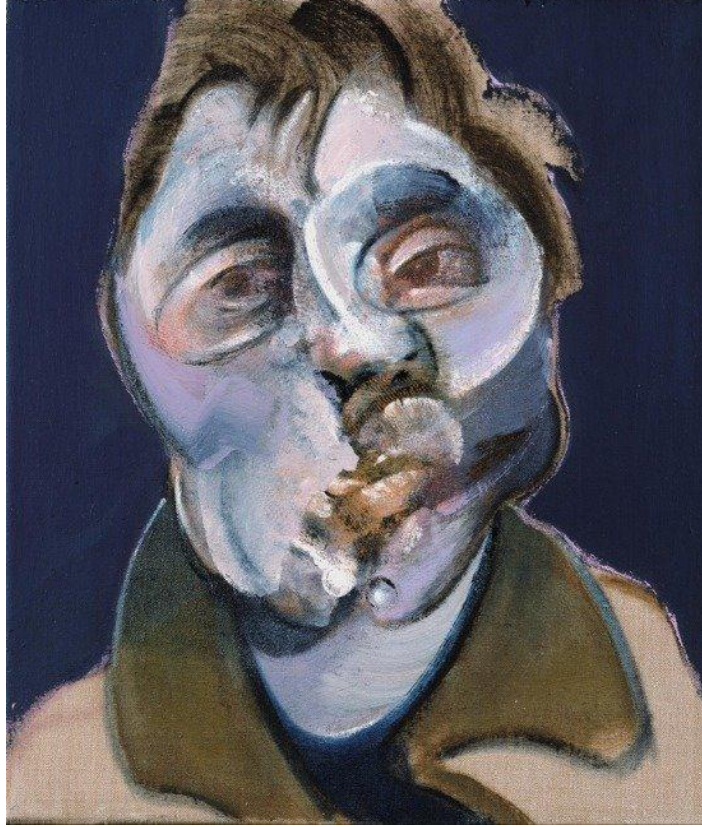
Bacon’ın portrelerinde göz, burun, ağız gibi duyu organları kendi temsiliyetinden çıkıp kendi kendini eriyip yok eden biçimsizliğe dönüşmektedir. Bu biçimsizlik kendi içinde yeniden organize olarak amorf biçimini yaratmaktadır. Bu amorf biçim, yüzü ortadan silen ama başı öne çıkaran bir yapı inşa etmektedir. Picasso ve fütüristler gibi, Bacon’ın resimlerinde de vücudun hareket anını yine vücudun gerçeklik içindeki görüntüsüne dönük olarak kurgulama biçimi ile yeni bir algılama düzeneği yarattığı görülmektedir. 1960’lardan sonra portre çalışmalarına yönelen Francis Bacon, son dönem çalışmalarını başka modelden çalışmak yerine, kendi suretini model olarak tekrar tekrar resimlemiş ve kişiliğindeki değişimleri betimlemiştir.

Deleuze’a göre; Bacon portrelerinde kafayı göstermek için yüzün fazlalıklarından kurtulması gerektiğini savunur. Bu aşamadan sonra figür insana dair özelliklerden sıyrılır ve hayvana doğru gidiş gelişler ortaya çıkarak belirsiz bir aradalık oluşmaktadır(Deleuze, 2009:29).

Francis Bacon’ un otoportresinde (Resim 31), insana dair yüz özelliklerinin değiştirilmesi, ayıklama ve bozulma gibi üslupsal bir yaklaşım söz konusudur. Çalışmada teknik olarak biçimde yarattığı bir takım şişme, dağılma, silmeler ve kıvrımlı boya kullanımı ile oluşturduğu abartılı formlar kaba bir görüntü ortaya çıkarmış olsa da,

resimde yarattığı psikolojik derinlik sanatçının kimliğini analiz etmeye olanak sağlamaktadır.

Resim 31: Francis Bacon, *Otoportre*, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 35,5 x 30,5 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Francis-Bacon-Self-Portrait-1969-an-example-of-a-mis-aligned-face-C-The-Estate-of_fig2_259337346

“Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim 1980’lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olmuş, soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu modernizm şemalarında bir türlü yer bulamayan Polonya asıllı Fransız ressam Balthus (1908-2001) ya da İngiliz ressam Lucian Freud (1922-) gibi kimi eski kuşak figüratif ressamlar adeta yeniden keşfedilmiştir”(Antmen, 2009:263).

Figüratif sanatın önemli temsilcilerinin başında gelen Lucian Freud, için bir pentür sanatçısı denilebilir. Resimlerinde kullandığı figürlerin sağlam desen gücünün yanında pentürel yapısı, tenin dokunulması etkisinden çok uzak ancak etin sıcaklığını hissettirecek kadar da çok yakın bir his yaratmaktadır. Figüratif resim geleneğinin bir devamcısı olarak kabul görse de, kadın ve erkek imgelerini konumlandığı roller açısından

bakıldığında, erkek figürünü kadın figürleri gibi seyirlik nesneye dönüştürmesi ile sanat tarihine karşı bir tavır sergilemiştir.

“Doğrudan şeylerin dış görünüşüyle meşgul olsa da, Freud ‘portrelerin(in) insanlar gibi değil, insanlar hakkında olmasını, modelin görüntüsüne sahip olmasını değil, o olmasını’ istemiştir. Resmin ötesine geçen bu güçlü gerçeklik hissi model ve seyirci arasında rahatsız edici bir samimiyet yaratır. Bir yanda seyirci, (birden çok figür olduğunda) figürler arasındaki karmaşık ilişkileri sezmeye ya da tek objenin gerçek kimliğini bilmeye gücünün yetmediğinde biçimsel bir uzaklık hisseder. Öte yandan sanatçı, izleyiciyi dayanılmaz derecede kişisel bir sahneye girmeye zorlar”(Fineberg, 2014:154).

Lucian Freud’un yıllar içinde sık sık ele aldığı otoportreleri (Resim 32) ise, izleyicisine sanatçının ruhuna doğrudan bir bakış açısı sunmaktadır. 1985’te 63 yaşındayken yaptığı otoportresi, sanatçının en ünlü eserleri arasında yer almaktadır. Diğer portrelerindeki belirgin bir şekilde betimlediği çıplaklığın tersine, buradaki çıplaklık omuzlardan yukarısı resmedilerek gizlenmeye çalışılmıştır. Diğer modeller biçimsiz ve hantal görünse de, buradaki duruşta soğukkanlılığın düzeyi Freud’un otoportreleriyle aynı karakterdedir. Omuzlarını dik tutup ve sanki izleyiciye meydan okurcasına dosdoğru dışarı bakar. Yüzdeki rastgele vuruş darbeleri ve ışık ve gölgenin ölçülü dengesi sanatçının olağanüstü kompozisyon ustalığının kanıtıdır. Örneğin çenenin altındaki gölgenin derinliği ve üst köşedeki koyuluğun, formları boşlukta tutturuyor gibi göstermesi buna bir kanıttır. Kıvrımları kırışıklıkları ve yaşlılığın diğer belirtilerini gösterirken betimlediği kıvrık burun, güçlü çene, etkileyici kaşlar olarak gösterdiği yüzünü hızlı ve serbest fırça vuruşlarıyla resmetmiştir. Buna rağmen gözlerin gerçekçi bir şekilde betimlenmesi ifadeyi güçlendirmiş, figürdeki ten artık ete dönüşmüştür. Freud iyi görünümü olmaktan gurur duyuyor ve otoportrenin büyük zorluk olduğunu itiraf ediyordu. Belki de Freud’un kötü göstermeyi başaramadığı ve bunu itiraf ettiği tek şey otoportresidir(<https://www.theartstory.org/artist-freud-lucian-artworks.htm>).

Resim 32: Lucian Freud, *Otoportre*, 1985, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 67,5 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: <https://imma.ie/collection/reflection-self-portrait/>

Jean Rustin ise resimlerinde betimlediği figürlerini yapıbozuma uğratarak, sanki yer altı dünyasından çıkmış suretlerin tasvirini yapmaktadır (Resim 33). İlk bakışta psikolojik ve zihinsel sorunları olan insanları andıran bu portreler, izleyicide psiko-dramatik bir his uyandırmaktadır. Sanatçı, korku filmlerinden çıkmış gibi gözüken figürlerini izleyicinin önüne çıkartmış, toplumu, yok sayılan ve görmezden gelinen insanlarla adeta yüzleştirmiştir. Rustin, Freud gibi planları parçalamış ve boyayı katman katman kullanarak portreyi cinsiyetsizleştirmiştir. Arkaya doğru mekân içerisinde eriyen form, ifadenin ruhsal durumuna etki etmiştir. Portresinde kullandığı mekân, yalnızlık ve hiçlik duygusunun resimdeki tezahürüne dönüşmüştür. Sanat tarihine bakıldığında klasik portre resim belge niteliği taşıırken, Rustin'in resimlerinde portre kavramsal bir ifade aracına dönüşmüş ve sanatçı alışlagelmişin dışında yaptığı portrelerinde benlik sorgulamasını ifadeci bir üslupla ortaya koymuştur. Resimlerinde kullandığı mekânlarda, figürlerin psikolojik durumunu güçlendirecek ve gerilimi artıracak türden

seçkilerdir. Hapishane hücresi, karanlık ya da terk edilmiş ıssız mekânlar gibi tekinsiz mekânlar, Rustin'in portrelerinin tamamlayıcılarıdır.

Resim 33: Jean Rustin, *Portre*, 1992, tuval üzerine akrilik, 34,5 x 27 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: <https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Jean-Rustin-4710971/null>

İlk yıllarında fotoğraf ve modelden bakarak resim yapan Justin, bunun sonucunda çıkan çalışmalarının fazla gerçekçi olduğunu düşünmüş, fotogerçekçi değil soyut bir ressam olduğunu söyleyerek bu durumdan rahatsız olduğunu ifade etmiştir. Daha sonra, figüratif soyut resimler yapan sanatçı, artık fotoğraf kullanmamasına rağmen yine de gerçeklikten tam anlamıyla kopmamıştır. Resimlerinde kullandığı figürlerin izleyicide yalnızlık hissi uyandırması, Rustin'in her insanın aslında kendi içerisinde yalnız olduğunu düşünmesinden kaynaklanmaktadır (Toledo, 2002).

Sanat piyasası batı üzerinde konuşuluyor olsa da, Fang Lijun gibi Cynical Realism (Sinik Gerçekçilik) akımının temsilcilerinin eğilimiyle doğuda da varlığını

hissetirmeye başlamıştır. Bu akım; istikrar göstermeyen, belirsiz ve kimlik arayışı içerisinde olan bir sanat ortamının ürünüdür. Komünizmin ortaya çıkışından, sanayileşme ve modernleşmeye kadar Çin toplumunda yaşanan değişimler, Sinik Realist sanatçılar tarafından ele alınmış, sosyopolitik meseleler hicivli bir üslupla ortaya konmuştur. Bu sanatçılardan biri de Fang Lijun'dur. Sanatçı, gerçeküstü imgelerle insan haklarını, insan ahlakını ve genellikle toplum üzerindeki politik baskıyı hicivli bir şekilde betimleyerek 20. Yüzyıl Çin tarihini gözler önüne sermiştir (Resim 34).

Resim 34:Fang Lijun, *Seri 2, Numara 2*, 1992, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 200 cm, Ludwig Müzesi, Köln, Almanya.



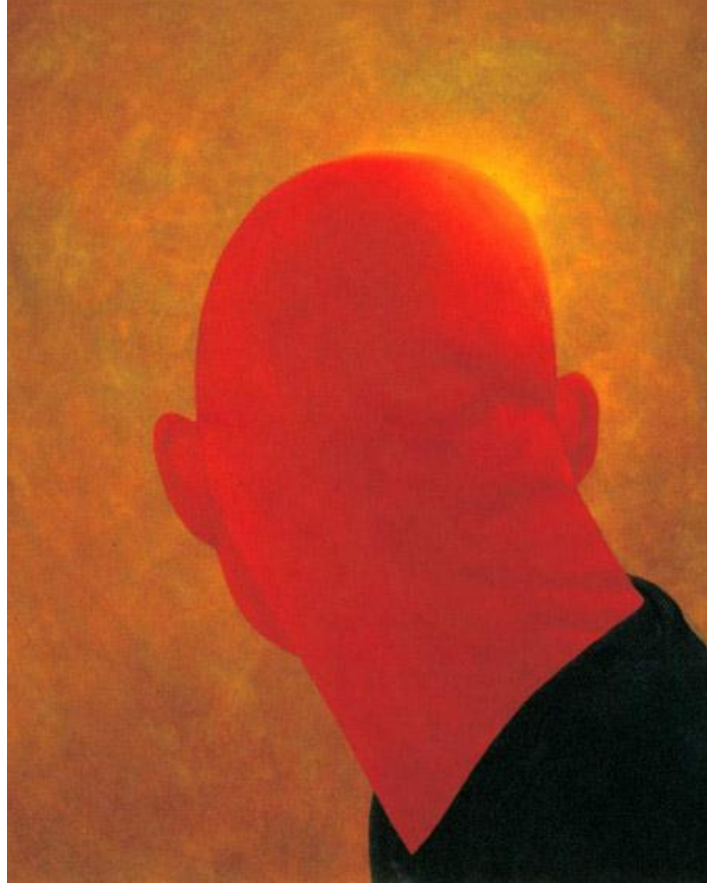
Kaynak:https://dominickmanco.files.wordpress.com/2011/06/6_fanglijun_grouptwonotwo.jpg

“Fang Lijun’un resimleri, bir benlik algısının açıkça ifade edilmesinin zor olduğu insan kalabalıklarıyla istila edilmiş ve toplumsal ivmenin yönlendirilmesinin zor olduğu bir dünyanın tuhaf şartlarını araştırır. Çalışmalarının sinik mizahı aynı zamanda samimi bir idealizmi ve içten gelen bir politik sadakati ifade eder. Lijun’un 1997 tarihli Başlıksız (Kızıl Kafa)’sı (Untitled (Red Head)) kısmen bireysel ve kitlesel kültür arasındaki bu çelişkiye dayanır”(Fineberg, 2014:516).

Sanatçı 1997 tarihli Kızıl Kafa (Resim 35) çalışmasında, alışlagelmişin dışında portreyi Gerhard Richter’in “Betty” portresinde olduğu gibi arkadan resmetmiştir. Çalışmalarının genelini oluşturan traşlı baş figürlerini, ironik bir ifade aracı olarak kullanmaktadır.

Resimlerinde sıklıkla görülen tek tiplileştirilmiş figürlerde çaresizlik, umutsuzluk gibi ifadeler yaşadığı dönemin toplum yapısını yansıtmaktadır.

Resim 35:Fang Lijun, *Kızıl Kafa*, 1997, tuval üzerine yağlıboya, 163 x 130 cm, Arario Galerisi, New York, ABD.



Kaynak:<http://www.artnet.com/artists/fang-lijun/artwork-19971-YGSIyvd7u-ziZCtXUSwNPw2>

Diğer yönden “Kızıl Kafa” figürünün yüzünün güneşe dönük olması izleyici açısından bakıldığında iki ayrı anlam taşımaktadır. Birincisi umut, diğer ise güneşin güçlü ışığı karşısında yaşanan körleşme. Kurduğu ironi bu bağlamda resmi ikircikli bir anlama sürüklemiştir. Tenin renginin kırmızı olması, silikonlu bir malzeme ile üretilmiş etkisi yaratırken, içinde yaşadığı toplumun üretim biçimlerine ve kapitalizmle olan bağına gönderme niteliğindedir. Her an yüzünün izleyiciye dönecekmiş gibi bir açıda duran figür gizemini böylelikle sınırlı olduğu çerçevenin içine hapsetmiş olmaktadır.

Jenny Saville ise çalışmalarında insan anatomisini bozmakta ve onlara neredeyse rahatsız edici bir biçim vermektedir. Sanatçının buradaki asıl amacı insan vücudunu kusurlarıyla ortaya çıkarmaktır. Sanatçı portre çalışmalarında genellikle kırılma hissi

oluşturmuş ve bu hissi seyirciye aktararak kişilerin aklında kendini sorgulama isteği uyandırmıştır. İnsan vücudunun kusurlarını kabul ederek, idealist mükemmel vücut düşüncesini ortadan kaldırmak istemiştir.

Resim 36:Jenny Saville, *Ters*, 2002-03, tuval üzerine yağlıboya, 213,4 x 243,8 cm, Gagosian Galerisi, New York, ABD.



Kaynak:<https://gagosian.com/exhibitions/2003/jenny-saville-migrants/>

Reverse “Ters” çalışmasında kendini yatay bir şekilde, şiddete maruz kalmış belki de cinsel istismara uğramış bir şekilde betimleyen sanatçı geniş ve serbest fırça vuruşlarıyla resmi dinamik hale getirerek, ifadedeki acı ve çaresizliği katmanlı kullandığı sıcak renk tonlarıyla baskın bir şekilde gözler önüne sermiştir. Otoportresinin zemin üzerindeki yansıması sanatçının anlatmak istediğini tekrarlayarak vurgulamış ve izleyiciyi yaşanan olaya tanıklık etmeye zorlar niteliktedir.

Saville yatay bir kompozisyonla kendini betimlemiş, ifadesindeki gerginlikle izleyen durumundan daha çok izlenen konumuna geçmiştir. Yüzün bazı yerlerinde cilt sanki çöküyor ve kabuk bağlamış gibi resmedilmiş. Fakat bu çalışmada izlenen konumuna geçen seyirciyi asıl çeken kırmızı somurtkan betimlenen ağızdır. Yansımadaki beden,

sanatçının cinselliğini, gizli hiçbir şeyi olmayan bir nesne olarak ortaya çıkarmaktadır. (Mackenzie, 2005).

Jenny Saville'nin "Ters" isimli portresi, ilk bakıldığında bir resmin kesiti gibi durmaktadır. Klasik portre geleneğinde veya vesikalık portre fotoğraflarında tercih edilmiş ölçünün ve açının dışında kullanılan kadraj, resmin tamamını zihinde tamamlamaya yönelik bir merak uyandırır(Resim 36). Resimlerinde sıkça kullandığı şiddet temasının tüm yükünü bu resimde figürün dudaklarına yüklemiştir. Dudakların gözler arasında yarattığı uzamsal ilişkiyi bir engel gibi aşan izleyici figürün donuk ifadeli gözleriyle karşılaştığında, tanık durumuna düşüp kaskatı kalmaktadır.

Helnwein'in resimlerine bakıldığında ise, çalışmalarının genelinde çocuk teması her zaman ön plana çıkmaktadır. Çocuk figürü genellikle saflık, masumiyet ve kırılganlıkla ilişkilendirilmektedir. Sanatçının resimlerinde sıklıkla kullandığı çocuk figürü, kurban olarak yansıtıldığı kadar, izleyiciye suçluluğu üstlenme konusunda da ithamda bulunur niteliktedir.

Helnwein'in "The Disasters Of War 28" (Resim 37) çalışması çocukların kırılgan masumiyetini temsil etmektedir. Sanatçı portresinde kullandığı çocuk figürünü, doğrudan hislere yönelen ve duyguları işgal eden hipergerçekçi bir üslupla resmetmiştir. Masumiyet ikonası sayılan çocuk figürünü, kanlar içinde çarpıcı bir şekilde betimlemiş, detaycı üslubu ve ışığın yardımıyla olayın şiddetini bütün çıplaklığıyla ortaya koymuştur. Portreye bakıp yetişkinliğini biran unutan seyirci, çocuklarla empati kurarak kendini sorgulama fırsatı bulmaktadır.

Resim 37: Gottfried Helnwein, *Savaş Felaketleri 28*, 2011, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 201 x 163 cm, Albertina Galerisi, Viyana, Avusturya.



Kaynak:<https://dionisopunk.com/2014/03/25/murmur/gottfried-helnwein-the-disasters-of-war-28/>

Son çalışmalarında, çağımızda varlığını sinsi bir şekilde sürdüren psikolojik şiddeti yakalamaya çalışmaktadır. Çağdaş şiddet kültürümüz, sözde insan yaşamını korumaya yönelik girişimleri, çocukları derinden mağdur etmektedir(Koats, 2012).

Helnwein'in 'The Disasters Of War 28' resminde kanlı elbisesiyle betimlenen çocuk figürü, medyanın görmezden geldiği savaş, istismar ve cinsel sömürü kurbanı olan çocukları temsil etmektedir. *Chiaroscuro tekniği* kullanılarak fonu karartıp, önden gelen mum ışığı gibi kısıtlı bir ışıkla aydınlanan figür, ölü bir bedenin mermersi soğukluğuna sahiptir. Sanatçı kan lekesini ışığın en yoğun olduğu yüzeyde kullanarak izleyici üzerindeki etkiyi arttırmaktadır. Çocuk figürünün gözlerin kapalı olması, izleyeni kan lekelerinin yarattığı etkiden bir nebze uzaklaştırırsa da resimdeki suskun atmosfer, kurgulanan gerçeklikle izleyici sürüklendiği rahatsızlıktan kendini kurtaramaz.

Kısacası "Sanatçı sadece çocukların fiziksel yaralarını değil, onların içyaralarında görselleştirerek, konuyu seyircinin karşısına çıkartıp yüzleştirmeyi amaçlamıştır"(http://en.bahafineart.com/gottfried-helnwein/the-disasters-of-war-27).

Alyssa Monks ise çalışmalarında, cam ve suyun oluşturduğu filtre etkisini kullanarak soyutlama ve gerçeklik arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaktadır. Portrelerinde kullandığı filtre etkisi, izleyicide bir merak duygusu oluşturarak içerisine çekerken, aynı zamanda seyirciyle arasına engel koymaktadır.

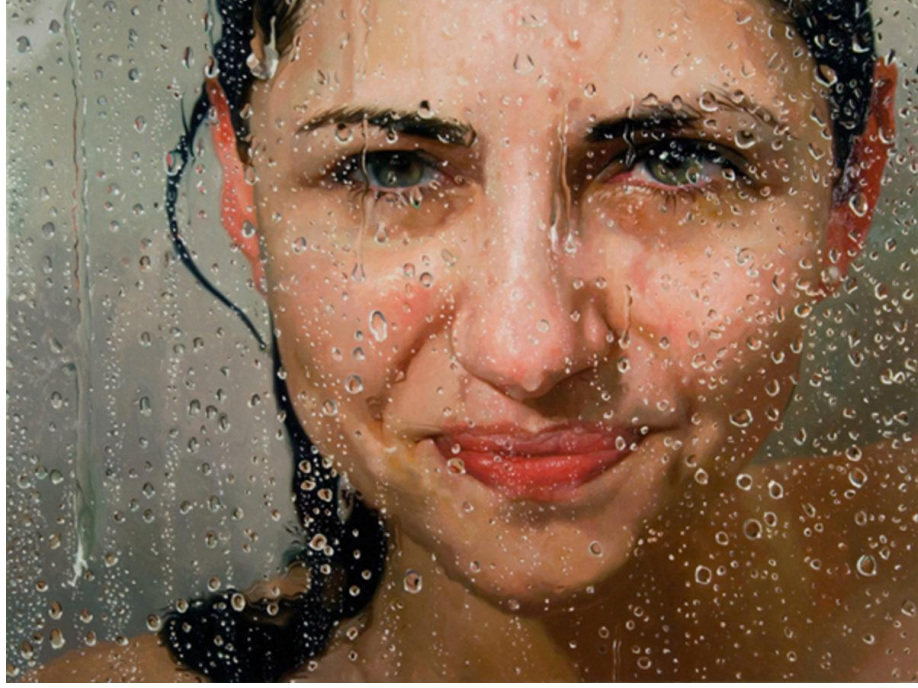
Resimlerinde görüntüyü olduğu gibi aktarmaktan öte, izleyicinin duygularına hitap etmeyi amaçlayan sanatçı, kullandığı deneysel materyaller ile anlatımını kuvvetlendirerek izleyicinin empati kurabileceği saydam alanlar oluşturmaktadır.

Sanatçı kendimi, resimde gerçekçilik açısından beni tatmin edecek bir illüzyon yaratabilecek durumda hissettiğim zaman, o gerçekçilik kendini yorumlamaya başlıyor. Gerçekçi illüzyonu yaratmak için su, plastik, cam, buhar, vazelin, yağ, suyla karıştırılmış un gibi şeyler kullanıyorum ve böylece gerçeklik ile soyutu aynı tuvalde birleştiriyorum diye ifade etmektedir (Aylan, 2010: 2).

Alyssa Monks' un kompozisyonları bütün olarak ilk etapta fotoğrafik bir gerçeklik yansıtırsa da detaylarda göze çarpan soyut etkiler ve yüzey üzerindeki katmanlar gerçekçi bir yanılsama etkisi oluşturduğunu göstermektedir.

Sanatçının “Smirk” (Resim 38) adlı çalışmasında banyo içerisinde resmettiği portresini, su damlaları ve buharın etkisiyle cam üzerinde ve tende meydana gelen gerilim ve dönüşümleri, yoğun ışık kırılmaları ve canlı tonlar ile resmetmiştir. Tebessüm eder biçimde resmedilen portrede, yüz hatlarındaki kıvrımların beraberinde su ve buharın cam üzerinde meydana getirdiği hareketlenmelerin birleşimiyle birçok katman oluşturarak pentür etkisi olan bir çalışma ortaya çıkmıştır. Ön planda bulunan cam üzerindeki su damlalarında yoğun ışık gölge kullanarak resme dinamik bir görünüm kazandıran sanatçı, arka planda bulunan portre üzerinde buhar izlenimi vererek saydam bir etki yaratmıştır. Sanatçı resminde yağlıboyanın yanı sıra uyguladığı farklı malzemelerin etkisiyle ve kullandığı renklerin doygunluk oranıyla portredeki belirginliği bozulmaya uğratarak cam ve figür arasında espas etkisi oluşturmuştur. Resmin bütününde görülen fotogerçekçi etki yakından bakıldığında yerini deneysel malzemeler ve hareketli fırça darbelerinin gerçekliğiyle oluşan soyut parçalara bırakmaktadır. Dolayısıyla Monks' un portresinde fotoğrafın birebir gerçekliği yerine, gerçeklik illüzyonu yarattığı görülmektedir.

Resim 38:Alyssa Monks, *Sırtma*, 2009, keten üzerine yağlıboya, 121 x 162 cm, DFN Galerisi, New York, ABD.



Kaynak:<https://www.artslant.com/ew/works/show/123030>

Alyssa Monks rutin insan hayatının özel anlarının sık sık çeliştiğini gösteren resimler yapmaktadır. Detaycı ve yumuşak fırça vuruşları J. M. W. Turner'ın resimlerini anımsatmaktadır. Turner'ın, endüstri devriminin insanlara getirdiği yeni vizyonu göstermesi gibi Monks'ta günümüzdeki dijital devrime dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Sanatçı, insanlık deneyiminin ürünü olan mahremiyeti ve kırılganlığı tablosuna aktarırken, her fırça darbesiyle sinematik boyutlarda mimikleri ve kararları kayıt ettiğini ifade etmektedir(<http://www.alyssamonks.com/spaw/uploads/files/333/V4-SeeingYourTRueColors.pdf>).

Portre ressamı olan Barkley L. Hendricks ise, genellikle siyahî insanları kendinden emin, neşeli, gururlu ve biraz da meydan okuyan bir tavırla betimlemektedir. Sanat tarihini araştırmaları sonucunda, zencilere rastlamaması sanatçının dikkatini çekmiş ve portre çalışmalarını bu doğrultuda yapmıştır. 1970'lerin Amerika'sında, toplum düzeni ve siyahî insanlara karşı olan tavır, sanatçın portrelerinin ana temasını oluşturarak, politik bir tavırla ortaya koymasına neden olmuştur.

Barkley L. Hendricks portrelerini, moda ve ikonografi etmenlerini sentezleyerek güçlü imgeler olarak ortaya koymaktadır. *Lawdy Mama* (Resim 39) portresi, aslında sanatçının eğitim sürecinin bir parçasıdır. Hendricks, Boya, pigment ve tuval gibi kullandığı yüzeyin, teknik ve kimyasal etkileriyle ilgili bir endişesini ortaya koymaya çalışmıştır. Sanatçının kuzenini model aldığı bu portresinde, ilk bakışta izleyicinin gözünde popüler bir kişiyi andırması çalışmayı ikonik bir resme dönüştürmektedir(Pedro, 2016).

Resim 39:Barkley L. Hendricks, *Lawdy Mama*, 1969, tuval üzerine altın varak ve yağlıboya, 136,5 x 92,1 cm, Brooklyn Müzesi, New York, ABD.



Kaynak:<https://www.nytimes.com/slideshow/2017/04/21/arts/design/the-art-of-barkley-l-hendricks.html>

Sanatçının altın varaklı fon üzerine çalıştığı kuzeninin portresi, ilk bakışta ortaçağ ikona resimlerini andırmaktadır. Figüre odaklanıldığında ise barok dönem portre anlayışıyla benzerlik göze çarpmaktadır. Gerçekçi bir şekilde betimlenen figür, kompozisyonun ortasında kahve tonlarıyla durağan bir şekilde konumlandırılmıştır. Figürün tek bir kol hareketi, portreyi dinamik bir yapıya dönüştürmüştür. Direk izleyiciye bakan figür, adeta seyirciyle iletişim kurma çabasıdadır. Sanatçı yüzü ayrıntılı bir şekilde resmederek, figürün kişiliğine dair ipuçlarını yakalaması için seyircinin dikkatini ifadeye yönlendirmiştir.

Hendricks, genellikle tek renk fon üzerine figürlerini resmeder. Etrafındaki insanlardan seçtiği modellerden yaptığı portreleri, dini ikona resimleri çağrıştırırken, aynı zamanda da sanatçının referansları olan Rembrandt ve Caravaggio gibi ressamlarla ilişki kurmaktadır. Ailesi ve arkadaşlarının portrelerini yapması, Hendricks'in gerçeklik anlayışının dolaysız olarak aktarılmasına olanak sağlamaktadır. Lawdy Mama portresinde figür yüzü gülmeyen biri olarak resmedilmesine rağmen, ifadede çekingenlik ve kararlılık aynı zamanda hissedilmektedir. Figürün durağanlığı, portrenin iddialı olmasının önüne geçememiştir(Koplos, 2009).

Sanatçının ikona resimleri andıran çalışması, politik tavrının yansımaları oluşturmuştur. Sanat tarihinde bakıldığında dini şahsiyetleri yüceltmek ve dini vecibeleri yerine getirmek için yapılan ikona resimler ile kurgu ve kompozisyon açısından benzerlik gösteren Lawdy Mama portresi, sanatçının yaşadığı dönemde toplumun Afrika kökenli insanlara olan bakış açısına bir tepki niteliğindedir. Portrenin arka planında kullanılan altın varak bu bakış açısını destekleyerek, sıradan siyahi bir insanın izleyicinin gözünde yüceltilmesine olanak sağlamıştır (Resim 39-40).

Resim 40: *İkona Resim*

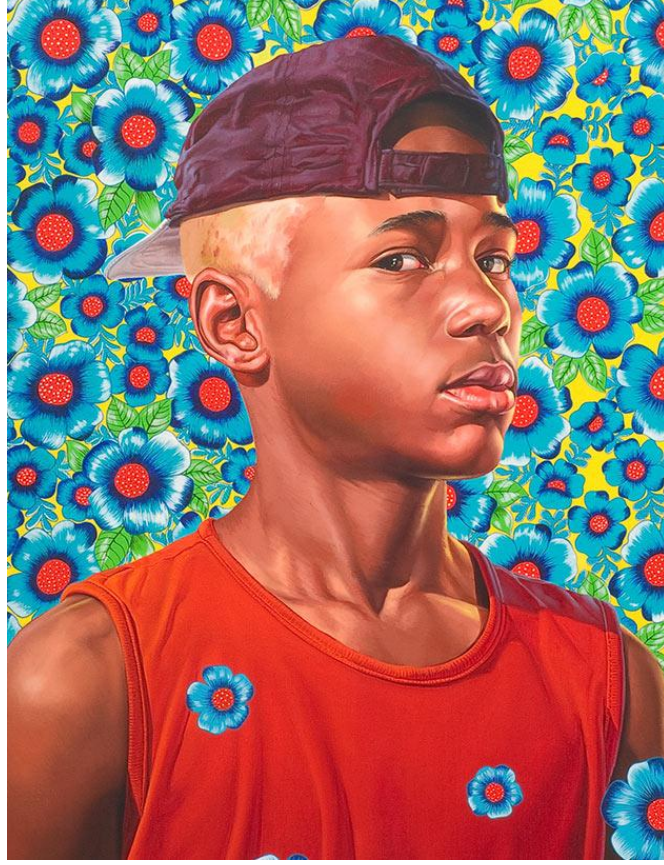


Kaynak:https://www.google.com.tr/search?q=icone+di+santa+chiara&hl=tr&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjAmrmd3ffgAhVEEVAKHb9_CUEQ_AUIDigB&biw=958&bih=878#imgrc=0jD7PuXlm6lWQM:

Bir diğerk yandan, Hendricks gibi, siyahî insanların toplumdaki statüsünü problematik olarak benimsemiş portre sanatçılarında biri de Kehinde Wiley'dir. Portre ressamı olan Kehinde Wiley, geleneksel formatları ve motifleri, çağdaş temsil biçimleriyle sentezleyerek çalışmalarını ortaya çıkarmaktadır. Sanat tarihine bakıldığında bir güç simgesi olan portre geleneğini ve günümüzde toplumun siyahi bireylerine bakış açısını sorgulayarak sentezlemektedir.

Klasik portre geleneği toplumlar tarafından gücün simgesi olarak görülüyordu. Burjuva ve ruhban sınıfı gibi varlıklı insanların sipariş verdiği portre resimler, kişilerin kimliğini ortaya koyan sembolik bir dil oluşturmuştur. Wiley'in portreleri de bu tür aristokrat portrelerini çağrıştırmaktadır. Sıradan insanları iddialı bir şekilde resmederek vetarihte önemli olarak kabul edilen şahsiyetlerin yerine yerleştirerek, birgüç imgesi olarak sunmaya çalışmaktadır. Sanatçı, portrelerini stilize ederek kurgulamış, bireyin güçlenme duygusu ve tarihi temsil portreleri arasındaki diyalektiği bir problematik olarak sorgulamaktadır(<http://www.seattleartmuseum.org/Exhibitions/wiley>).

Sanatçının portresinde (Resim 41) resmettiği kişi yoksul bir ailenin çocuğı olan Randerson Romualdo Cordeiro'dur. İlk bakışta kompozisyon açısından klasik portre resimle ilişkilendirilen çalışmada, figürün duruşu ve yüzdeki ifadenin verdiği iddialı bakışlar, Cordeiro'yu yoksul bir bireyden daha çok popüler kültür imgelerinden birine dönüştürmüştür. Çalışmalarının genelinde kullandığı eski ve pahalı Hollanda kumaşlarını andıran arka fon ve canlı renkler, gösterişli bir boyama üslubu ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca resimdeki fonun yüzey üzerinde devam eden dekoratif yapısı Gustav Klimt'in resimlerini çağrıştırmaktadır. Her ne kadar gerçekçi bir üslupla figür betimlense de diğerk yönden resimde formun fonla kurduğı ilişki, algıda iki boyutlu kolaj etkisi yaratmaktadır.



Resim 41:Kehinde Wiley, *Randerson Romualdo Cordeiro*, 2008, tuval üzerine yağılıboya, 121,9 x 91,4 cm, Seattle Sanat Müzesi, Seattle, ABD.

Kaynak:<http://blackartistnews.blogspot.com/2016/02/seattle-kehinde-wiley.html>

Çağdaş sanatçı Graham Little görkemli güzellikte kadınları geleneksel bir üslupla zarif bir şekilde betimleyerek resimlemektedir. Ayrıntılı kumaş detayları barok resimleri hatırlatırken, kompozisyon ve plastik unsurlar çağdaş bir yaklaşım sunmaktadır.

Çalışmalarındaki imgelemi, çağdaş moda reklamlarından esinlenerek oluşturan sanatçı romantizm ve postmodernizmi sentezlemektedir. Çalışmaları genellikle yüzeysel çağdaş kültürün izlerini taşıırken, modellerini de kadın figürlerden seçmektedir. Portre çalışmalarında ifadelerdeki derin bakışlar, bayan modellerinin oyuncak bebekten öte duygusal ve karmaşık kahramanlar olduğunu göstermektedir. Görüntülerini ikonik moda dergilerinden seçen Little, kendi vizyonunu göstermek için fotoğraflarda değişiklikler yaparak çizimlerini gerçekleştirmektedir. Parlak dergi sayfalarındaki modelleri donuk hallerinden arındırarak, onları yalnız ve gizemli kadınlara dönüştürmektedir. Çalışmalarında kullandığı desenler ve nesnelere rağmen figürün ön plana çıkması, kurguladığı karakterin gücünü ortaya koymaktadır(Latham, 2015).

Cinselliği arka planda tutan sanatçı “Siyah Kolye” (Resim 42) adlı portresinde, figürü dalgın ve düşünceli bir ifadeye sokmuştur. Resimde kıyafet ve aksesuarlar yoğun detay içerirken, kadın figürü yüzündeki yalın ifade ve mekândan izole edilmiş melankolik ruh haliyle dikkat çekmektedir. Klasik dönemde melankolik kişiliğin ifade biçimi olan elin yüze yaslanarak matemli bir görüntü yaratma geleneği, sanatçının resminde de devam etmektedir. Ayrıca arka planın, altın oran dikdörtgendeki gibi bölünmesi, figürün diyagonal hareketiyle bir denge yaratmaktadır. Yatay formatta tasarlanan portre, mekânın alımlanmasında sinematografik bir etki yaratır. Resim, bir film sahnesinden alıntı gibi durmasına rağmen, sanki sandalyesinde sonsuza kadar öylece kalacakmış izlenimi verir.

Resim 42: Graham Little, *Siyah Kolye*, 2014, kağıt üzerine guaj ve renkli kalem, 27.6 x 37.6 cm, Alison Jacques Galeri, Londra, İngiltere.

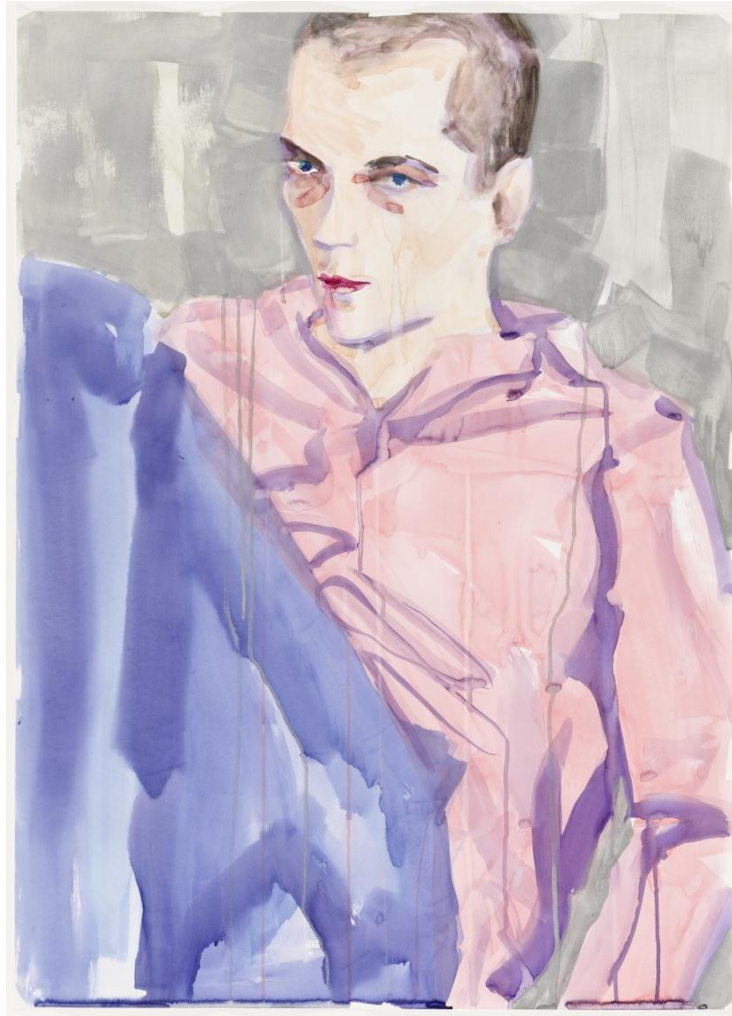


Kaynak: <https://www.alisonjacquesgallery.com/exhibitions/113/overview/>

Genellikle arkadaşlarının, sanatçıların ve ünlü insanların portrelerini yapan Amerikan sanatçı Elizabeth Peyton, (Resim 43) teki çalışmasında Daniel Berlin’in gündelik yaşamından anlık bir görüntü sunmaktadır. Solgun renkler Daniel’in donuk ifadesini

ortaya koyarken, adeta figürün kayıtsız tavrının ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır. Gözlerde ve kaşlarda belirgin kontur kullanılması ve dudakların baskın kırmızıyla betimlenmesi figürün cinsiyetinde belirsizlik oluşturmuş ve bu tavır, Daniel'in kişiliği ve kırılmasını yansıtan bir tasvir ortaya çıkarmıştır. Alyssa Monks'un suyu kullanarak oluşturduğu çalışmalarıyla bağlantı kurabilecek bu portre de, sanatçının plastik materyal olarak sulu boyayı tercih ederek saydam yüzeyler oluşturması, izleyicinin figürün kimliğini sorgulamasına yardımcı olmaktadır. İlk bakışta fiziksel özellikleriyle ve duruşuyla durağan biri görünen gibi Daniel, yüzündeki ifadeyle çelişmekte ve bakışları rahatsız etmek için seyirciye yönlendirilmiştir.

Resim 43: Elizabeth Peyton, *Daniel Berlin*, 1999, kâğıt üzerine suluboya ve sentetik polimer boya, 101,5 x 73 cm, Modern Sanat Galerisi, New York, ABD.



Kaynak: <http://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE5OTcwNyJdLFsicCIsmNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDlwMDB4MjAwMFx1MDAzZSjdXQ.jpg?sha=d02469a3855ac01d>

Elizabeth Peyton referans olarak çağdaş moda illüstrasyonlarından yararlanmaktadır. Dergilerde zarif bir şekilde görünen modeller, sanatçının portrelerinde poz vermekten daha çok modellik yapıyor gibi durmaktadır. Portrelerindeki figürlerini sadece stilize etmemiş aynı zamanda idealize etmiştir. Sanatçının çalışmaları, sadece problematiğini yansıtma görevini üstlenmemiş aynı zamanda temsil ettiği figürlerin özniteliklerini de yansıtmaktadır. Peyton'un hem erkek hem de kadın modeller kullanmasına rağmen, resmettiği portreler badem gözler, ipeksi kemik yapıları gibi benzer nitelikler taşımaktadır. Öyleki figürlerinin cinsiyeti elbiseler veya mekânlarla açığa çıkmaktadır. Bu tavır sanatçının üslubunu oluşturmaktadır(Hoptman, 2002:149).

Monokroma yakın bir renk skalasına sahip portrede, suluboya tekniğinin şeffaflığı ve geçirgenlik hâkimdir. Akan boya lekeleri ve sağ bacağın sola doğru uzanışı ile bu durağanlık bozulmaktadır. Göz ve dudaklardaki, baskınlık resmin merkezini belirlemektedir. Ne düşündüğü pek de kestirilemeyen figürün izleyiciyi izleyen bakışları, vücut hareketindeki kayıtsız tavrı ile çelişmektedir. Kompozisyonda dikkati çeken diğer bir unsur da resmin kadrajıyla ilgilidir. Figürün başının tamamı resme dâhil edilmemesi ve vücudun aldığı şekil, açık bir kompozisyon yaratmaktadır ancak bu kadraj mekânı daraltmakta ve figürü içine sığmaya mecbur bırakılmış izlenimini yaratmaktadır.

Çağdaş sanatta alaycı üslubuyla dikkat çeken sanatçı John Currin'de, sanat tarihi, medya ve reklamcılık gibi, toplumların 'ideal' anlayışına yön veren olgulara eleştiri niteliğinde portrelerle tanınmaktadır. Portrelerini, Rönesans resimlerindeki güzellik anlayışını günümüz pop-kültürünün çağdaş ikonlarıyla sentezleyerek oluşturmaktadır. Currin, sanat tarihinin bilindik kurallarını benimseyerek ve bu kuralları kendi düşünce yapısıyla birleştirerek resimlerini oluşturmaktadır. Red Shoe portresine bakıldığında, figürün başında şapka gibi resmedilen sürahi ve ekmek, adeta Frans Hals'ın neşeli Hollanda portrelerindeki şapkaları anımsatmaktadır.

John Currin moda, popüler kültür ile sanat tarihi referanslarının alegori yoluyla birleştirmektedir. Klasik resimlerdeki düz portreleri, çıplak figürleri karikatür gibi göstererek modern bir sanatsal üslup ortaya çıkarmıştır. Sanatçı kendini eserlerinin yazarı olarak tanımlarken, çalışmalarının anonim ortaçağ resimlerinin bir deposu olduğunu ima eder. Watteau ve Fragonard'a benzeyen pastel tonlarda boya kullanımıyla

modern illüstrasyonlaryapmaktadır. Antikçağ ve mitleri kabaca modern çağın şartlarına güncelleyen sanatçı, arketip ve klişe arasında bağ kurmaktadır(Hoptman, 2002:151).

Sanatçının “Red Shoes” (Resim 44) portresinin, içerisinde barındırdığı alaycı üslubundan dolayı izleyiciyi kendinden uzaklaştıran aynı zamanda merak duygusu oluşturup kendine çeken bir yanı vardır. Figürün fiziksel özellikleri kasıtlı olarak yapıbozuma uğratılarak, karnı şişirilmiş, yüz deformasyona uğratılmıştır. Şeffaf elbisesi ve başındaki şapka gibi duran sürahi ve ekmek birbirinden zıt bağımsız bir ilişki kurmaktadır. Bu özelliklerin portreyi karikatürize etmelerine rağmen, sanatçının kompozisyonu ve pastel tonlarda boya kullanımı klasik resim geleneğini hatırlatmaktadır. Sanat tarihinde genellikle ölüm ilişkilendirilen karga temsili sol dizin üzerinde soluk bir şekilde betimlenmiş, çalışmanın geneline hâkim olan alaycı tavır dengelenmiştir.

Resim 44: John Currin, *Kırmızı Ayakkabı*, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 188 x 111,8, Sadie Coles HQ, Londra, İngiltere.



Kaynak: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/nov/25/john-currin-review-sadie-coles-gallery-london#img-3>

Diğer yönden portrede kullanılan nesnelere de 17. Yüzyıl Hollanda sanatında popülerlik kazanan vanitas resimlerini çağrıştırmaktadır. Ancak kutsal kabul edilen ekmek gibi imgelerin bu şekilde ironik kullanımı, vanitas resimlerinde rastlanılmaz. Ancak yine de dönemin ahlaki yapısına gönderme yapması açısından ele alındığında ortak bir yan bulunabilir. Figürde, kadın bedeninin cinselliği ön plana çıkarken bir anda algıyı bozacak şekilde erkeksi tavra bürünmesi, günümüz kadına yüklenen toplumsal rollere gönderme niteliğindedir.

Kısacası; günümüz sanatının portreye bakışı gelenekten uzaklaşmış görülmektedir. Portrenin ölümsüzleşmeye gidilen yolda aracı olma rolü ya da bir sonraki zamanda hatırlatıcı hafıza yaratma misyonu, yerini sanatçının ifade aracı olarak sanat yapma edimine dönüşmüştür. Portrenin sipariş geleneğini elinden alan fotoğrafın icadı ile birlikte bu eğilimin artması, bugünün portre algısında “kim” sorusunu da ortadan kaldırmış görünmektedir. Kısacası, sergi mekânlarında sunulan portreler, izleyicisiyle bir çeşit karşılaşmalar yaratır ve herkese dair bir söylemi içermektedir.

4. BÖLÜM: SANATSAL ÇALIŞMALAR

4.1.Sanatçı Beyanı

Portre sanatı bireyin kimliği üzerinden ele alındığında, her ne üslupla betimlenmiş olursa olsun bireyin varoluşuna dair bir tür sorgulamayı da beraberinde getirmiştir. İnsan doğası gereği yüzün yansıttığı ifade üzerinden portre, izleyenine kendine dair ipuçları verir. Kişinin yaşı, sosyal statüsü, kişisel tercihleri, ruhsal durumu gibi birçok özellik portre sanatında sanatçı için en temel belirleyiciler olmuştur.

Konu kapsamında yapılan portre çalışmalarında ise, modern dünyanın değiştirdiği gerçeklik algılayışı ve bu algılayışın bireyin kimliği üzerinde beliren etkisi üzerine odaklanılmıştır.Fotoğraf makinesinin mekanik görüntüleri,üretim sürecinde kullanılsa da fotoğrafın gerçekliği portrelerde bir araç olarak kullanılmış ve realist bir yaklaşım elde edilmeye çalışılmıştır.

Realist bir üslupla gerçekleştirilenbu portrelerin birçoğunda, modelin ifadelerindeki duygudurumu, geleneksel portre kadrajının dışına çıkılarak, gerilim yaratacak kadar bir boşlukla betimlenmiştir. Boşluğun mekânsallaştığı portrelerde boşluk kavramı; zamanın sosyokültürel yapısına uyum sağlamak zorunda kalan bireyin, kendini arama ve sorgulaması sonucu arındırılmış saf benliğini ifade etmektedir.

Modellerin duygusal durumları ve kişinin kimliğine dair ipuçları; vücut duruşları, mimikler ve nesnelere aracılığıyla aktarılmaya çalışılmıştır. Portrelerde teknik olarak desenin kullanımı ile de kompozisyonlar, boşluk ve doluluk üzerine bir denge arayışına dönüşmüştür.

Yağlıboya portreler de ise renk aracılığı ile fon form ilişkisi kurulmuş ve model dar bir kadrajın içine hapsedilmiştir. Formların tamamlanmayarak fonun içine hapsedilmesi ile eskiz resimlerin jestüel tavrı ön plana çıkartılmıştır.Diğer yönden, portrelerizleyiciyle göz teması kurmamaktadır. Klasik portredeki figür ve alımlayıcı arasındaki karşılıklı temas eden bakış eylemi, bu çalışmalarda izleme eylemini alımlayıcısına indirmektedir. Portrelerdeki bakışın odaktan uzaklaştırılması da bireyiniçinde bulunduğu yalnızlaşma ve ruhsal gerilimine gönderme niteliğindedir.

4.2.Sanatsal alışmalar

5. **Resim 45:** Sinan Meraklı, *Eser No:1*, 2018, kâğıt üzerine kurşun kalem, 35 x 64 cm.



- Resim 46:** Sinan Meraklı, *Eser No:2*, 2018, kâğıt üzerine kurşun kalem, 40 x 65 cm.



Resim 47: Sinan Meraklı, *Eser No: 3*, 2017, kâğıt üzerine kurşun kalem, 28 x 49 cm.



Resim 48: Sinan Meraklı, *Eser No: 4*, 2018, kâğıt üzerine kurşun kalem, 21 x 47 cm.



Resim 49: Sinan Meraklı, *Eser No: 5*, 2016, kâğıt üzerine kurşun kalem, 44 x 107 cm.



Resim 50: Sinan Meraklı, *Eser No: 6*, 2018, kâğıt üzerine kurşun kalem, 50 x 100 cm.



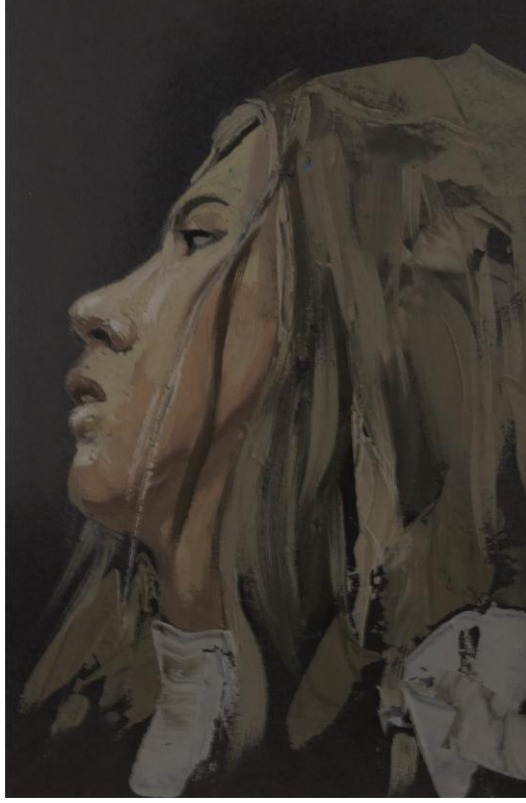
Resim 51: *Detay*



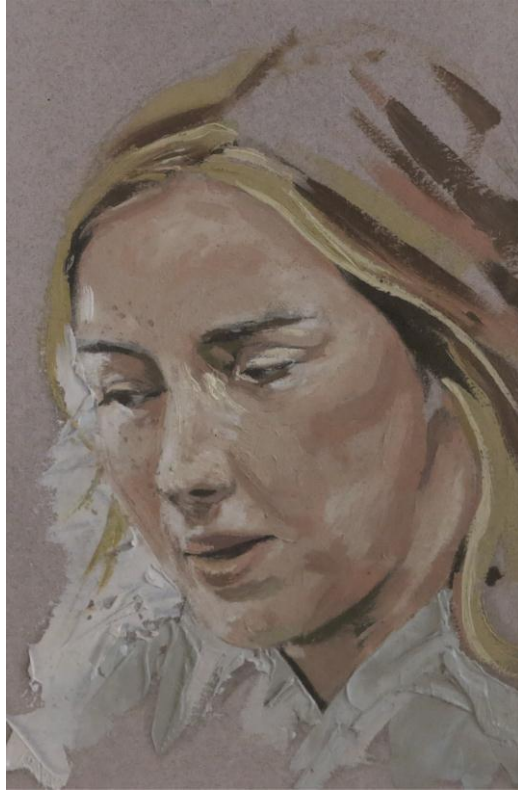
Resim 52: Sinan Meraklı, *Eser No: 7*, 2017, tuval üzerine kurşun kalem, 70 x 120 cm.



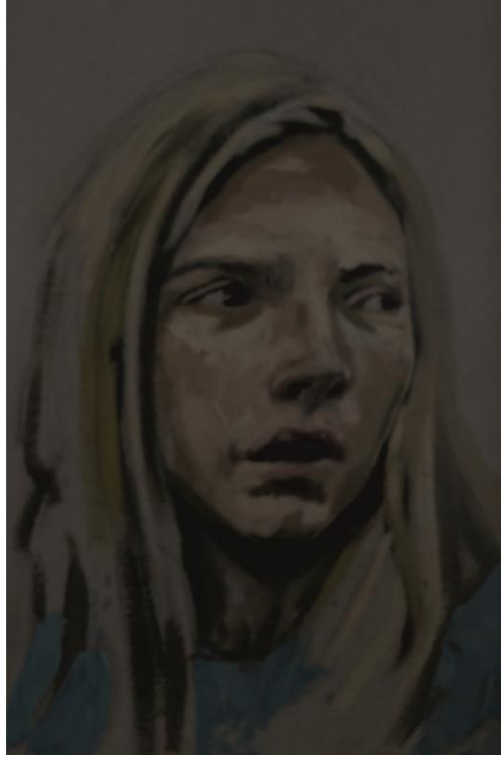
Resim 53: Sinan Meraklı, *Eser No: 8*, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm.



Resim 54: Sinan Meraklı, *Eser No: 9*, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm.



Resim 55: Sinan Meraklı, *Eser No:10*, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm.



Resim 56: Sinan Meraklı, *Eser No:12*, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm.



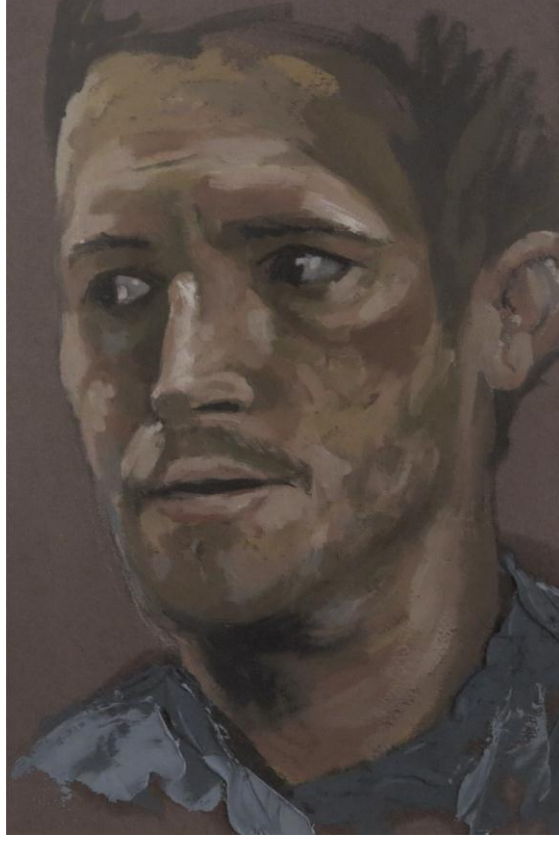
Resim 57: Sinan Meraklı, *Eser No:13*, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm.



Resim 58: Sinan Meraklı, *Eser No:14*, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm.



Resim 59: Sinan Meraklı, *Eser No:15*, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 13 x 19 cm.



SONUÇ

Portrelerin sanat alanındaki yeri, sanatsal değerinin yanında konu edinen kişiye dair kıldığı ayrıcalıklı durumdur. Bu ayrıcalık ise portredeki bireyin anlık görüntüsünü sabitleyerek onu bir sonraki zamana taşımaktan kaynaklanır. Yapılma amacına göre de bir misyon üstlenir. Bazen güç ve iktidarı, bazen güzelliğe duyulan hayranlığı, bazen farklı olanı, bazen görmezden gelineni, bazen de narsizmin bir yansıması olarak zamana meydan okuyan portreler, yaşamdan bugüne kalan ve izlenirken izleyen sanatın ruhlarıdır.

Portrenin diğer bir yönü de, bireyin kimliğine dair bir veri vermesinin yanı sıra onun duygu durumuna dair de ipuçlarını izleyene aktarabilmesidir. Bu aktarımla birlikte izleyici arasında kurulan bağ, portreyi çok tanıdık birine dönüştürebileceği gibi, uzağında bilinmez bir gizeme de sürükleyebilmektedir. Her ne amaçla ve üslupla yapılsa yapılsın portreler, bireylerin biricikliği ile ilgilidir. Yaşamdan birilerini konu edinir. Bu gerçeklik, sanat eserinin üslubundan bağımsız bir gerçekliktir.

Portre sanatının geleneğinde yatan bu kodlar, zamanın sanat algısına göre her defasında yeniden biçime kavuşmuştur. Ölçülendirme, kadraj, renk, ışık, form gibi değişken yapı sanatçının yaratım sürecinde nihai sonuca ulaşmıştır. Klasik dönemde sanatçı müşteri ilişkisi ve dolayısıyla beklentilere verilen karşılıklar bu sürecin belirleyicisi olmuştur.

Modernizmle birlikte bu süreç sanatçının tercihleri doğrultusunda biçimlenmiştir. Sanatçının özgürlüğünün ilanı ile sanat, klasizmin karşısında bir yerde kendini var etmiştir. Belki de bu süreçten en çok nasibini alanlardan biri de portre sanatıdır. Birebir benzerlik beklentisini gidermede fotoğrafın aldığı rol, modern dönem sanatçıları kendi üsluplarıncaya portreyi yorumlaya yöneltmiştir. Ancak soyuta varan üsluptaki portreler bile, var olan bir gerçekliği modellediği için kişinin biricikliği üzerine olan algıyı değiştirememiştir.

Portre sanatı üzerindeki köklü değişimler modernizm sonrası en belirgin halini almıştır. Çünkü üretilen çalışmaların çoğunluğu kişinin biricikliği üzerine olmayıp, portrenin geleneksel formlarını kullanarak, portreyi bir ifade aracına dönüştürmüş olmasıdır. Bir kavramı ya da dikkati çekmek istenilen bir konuyu aktarmada aracı olan portreler, bireyin biricikliği üzerine olmanın üzerinde bir anlama bürünmüştür. Yağlıboyanın dışında birçok malzemenin de kullanımına olanak veren multidisipliner yaklaşımlar ile

portre, sıradan bir yüzü bile ikonlaştırabilecek bir gerçeklikle kendini var etme çabasına girmiştir.

Portre sanatının günümüzde hala popüler bir anlatım dili olmasının en önemli yanı belki de insana dair en bildik ve değişmeyen bir yere, alımlayıcısının karşısına aldığı bireye doğrudan temas edebilmesidir. İzleyicisinin dış görünüşten edinebileceği kişiye dair önyargı mekanizmasının işleyebilmesidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ANTMEN, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2 b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- CRANE, D. (1987). *The Transformation of the Avant-Garde*. America: University of Chicago Press.
- DELEAUZE, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. (C. Batukan, & E. Erbay, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1993). İstanbul: Yem Yayınları.
- ERGÜVEN, M. (1997). *Görmece* (2 b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- ERGÜVEN, M. (1995). *Sırdaş Görüntüler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- FİNEBERG, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (S. Atay-Eskier, & E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- GERMANER, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı.
- GOMBRİCH, E. (1972). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GOMBRİCH, E. (2007). *Sanatın Öyküsü* (5 b.). (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GOMBRİCH, E. (2007). *Sanatın Öyküsü* (5 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HOLLINGSWORTH, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- HOPTMAN, L. (2002). *Drawing Now: Eight Propositions*. Moma Yayınları.
- İSKENDER, K. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- İSKENDER, K. (1997). *Portre* (Cilt 3). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- JANSON, H., & JANSON, A. (1997). *History of Art* (5 b.). New Jersey: Prentice Hall.

- KRAUSSE, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (D. Zaptcioğlu, Çev.) İstanbul: Literartür Yayıncılık.
- LEPPERT, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- PASQUIER, A. (1993). *Eski Yunan. Arkaik Dönemden Klasik Döneme* (Cilt 5). İstanbul: Milliyet.
- SHİNER L. (2010). *Sanatın İcadı*. (İ. Türkmen Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- STEİNER, R. (1997). *Öncü Ressamlar Schiele*. (A. Antmen, Çev.) Germany: Taschen: ABC Kitapevi Yayın ve Dağıtım A.Ş.
- TURANİ, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi* (13 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi* (14 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- WALTHER, I. F. (1997). *Öncü Ressamlar Gauguin*. (A. Antmen, Çev.) Germany: Taschen: ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım.
- WALTHER, I. F. (1997). *Öncü Ressamlar Picasso*. (A. Antmen, Çev.) Germany: Taschen: ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım.
- YILMAZ, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. İstanbul: Ütopya.

Sürelî Yayınlar

BAŞAR, M. REŞAT, Fotoğraf, Resim ve Modernizm, *Edebiyat Eleştirisi*, Sayı: 9, Güz 1995, s.99100

BORG, B. E. (2010, Eylül 25). Painted Funerary Portraits. *Ucla Encyclopedia Of Egyptology*.

ERDEN, O. (2012). Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Herşey. *Tempo Dergisi Eki,Boyut Matbaacılık*.

KOSTRZEWA, T. (1999). Fayyum Portreleri. *P Sanat*, s. 16.

UYSAL, A. (2009). Yüzün Ötesi - Portre Kurmak Üzerine. *Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi* (4), 111-112.

Diğer Yayınlar

ATAY, S. (1999), "*B&W in COLOURS*" Yasumasa, *Tayfun, Öteki ve Diğerleri*,
http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_atay/s_atay.html, (14 Mart 2019)

AYAN, M. C. (1991). Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre. *Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

AYLAN B. (2010). *Objektiften Fırlayan Fırça Darbeleri*, (Alyssa Monks ile Röportaj),
Dinamik. Erişim Tarihi 14 Mart 2019,
http://www.alyssamonks.com/spaw/uploads/files/333/Dinamik_January_2011.pdf.

HIZLI, S. (2018, Ocak 15), *Resimlerde Rückenfigur*,
<https://gaiadergi.com/resimlerde-ruckenfigur/>, (14 Mart 2019).

http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_atay/s_atay.html, (14 Mart 2019).

<http://www.alyssamonks.com/page/profile/4677/Bio>, (14 Mart 2019).

<http://www.alyssamonks.com/spaw/uploads/files/333/V4-SeeingYourTRueColors.pdf>,
(14 Mart 2019).

<http://en.bahafineart.com/gottfried-helnwein/the-disasters-of-war-27>, (14 Mart 2019).

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/youth-portrait-7697/?p=1&sp=32>, (14 Mart 2019).

<https://www.theartstory.org/artist-freud-lucian-artworks.htm>, (14 Mart 2019).

KAHRAMAN, H. B. (2004, Temmuz 08), *Otoportre ve Çok Daha Ötesi*,
<http://www.radikal.com.tr/kultur/otoportre-ve-cok-daha-otesi-716079/>, (14 Mart 2019).

KOATS, J. (2012, Aralık 28), *The True Impact of Violence On Childhood?*,
<https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2012/12/28/the-true-impact-of-violence-on-childhood-why-every-american-ought-to-see-the-paintings-of-gottfried-helnwein/#4328446252ff>, (14 Mart 2019).

KEHINDE WILEY: A NEW REPUBLIC,

<http://www.seattleartmuseum.org/Exhibitions/wiley>, (14 Mart 2019).

KOPLOS, J. (2009, Şubat 24), *Flashblack*,

https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/barkley-l-hendricks/#slideshow_16019.3, (14 Mart 2019)

LATHAM, C. (2015, Ocak 6). *Graham Little at Alison Jacques Gallery*,

<https://news.fitzrovia.org.uk/2015/01/06/graham-little-at-alison-jacques-gallery/>,
(14 Mart 2019).

MACKENZİE, S. (2005, Kasım 22), *Under The Skin*,

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/oct/22/art.friezeartfair2005>, (14 Mart 2019).

ÖZER, S. (2009, Ekim 1), *Henri Matisse ve Yeşil Çizgi*,

<http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=635&bhcp=1>, (14 Mart 2019).

PEDRO, L. (2016, Nisan 6), *Barkley L. Hendricks with Laila Pedro*,

<https://brooklynrail.org/2016/04/art/barkley-l-hendricks-with-laila-pedro>, (14 Mart 2019).

TOLEDO, M. (2002), *Jean Rustin's Artistic Solitude*.

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1980866.stm>, (14 Mart 2019).

ÖZGEÇMİŞ

Sinan Meraklı, 1990 yılında Sakarya'da doğdu. İlköğrenimini Sakarya'da tamamladıktan sonra 2008 yılında Bolu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nden mezun oldu. 2011 yılında lisans eğitimine başladığı Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden 2013 yılında mezun oldu. 2015 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Sakarya'da yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir.