

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

**SANAT VE SANATÇI BAĞLAMINDA OTOPORTRE
VE PORTRE**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ümit ÖZKANLI

Enstitü Anabilim Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Doç. M. Reşat BAŞAR

MAYIS - 2006

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

**SANAT VE SANATÇI BAĞLAMINDA OTOPORTR
VE PORTR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ümit ÖZKANLI

Enstitü Anabilim Dalı: Resim

Bu tez 22.06.2006 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Jüri Üyesi

Jüri Üyesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallara uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Ümit ÖZKANLI

ÖNSÖZ

Otoportre ve portrenin bir sanat yapıtı olmasında, nesnel yönüyle tuval, kâğıt, boya gibi malzemeler üzerine kişinin görüntüsünün yansıtılmasının yanında manevi yönüyle bireyin özelliklerini tanıtmaya, onun tinsel ve duygusal durumunu aktarmaya, bireyi ölümsüzleştirme gibi durumlarının birlikte sanatın içerisinde yer alması, bu eserleri diğer konulara göre daha ayrıcalıklı bir konuma getirir. Resim sanatının var olduğu günden bugünlere varan sanatsal süreci içerisinde otoportre ve portrelerin sanat tarihinde sanatçılar tarafından ele alınış yöntemleri, uygulanışı ve işlevinin araştırılmasının sonucunda edinilen bilgiler hem sanat için hem de sanatçı için çok gerekli bilgilerdir. Bu araştırmayı derin anlamda gerçekleştirmek için böyle bir tez hazırladım. Bu tezin hazırlanma süreci içerisinde çalışmalarımı birebir ilgilenen, bilgileriyle yardımcı olup araştırmamı sonuçlandırmamda büyük emeği geçen saygıdeğer danışman hocam Doç. M. Reşat BAŞAR'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Otoportre ve portreler birer sanat yapıtı olduğundan öncelikle sanatın inceliklerini öğrenmek ve uygulamak gerektiğine inanıyorum. Bu inançla resim sanatı üzerinde uzmanlaşabilmek için akademik anlamda eğitim almanın doğru bir karar olduğu düşüncesindeyim. Yüksek Lisans eğitimim süresince çok kaliteli ve alanında uzman hocalarımdan resim eğitimi aldım. Bu süreç içerisinde resimlerimde çok olumlu değişimler gerçekleştiğini gördüm. Resim alanında beni yetiştiren, gelişmemi sağlayan saygıdeğer hocam Doç. Hayriye KOÇ BAŞARA'ya ve diğer bütün hocalarıma teşekkürlerimi sunuyorum.

24 Mayıs 2006

Ümit ÖZKANLI

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	ii
ÖZET.....	vii
SUMMARY.....	viii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: BİR TANIMLAMA VE İFADE ARACI OLARAK OTOPORTRE VE PORTRE.....	6
1.1. Otoportre ve Portrenin Tanımı ve Tarihçesi.....	6
1.2. Otoportre ve Portrede Fiziksel ve Tinsel Özelliklerin Yansıtılması.....	19
1.2.1. 14-17. Yüzyılda Otoportre ve Portre.....	21
1.2.2. 18-20. Yüzyılda Otoportre ve Portre.....	32
1.3. Sanatçının Otoportrede Kendini Tanıtması ve İfade Etmesi.....	48
BÖLÜM 2: BİR SANAT YAPITI OLARAK OTOPORTRE VE PORTRE.....	61
2.1. Otoportre ve Portrede Plastik Değerler.....	61
2.2. Otoportre ve Portrede Resim ve Fotoğraf İlişkisi.....	77
2.3. Çağdaş Bir Yapıt Olarak Otoportre ve Portre.....	96
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	124
KAYNAKÇA.....	127
EKLER.....	133
ÖZGEÇMİŞ.....	140

RESİM LİSTESİ

- Resim 1.** Cleopatra Heykeli, Eski Mısır, heykel.....8
- Resim 2.** Ramses Heykeli, Eski Mısır, heykel.....8
- Resim 3.** Kadın Portresi, MS. 161-192, Fayyum Portreleri.....10
- Resim 4.** Kadın Portresi, MS. 161-192, Fayyum Portreleri.....10
- Resim 5.** Leonardo Da Vinci, Beş Grotesk Baş, 1490, kağıt üzerine mürekkep ve kalem,
Windsor Castle, Windsor.....21
- Resim 6.** Leonardo Da Vinci, Otoportre, 1512, kağıt üzerine kırmızı tebeşir, Reale
Kütüphanesi, Turin, İtalya.....21
- Resim 7.** Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1503-1507, tuval üzerine yağlıboya, 77x53
cm, Louvre Müzesi.....22
- Resim 8.** Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, Detay.....22
- Resim 9.** Albrecht Dürer, Otoportre, 1500, tuval üzerine yağlıboya, Pinakothek, Münih,
Almanya.....23
- Resim 10.** Giuseppe Arcimboldo, Vertumnus, 1590-1591, tuval üzerine yağlıboya,
Balsta, İsveç.....25
- Resim 11.** Hans von Aachen (1552-1615) II.Rudolf'un Portresi (y. 1603-1604), tuval
üzerine yağlıboya.....25
- Resim 12.** Hans Holbein, Elçiler, 1533, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery,
Londra.....26
- Resim 13.** Velazquez, Yerde Oturan Bir Cüce, (1645), tuval üzerine yağlıboya, Del
Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....28
- Resim 14.** Frans Hals, Haarlem Yaşlılar Bakımevinin Erkek Yöneticileri, 1664, tuval
üzerine yağlıboya, 170x249 cm, Frans-Hals Müzesi, Haarlem, Hollanda.....29
- Resim 15.** Frans Hals, Haarlem Yaşlılar Bakımevinin Kadın Yöneticileri, 1664, tuval
üzerine yağlıboya, 170x249 cm, Frans-Hals Müzesi, Haarlem, Hollanda.....30

Resim 16. Frans Hals, Haarlem Yaşlılar Bakımevinin Erkek Yöneticileri, Detay.....	31
Resim 17. Francisco de Goya (1746-1828), Dr. Arrieta ile Otoportre,1820, tuval üzerine yağlıboya, 117x79 cm, Minneapolis Sanat Enstitüsü, Minneapolis, Amerika.....	34
Resim 18. Francisco de Goya (1746- 1828), Dr. Arrieta ile otoportre, detay.....	34
Resim 19. Vincent Van Gogh, Kulağı Sarılı Otoportre, Ocak 1889, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 49 cm, Courtauld Enstitü Galerileri, Londra.....	35
Resim 20. Vincent Van Gogh, Otoportre, Eylül1889, tuval üzerine yağlıboya, 65x54 cm, d'Orsay Müzesi, Paris,.....	36
Resim 21. Edvard Munch, Çıglık, 1893, yağlı boya, tampera ve pastel boya, karton, 91x73.5cm Milli Galeri, Oslo,.....	37
Resim 22. Honore Daumier, Tuvalinin Önünde Sanatçı, (1870-1875), tuval üzerine yağlıboya, 33,5x 27 cm, Sterling ve Francine Clark Sanat Enstitüsü, Williamstown.....	39
Resim 23. Diego Velazquez, Papa X. Innocent, 1650, tuval üzerine yağlıboya, Doria Pamphilj Galerisi, Roma, İtalya.....	40
Resim 24. Francis Bacon, Papa X. Innocent, 1953, Velazquez'in aynı isimli tablosundan.....	40
Resim 25. Egon Schiele, otoportre, 1913, kalem, Stockholm Milli Müzesi.....	41
Resim 26. Pablo Picasso,Otoportre,1972, renkli kalem.....	43
Resim 27. Pablo Picasso, Trajedi, 1903, yağlıboya, Milli Sanat Galerisi, Washington, Amerika.....	46
Resim 28. Pablo Picasso, Ağlayan kadın, 1937, tuval üzerine yağlıboya, Penrose Koleksiyonu, Londra.....	46
Resim 29. Willem De Kooning, Kadın IV, 1952-53, tuval üzerine karışık teknik, 149,9x117,5cm.....	47

Resim 30. Willem De Kooning, Kadın I, 1952, dokulu kağıt üzerine pastel, kömür, grafit, 22,9x28,5cm.....	47
Resim 31. Diego Velazquez, Las Meninas (Kraliyet Ailesi), 1656-57, Tuval üzerine yağlıboya, Del Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....	51
Resim 32. Rembrandt Van Rijn, Gözü Açık Otoportre, 1630, gravür, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.....	53
Resim 33. Rembrandt Van Rijn, Otoportre, 1669, tuval üzerine yağlıboya, Milli Galeri, Londra.....	53
Resim 34. Vincent Van Gogh, Gri Şapkalı Otoportre, 1887, karton üzerine yağlıboya, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda.....	54
Resim 35. Vincent Van Gogh, Otoportre, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 32x23 cm, Paris, Krölller-Müller Müzesi, Otterlo.....	54
Resim 36. Frida Kahlo, İki Frida, 1939, tuval üzerine yağlıboya.....	55
Resim 37. Frida Kahlo, Kırık Sütun, 1944, tuval üzerine yağlıboya,.....	55
Resim 38. Egon Schiele, Siyah Vazolu Otoportre, 1911, ahşap üzerine yağlıboya, Stadt Tarihi Müze, Wien, Viyana,.....	57
Resim 39. Hüseyin Avni Lifij, Otoportre, 65x46 cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	59
Resim 40. Hüseyin Avni Lifij, Sigaralı Otoportre, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 41x30,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	59
Resim 41. Şeker Ahmet Paşa, Otoportre, 116x85cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	59
Resim 42. Nadar, Otoportre, 1855, fotoğraf.....	82
Resim 43. Nadar, Baudelaire, 1856-58, fotoğraf.....	82
Resim 44. Julia Margaret Cameron, Kral Lear'ın Krallığını Üç Kızına Bırakması,1872, fotoğraf.....	84

Resim 45. Julia Margaret Cameron, Meryem ve Çocuklar, 1864, fotoğraf.....	84
Resim 46. H. Bayard, Boğulmuş Figür Halinde Otoportre, 1840, fotoğraf.....	90
Resim 47. R.Cornelius, Otoportre, 1839, fotoğraf.....	91
Resim 48. Arif Kırhan, Otoportre, 1997, fotoğraf.....	93
Resim 49. Y.Morimura, After Faye Dunaway, 1994-1995, fotoğraf.....	94
Resim 50. Andy Warhol, Otoportre, 1986.....	97
Resim 51. Andy Warhol, Türkuaz Marliyn, 1962.....	97
Resim 52. Andy Warhol, Liz, 1964-65.....	99
Resim 53. Chuck Close, Büyük Otoportre, 1968, tuval üzerine akrilik, 107 1/2 x 83 1/2 inc.....	102
Resim 54. Chuck Close, Kiki, 1968, tuval üzerine akrilik, 107 1/2 x 83 1/2 inc.....	102
Resim 55. Dubuffet, Portre, 1947,116x 89cm, karışık teknik,	103
Resim 56. Dubuffet, Otoportre V, 1966, 26x17,5 cm.....	103
Resim 57. Sanat ve Dil Grubu, Jackson Pollock Üslubunda V. I. Lenin'in Portresi Temmuz 1917, <i>Peruklu ve İşçi Elbiseleriyle</i> , 1980, tuvale monte edilmiş karton üzerine emaye boya, 239 x 210 cm., Jacqueline ve Eric Decelle Koleksiyonu, Henonville.....	104
Resim 58. Yvaral, Salvador Dali, Serigrafi, 89x63 cm.....	106
Resim 59. Yvaral, Başkan Washington, Serigrafi, 25x23 inc.....	106
Resim 60. Erol Akyavaş, İkonoklastlar için İkonalar serisinden, Sikkeler, 1990.....	108
Resim 61. Neşe Erdok, Perçem Düştü Kel Gözüktü, 1994, tuval üzerine yağlıboya, 180 x 150 cm.....	110
Resim 62. Neşe Erdok, Otoportre, 1993, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 100 cm.....	110
Resim 63. Nuri İyem, Genç Kız Portresi.....	111

Resim 64. Nuri İyem, Köylü Kadın Portresi.....	112
Resim 65. Burhan Uygur, Otoportre.....	113
Resim 66. Burhan Uygur, Can Yücel Portresi.....	113
Resim 67. Julian Opie, Portre, Bilgisayar çıktısı, 9,5x13,75 inc.....	115
Resim 68. Julian Opie, Gary, Popstar, 1998- 99, Bilgisayar çıktısı, 24x21 inc.....	115
Resim 69. Gottfried Helnwein, İsimsiz, 1987, Fotoğraf, County Sanat Müzesi.....	116
Resim 70. Gottfried Helnwein, Otoportre, 1987, Polaroid, 70x52 cm.....	116
Resim 71. Orlan, Fotoğraf.....	118
Resim 72. Orlan, Fotoğraf.....	121

Tezin Başlığı: Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre	
Tezin Yazarı: Ümit ÖZKANLI	Danışman: Doç. M. Reşat BAŞAR
Kabul Tarihi: 22 Haziran 2006	Sayfa Sayısı: VIII (ön kısım) + 132 (tez) + 7 (ekler)
Anabilim Dalı: Resim	
<p>Otoportre ve portreler resim sanatı içerisinde yer alan, hemen hemen bütün sanatçılar tarafından ele alınan ve üzerinde önemle durulan konulardır. Otoportre ve portreler geçmişte yaşamış olan bireylerin görüntüsünü resim aracılığıyla günümüze ulaştıran, onları tanımlayan birer sanat eseridirler. Portreler, sanat tarihinde sanatın bütün dönemlerinde işlenen, gerek dini gerek gündelik yaşam konularında sık kullanılan resimlerdir.</p> <p>Bu çalışmanın araştırma problemi, günümüze kadar süregelen otoportre ve portrenin tarihsel süreç içerisinde işleniş biçimi, sanat ve sanatçı için önemi, sanat eseri olarak değerlendirilişi yönündeki sorulara yanıt aramaktır.</p> <p>Araştırmanın amacı, sanatçıların yaptıkları otoportre ve portrelerin evrensel anlamda bir sanat eseri olma yolundaki genel özelliklerin bulunması, bu konuda aydınlatıcı bilgilerin elde edilmesi, Türk ve dünya sanatı için bir kaynak oluşturmasıdır. Bu amaç doğrultusunda konu, aşağıda belirtilen yönleri ile ele alınıp incelenmiştir:</p> <ol style="list-style-type: none">Otoportre ve portrenin bir tanımlama ve ifade aracı olarak değerlendirilmesiyle, otoportre ve portrenin tanımı yapıp tarihçesi incelenmiş, günümüz sanatına dek fiziksel ve tinsel özelliklerin yansıtılması, sanatçının kendini ifade etmesindeki fonksiyonuna değinilmiş, örnek sanatçılar ve sanat eserleriyle açıklanmıştır.Bir sanat yapıtı olarak otoportre ve portrenin değerlendirilmesiyle, sanat eseri olması için gerekli olan plastik değerler açıklanmış, otoportre ve portrenin, resim ve fotoğraf ilişkisi incelenmiş, çağdaş bir yapıt olarak ele alınmıştır. <p>Bu araştırma çalışması yapılırken otoportre ve portreleriyle ünlü sanatçılar, eserler incelenmiş, araştırma konusuna uygun olan sanatçılar ve eserler belirlenmiştir. Konuyla ilgili kaynak taraması yapılmış, çalışma içerisinde çeşitli sanat kitapları, portre ve otoportre üzerine dergi, kitap ve makaleler kullanılmıştır. Çağımızın teknolojik imkânlarının sağladığı internet üzerinden sanat galerileri ve sergilerden de bilgiler toplanmış, resimler alınmıştır. Genellikle Türkçe kaynaklar olmak üzere yabancı kaynaklardan çevirilerden de faydalanılmıştır.</p> <p>Araştırmada varılan sonuç, otoportre ve portrelerin sanatın geçmiş dönemlerinde olduğu gibi günümüz sanatında da sanatçılar tarafından aynı önemle çalışıldığı, kullanılan malzeme ne olursa olsun gelecekte de çalışılmaya devam edeceği, daha nice otoportre ve portrelerin sanat eseri olarak varlığını sürdüreceğidir.</p>	
Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanatçı, Otoportre, Portre.	

Title of the Thesis: Autoportrait and Portrait in Relation with Art and Artist

Author: Ümit ÖZKANLI **Supervisor:** Assoc. Prof. M. Reşat BAŞAR

Date: 22 June 2006 **Nu. of Pages:** VIII (pre text) + 132 (main body) + 7 (appendices)

Department: Art

Portraits and autoportraits are the subjects that are considered by all of the artists in the art of paintings. They are the works of art which define and translate the faces of the people in the past to the present by the means of their pictures. Portraits are used very often in all parts of the art about religion and life in the history of art.

The research problem of this study is to answer questions such as how portraits and autoportraits have been treated in the historical development, what is their importance for the art and artist in addition, how have they been treated as a work of art.

The objective of the researcher is to find the general features of the portraits and autoportraits done by the artists in the way of becoming a universal works of art, to get the enlightening information about this subject and to form a source for Turkish and word art. For this objective, the subject is evaluated from different aspects that are stated below:

- a) Autoportraits and portraits are evaluated as a means of description, after that the descriptions of the portrait and autoportrait were done and their historical development was examined, then their physical and spiritual features were reflected, then it is studied that what the function of artist's own expression in a portrait is. All of these subjects are studied by giving examples about artists and their works of art.
- b) With in the examining of the autoportraits and portraits as a work of art, it is explained what are the essential plastic necessities for becoming a real work of art. The relationship between autoportraits, portraits and photograp is examined, and they considered as a contemporary works of art.

While this study is done, the artists that are famous for their portraits and autoportraits were considered and proper artists and work of arts were chosen. Sources that are related to this subject are examined and different kinds of books, magazines and articles are used for this study. In addition to this, internet is used for getting different kinds of information and pictures about the subject. Both Turkish and foreign sources are examined for this study.

The conclusion of this study is that portraits and autoportraits are studied in the past as it is in the present by the artists. No matter how the material is, they will continue to be studied in the future, and autoportraits and portraits will keep their existence as a work of art in the future.

Key Words: Art, Artist, Autoportrait, Portrait.

GİRİŞ

İnsanoğlu konuşmayı ve yazmayı bilmeden önce görmeyi öğrenmiştir. Dünyaya geldiğinde ilkönce her şeyi gözleriyle algılar ve tanımaya çalışır. Dünyadaki bütün varlıkları tanımak, öğrenmek ve ayırt etmek ister. Diğer canlı grupları içerisinde kendilerini birbirlerinden ayırıcı gözle görülen herhangi bir özellik bulunmamakta, fakat insanları birbirlerinden ayıran görünen sadece bir tek özellik bulunmaktadır. Bu da insanın baş bölgesidir. Her insanın kendine ait kaş, göz, burun, kulak, saç, çene yapısını içinde bulunduran başı vardır. Diğer bütün canlılarda bu yapı kendi grupları içerisinde benzerdir, birini ötekinden farklı göstermez, tanımlamaz ve ayırt etmez. Bu nedenledir ki insanoğlu kendi içerisindeki bireyleri, yüzleri veya başları aracılığıyla ayırt eder ve daha rahat iletişim kurar. Bu mükemmel bölge tüm insanlarda farklı olmasının yanında kendi içerisinde de anlık değişimler yaşar. Gülme, ağlama, üzölme, korkma durumlarında suratımız farklı değişimler geçirir. Zamanın geçmesiyle de büyüme, olgunlaşma ve yaşlanma olaylarından dolayı da değişir insan başı. Saçlar bile eskisi gibi değildir. Çocuk yüzü, genç yüzü, yaşlı yüzü ayırt edilir artık. Bir tuval gibidir yüz. Yaşam, onun üzerinde plastik değişimler yapan sanatçı gibidir.

Sanatçı görünen suretleri aynen yansıttığı gibi onun üzerinde değişiklikler de yapar. Yorumlar, ifadeyi kuvvetlendirir. Sanatçı varlıklara karşı daha duyarlıdır. Varlıklardan çabuk etkilenir, bu etkiyi hissederek, hissettiklerini de renklerle, çizgilerle yüzey üzerine aktarır. Sanatçı, suje olarak objeden tinsel etkiler alır. Bu tinsel etkileri kendi düşünce ve yorumlarıyla yoğurarak estetiklik katar ve ortaya estetik obje olan sanat eseri ortaya çıkar. Portre resimlerde portresi yapılan kişi obje, sanatçı suje, ortaya çıkan portre ise estetik objedir. Sanatçı kendi portresini yaparken kendini hem obje olarak hem de suje olarak belirler. Etkileyen de etkilenen de kendisidir. Otoportre resimlerde sanatçı kendisini tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda yaşadığı dönemin sanat anlayışı, sanatçının üslubu hakkında da bilgiler verir.

Araştırmanın Konusu

Resim sanatı yaşadığı serüvenler içerisinde geçmişten günümüze dek birçok konuyla işlenmiştir. Ancak diğer konulara göre otoportre ve portrenin çok farklı bir konumu bulunmaktadır. Sanat ve sanatçı bağlamında ele alındığında bir sanat eseri olarak portre

ve otoportrenin incelenmesi, otoportrelerin sanatçıyı ve sanatını ifade ettiğinden konunun incelenip araştırılması, günümüz sanatı ve sanatçıları için aydınlatıcı bir kaynak niteliği taşıyacaktır. 18.yy.ın sonlarında John Evans “Resimlerin Faydası Üzerine” adlı kitabında portre ile ilgili olarak şöyle diyordu:

“Geçiciyi temellendirmek, anlık var oluşu daimileştirmek yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir. Ey resim, mezarda çürüyüp gideni yaşatıyorsun!... Portrecilik faydalıdır. Güzel dersler öğretir. Artık gözlemlenemeyecek olan büyük insanları hatırlatır bizlere” (Leppert, 1996: 200).

Araştırmanın Önemi

Sanatçı resmettiği kişiyi ve kişinin anlık görüntüsünü sonraki yüzyıllara kadar taşıyıp ölümsüzleştirir. Bu anlamda sanatçı kendini de portreleyerek kendi anlık fiziksel durumunu ve sanatçı kimliğini gelecek nesillere aktararak kendini ölümsüzleştirir. Yapılan portreler gelecek için birer belge niteliği taşır. Sanatçı yaptığı otoportre ve portrelerde yaşadığı çağın sanat akımını, sanat üslubunu yansıttığı için otoportre ve portreler hem sanat, hem de sanat tarihi için araştırılması gereken konulardır. Bu nedenle portre sanatının incelenmesi ve araştırılması ile ortaya çıkan çalışma ürünü sanat ve sanatçı için aydınlatıcı bilgiler verecektir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı otoportre ve portrenin sanat tarihi içerisinde sanatın bütün dönemlerinde sanatçılar tarafından işleniş yöntemleri, işlevsel özellikleri hakkında bilgi edinmek, ortaya çıkan araştırma çalışmasının sanat ve sanatçılar için bir kaynak oluşturmasıdır. Bu amaç çerçevesi içerisinde portre nedir? Otoportre nedir? Sanat tarihi içerisinde nasıl ve ne amaçla ele alınmıştır? Otoportre ve portrenin sanat eseri olması için ne gibi özellikler taşıması gereklidir? Çağdaş sanatta otoportre ve portrenin yeri ve önemi nedir? Sorularına yanıt bulmaktır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu tez çalışmasında izlenen yöntem tarama yöntemidir. Kaynaklar, sanat kitapları, sanat dergileri, internetten çoğu Türkçe, bir kısmı yabancı dilin çevirisinden oluşan makale ve yazıları kapsamaktadır. Resimlerin elde edilmesinde genellikle çeşitli internet adreslerinden faydalanılmıştır. Portre ve otoportre resim yapan çok sayıda sanatçı

olduğundan araştırma konusu kapsamında faydalanılacak en belirgin portre sanatçıları ve eserler araştırılmıştır.

Araştırmanın Sınırları

Araştırma, aşağıda ifade edilen yönleri ile sınırlıdır:

1. Otoportre ve portrenin, sanat ve sanatçı bağlamında ele alınmasıyla,
2. Sanat tarihi kitapları, sanat kitapları, sanat dergileri, internet bazlı kaynaklar ile
3. Otoportre ve portreleriyle belirgin olan sanatçılar ve eserlerin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

Otoportre ve portreler insanın bireysel benliğini, kişiliğini, fiziksel görünüşünü ve ruhsal durumunu en iyi ve en açık şekilde yansıtan resim olması yönünden hem sanatçı için hem de sanat için çok değerli sanat eserleridir. Portreler, resmi yapılan kişiyi evrensel bir dil olan resim diliyle bütün insanlara tanımlar.

Portreler, sadece sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri belirtmeye çalışan belli bir takım insanlara ilişkindir. Fakat genellikle kişisel karakter anlamında kimlik çok soyut, hatta yarı ruhsal bir durumdur. Tam anlamıyla fiziksel bedene ait olmadığından dolayı, kimliği görünür hale getirme, nesnel olarak somutlaştırma göreviyle karşılaşan portrelerin, fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak kullanmaları gerekir; çünkü beden, fiziksel olarak görünenin ötesinde olan tinsel durumun yansıtılabileceği tek yüzeydir.

Richard Leppert'in "Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi" adlı kitabında portre ile ilgili yazısı aydınlatıcı bilgiler verir:

"İster resim isterse de heykeltçilik alanında eski çağlardan beri yapıla gelen ürünlerdir portreler. Ama özellikle on beşinci yüzyıl Rönesans'ının doğuşuyla birlikte yapılan portrelerin sayısı inanılmaz rakamlara ulaşmıştır. Özellikle varlıklı ve üst sınıf insanlara yönelik bir tür olarak portreler, kişinin atalarının ve yakın ailesinin görüntülerinin yaşatılmasını sağlıyordu. Anma işlevinin ötesinde faydaları da olan portreler sınıfsal statünün ve genel önemliliğin göstergesi olarak aile şeceresinin kanıtlanmasına yardım ediyordu. Gerçekten de portreler duygusal bir mesele olmaktan ziyade bir propaganda meselesiydi ve hükümlerinin resmi portrelerinde de kolaylıkla görülebileceği gibi, yaygın olarak kullanılan başlıca propaganda malzemelerinden biriydi. Kişinin nesiller boyu aile üyelerinin resimleriyle dolu olan bir galeri, bizzat yağlıboya resmin prestiji ve maliyeti sayesinde, ailenin eskiye uzanan öneminin kanıtı olarak işliyordu. Portrecilik

inanılmaz paraların döndüğü ve bazı sanatçılar için tam anlamıyla bir define olan olağanüstü önemli bir işti. Daima kişisel böbürlenme için dikilen anıtlardan öte anlamlar taşıyan portreler, kültürü yönetmenin başlıca araçlarından biri olarak iş görüyordu. Ve üstlerine düşen bu görevi, özellikle siyasal ödüllerin yüksek olduğu durumlarda çok iyi yerine getiriyorlardı” (Leppert, 1996: 201).

Portre ve otoportrelerde modelin duruşu, fiziksel, tinsel ve duygusal durumu yansıttığı gibi en iyi yansıtan bölge yüzdür. Bu nedenle yüz veya suret kavramı da çalışma içerisinde geniş bir şekilde ele alınmıştır. Güldüğümüzde, kızdığımızda, ağladığımızda yüzümüzde geçici fizyolojik değişimler meydana gelir. Sanatçı bu geçici fizyolojik olayı tuvalde, renkte bir sanat eseri olarak daimileştirir. Resme baktığımızda bireyin yüzündeki ifadeden biz de etkileniriz aynı duyguları yaşarız.

Bir portre veya otoportreye bakıldığında insanı etkileyen bir takım görsel özellikler vardır. Bunlar, portresi yapılan kişinin veya kişilerin fiziksel görünümünün yanı sıra resimde bulunması gereken plastik değerlerdir. İlk bakıldığında insanı etkileyen olay resmin tüm görüntüsüdür. Göz tabloyu ilkönce bütün olarak kavrar, sonra parçaları inceler. Resimde kompozisyon, resmin içerisinde bulunan şekillerin, renklerin tümünü kapsar. Bu nedenle sanatçı, kompozisyonu özenle ve dikkatle belirler. Yapılan ilk aşama model veya modellerin duruşudur. Portrede her duruşun bir ifadesi vardır. Hatalı bir duruş, resmin tüm yüzeylerini etkileyebilir, gözü rahatsız edebilir, ifadeyi değiştirebilir. Sanatçı kullandığı kompozisyon içerisinde figürün bazı özelliklerinde deformasyon, abartı ve stilizasyonu kullanabilir. Bunlar biçimleri değiştirir fakat kompozisyonun anlatımını bozmaz, aksine anlatımı kuvvetlendirir. Bazen ressamın portresi yapılan bireyin en belirgin özelliklerini abartarak benzetmeyi kuvvetlendirir. Genelde karikatürde bu olay daha çok görülür.

Bir karakalem portre yapıldığında dahi kendine özgü bir estetiği vardır. Burada resmin lekesele değerlerini çok doğru ve ölçülü kullanmak gereklidir. Renk işin içerisine girince olay daha farklı bir boyut kazanır. Çünkü doğada üç ana rengin bir araya gelerek oluşturduğu milyonlarca renk vardır. Sanatçı bu milyonlarca rengin içerisinde doğru renkleri ve bu renklerin kombinasyonlarını bir arada kullanarak görsel hesaplamalar yapar. Renklerin doğru bir şekilde kullanımının yanı sıra açık-orta-koyu değerleriyle de dengelemesi gerekmektedir. Ayrıca sanatçının kendi üslubunu da bu çalışmanın içerisine oturtması gereklidir. Kullanılan fırça tuşlarının yönleri, büyüklüğü, küçüklüğünün ölçülü bir şekilde ve doğru kullanılmasıyla portre resmine dinamik bir

etki kazandırır. Resim, gözümüzün önünde hareket ediyormuş gibi görünür. Diğer bir etki de ışık-gölge olayıdır. Sanatın gelişim süreci içerisinde ışık gölge sanatçıların önemli araçlarından biri olmuş, Rönesans'tan günümüze kadar resimlere farklı şekilde işlenmiştir. Çağının sanat akımına uygun olarak bazen modelin üzerinde birçok kaynaktan gelirmişçesine yansıtılırken bazen de tek bir kaynaktan geliyormuş gibi yansıtılmıştır. Birçok sanatçı portre resimlerinde yapay ışık kullandığı gibi birçoğu da doğal ışığı kullanmışlardır. Yukarıda sözü edilen özellikler bir resmi meydana getiren plastik değerlerdir. Bu nedenle bu çalışmada, bir sanat eseri olma yolunda portre ve otoportrelerde plastik değerler incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Yüzyıllar boyunca sanatçılar farklı malzemeler kullanmışlar, farklı görsel etkiler oluşturmuşlardır. Fotoğraf makinesinin icat edilmesiyle sanatçı için fotoğraf ta bir malzeme olmuştur. Fotoğraf portreler dahi yalnız başına birer sanat eseri niteliği taşımışlardır. Dadaizm'de kolaj tekniğiyle anlatımın en güçlü bir ifade aracı olmakla birlikte özellikle de Pop-art'ta vazgeçilmez bir malzeme olmuştur. Artık sanatçı, fotoğraf üzerinde de boyayı kullanmış, tekrar düzenlemeler yapmış, renkli, siyah-beyaz etkilerini çeşitli kombinasyonlarla bir araya getirmiştir. Hatta fotoğraftan bakılarak ta fotoğrafın resmi bile yapılmıştır. Gerçeği olduğu gibi yansıtan fotoğraf, Fotogerçekçiler (Hiperrealistler) için en önemli kaynak olmuştur.

Bu çalışmada portre ve portrenin bir türü olan otoportrenin günümüze dek süregelen tarihsel süreci, portre ve otoportrenin fiziksel ve tinsel ifadelerin yansıtılışı, sanatçının kendini otoportrede tanıtımı ele alınıp sanatsal bir yapıt olarak değerlendirilmiştir.

BÖLÜM 1: BİR TANIMLAMA VE İFADE ARACI OLARAK OTOPORTRE VE PORTRE

Portre yapmak ben'in görünen görüntüsünün öteki ben olarak yansıtılması veya ötekiindeki reel olan ben'in sanal olarak somutlaştırılması ve ani olanı daimi olarak cisimleştirerek resmedilmesidir. Model olarak alınan insanın var oluş içinde yapısal gerçekliğini kendi üretimi sonucunda oluşturduğu malzemesini kullanarak yeni bir üretim nesnesi olan sanat eserine dönüştürme uğraşısı, kendini tanımlama çabasıdır. Asıl ben olanın öteki ben'de yansıtılması, bunun da daha dışta olan izleyiciye aktarılması, ona kendisini veya modelini kendi sanatının diliyle tanıtmayı ve ifade etmesidir. Bir yandan da sanatçı portresini yapacağı obje olarak seçtiği bireyi görünenin de ötesinde olan, soyut olan tinsel gerçekliği de birlikte sanat malzemesi üzerine aktarır. Bu yolla yüzyıllar önce yapılan eserler zamana galip gelerek günümüze ve hatta geleceğe kadar taşınır.

1.1. Otoportre ve Portrenin Tanımı ve Tarihçesi

Portre, konu aldığı kişiye büyük ölçüde benzetilerek yapılan ve daha çok baş ve omuzları kapsayan resim türüdür. Tek kişilik resimler olarak yapıldığı gibi birden fazla kişinin de yapıldığı grup resimleri de kapsamaktadır. İskender, otoportre ve portrenin tanımını şöyle yapmaktadır:

“Portre kelimesi, Ortaçağda “yeniden üretmek” anlamına gelen protraho sözcüğünden gelir. Resimde, çizimde ya da heykelde, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen, figürler portre olarak adlandırılır. Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği türeyse “kendi portresi”(otoportre) denir. Yalnızca yüzlerin vurgulandığı büst portrelerin yanı sıra yarım ya da tam boy portreler de vardır. Konu aldığı kişisel özellikleri olduğu gibi betimlemek ve bu özellikleri idealize etmek amaçlarını taşıyan iki ayrı portrecilik anlayışı vardır. İlk anlayış portreciliğin doğmasına neden olmuştur. Soyluluk, ağırbaşlılık, sadelik, kararlılık duygularının bireysel özelliklerle bir arada vurgulandığı Roma dönemi büstleri bu anlayışı örnekler. Simgesel anlatımın ağır bastığı ortaçağ sanatındaysa portre yok denecek kadar azdır” (İskender, 1997:1504).

Tarihöncesi döneme ait mağaralarda portre resimlerine rastlanmaz, orada yaşayanlar daha çok varlıklarını sürdürmekle uğraşırlar. Bu nedenle hayvan resimlerine ağırlık verilmiştir. İnsanlar yaşamak ve beslenmek için onlarla savaşırlar. En eski kadın resimlerinde, başın belli bir biçimi yoktur, buna karşılık bedende göğüsler karın çok iyi

çizilmiş ve aşırı derecede büyütülmüştür. Sözelimi Willendorf Venüsü. Viyana Doğa bilimleri Müzesi'nde yer alan, kalkerden yapılmış bir kadın heykelciğidir ve bilinen en eski insan biçimlerinden biridir. Hayvanlar besin sağlar, kadın hayat verir. Sanat sözcüğünün o zamanlar ne küçücük bir varlığı ne de anlamı vardır. Yine de hem yararcı hem de simgesel nitelikli olan dilini keşfedivermiştir.

O dönemlerde insanlar kafayı ve yüzü bedenden ayrı olarak ele almamışlar, tek başına işleyip yüceleştirmemişlerdir. Yüzün organlarının hayvanları avlama, ele geçirmede ve beslenmede işlevlerinin büyük olduğu halde bu işlevler yüzün apayrı bir konu olarak işlenmesinden ve nesnelleştirmesinden çok uzaktır. İnsanlar, çok zor koşullarda hayatta kalmak ve varlıklarını sürdürmek için çalışırlar.

MÖ 2600 ile 2200 yılları arasında yapılan Eski Mısır İmparatorluğu'na ait “Bağdaş Kurmuş Kâtip” utangaç ve sağlam kişiliğiyle Louvre Müzesindeki en değerli parçalardan biridir. Nicole Avril bu heykelciliği şöyle tanımlar:

“Kâtibin özgün bir yanı vardır. Bütün Firavunların ve yüksek düzeyli kişilerin gerçek gibi görünmeleri için, ağızları etli, dudakları çok fazla kıvrık yapıldığı sırada, adamın yüzünde incecik bir gülümseme vardır. Muziplik ile cüretkârlık arası sürekli bir dikkati belirtir. Ondaki hiçbir şey bizi dönemin estetik kurallarına iletmez. Gerçeğe uygunluk, hatta sevimlilik açısından bakarsak o daha niteliklidir. Küçük tombul göbeği -yazı yazan adam –sürekli oturan biridir –heykelin bütününe gerçeği idealleştirmeden yansıtan verismocu (gerçekçi) bir hava verir. Bağdaş Kurmuş Kâtip, gürbüzdür, kanlı canlıdır. Bu haliyle onun etten yapıldığına insanın neredeyse inanacağı gelir. Baştan çıkarır, kendine çeker. Kahire Müzesi'nde ikizi vardır ama o dünyada tektir” (Avril, 2005: 17).

Mısır sanatı çoğunlukla sert taştan işlenip bu gerçekliğe karşıt bir üslupta kendini gösterir. Mısır resimlerindeki idealleştirilmiş olan figürler, belli bir döneme ait Mısır erkeklerinin ve kadınlarının yüzünü yansıtmaz. Dönemlerinde genellikle aynı tipte figürler kullanılır. Ama buna karşılık, halkın estetik ölçütlerini ortaya koyar. Cenaze resimleri şaşkınlık veren bir güzellik kitabı oluşturur.

Eski Mısır'da konuşulan dilde tam olarak sanatı ya da sanatçıyı anlatan kelimeler yoktu. Çünkü insanlar, her şeyin bir iş için, işe yaramak için yapıldığını düşünürlerdi. Eski Mısır'da sadece “zanaatkâr” ve “çalışma” kavramlarından söz edilirdi.

Eski Mısır'da insanlar, yaptıkları sanatı, işledikleri maddeleri, firavun ya da tanrılar için yaparlardı ve bunları yaparken de daima doğadan ilham alırlardı.

Mısırlılar genelde sanatlarını, mezar, tapınak, tanrı ve firavunla alakalı süslemeler için konuştururlardı. Mısır’da, taşların üzerine kazınan yazılar ve yapılan kabartmalar en çok yapılan sanatlardandı. Bu tür işlemler genelde duvar ve tavanları süslemek için yapılırdı. Mısır resimlerinde figürlerin portreleri genellikle yan profilden resmedilip gözler ve omuzlar cepheden çizilmiştir. Genelde yüzler tek tip olup birbirlerine benzemektedir. Erkekler koyu renklerle, kadınlar ise açık renklerle resmedilmişlerdir.



Resim 1. Cleopatra heykeli



Resim 2. Ramses heykeli

Firavunlar dönemi Mısır’ı için bir heykel, hareketli bir varlık kadar canlıdır. İlahi bir varlık, bir kralın veya daha başka bir kişinin görüntüsü biçiminde yontulan heykel fazla değer taşırdı. Heykel, temsil ettiği kişinin canlı bir varlığıydı. Bu yüzden kimin heykeli olduğunu ve o kişinin özelliklerini heykel üzerine yazmak önemliydi. Hiyeroglifle yazılmış açıklamalardan yoksun anonim bir heykel gücünü yitirirdi. Canlılığını kaybeder, madde boyutuna indirgenirdi. Çünkü dünyadaki herhangi bir heykelde veya tapınakta bir kişinin ismi yazılı olursa, tanrıların o ismi görüp, ismin sahibini unutmayacağına inanılırdı.

MS 1. yüzyıl ile 3. yüzyıl arasında Mısır’ın Fayyum bölgesinde portreler yapılmıştır. Bu portreler bu bölgede yapıldığı için ‘Fayyum portreleri’ olarak adlandırılmıştır. Kostrzewa, Fayyum portrelerini şöyle anlatır:

“Aslında bu portreler, mumyaların yüzlerine iliştirilen iki boyutlu masklardır. Fayyum portrelerinin kullanıldığı gömme törenleri, özünde Mısır’a özgü kuttörenlerdi. Portresi yapılan kişilerin saç biçimleri, giyim kuşamları, mücevher ve takıları Roma İmparatorluğu’nda egemen olan tarzlara çok yakın düşmekteydi. Bu portrede ağır basan resim üslubu ise Eski Yunan’daki resimlerden kaynaklanmaktadır. MÖ 4. yüzyılda yaşamış olan Grek ressam Apelles’in izinden yürünmüştür ve İskenderiye okulu öğretilerinin güçlü etkileri görülmektedir. Fayyum portrelerini yapan ressamların Grek soyundan geldikleri sanılmaktadır. Bu portrelerde betimlenmiş olan kişiler ise Helen’diler ya da sözcüğün en geniş anlamda Helenler’in soyundan geliyorlardı. Bugüne değin edinilen bilgilere dayanarak, bu portrelerde resmedilmiş olanların çoğunun Romalılar, Grekler ve Grek-Roma soyundan Mısırlılar olduklarını söyleyebiliriz” (Kostrzewa, 1999: 8).

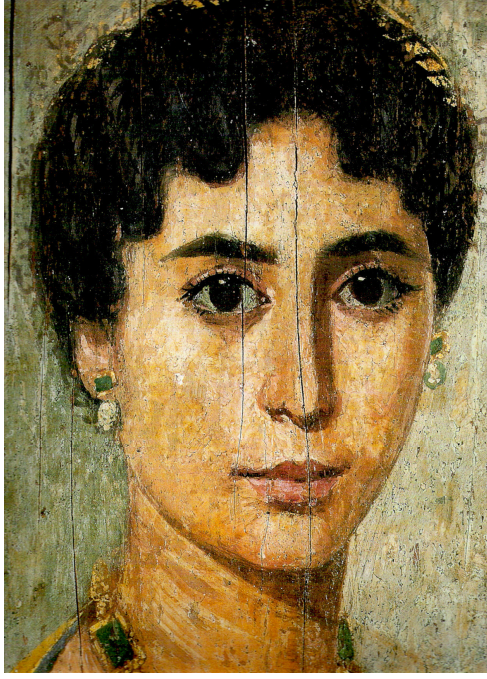
İlk Fayyum portreleri yapıldığında, ölümlerin mumyalarına iliştirilen ölküselleştirilmiş resimlerinin yapılmasının ardında iki bin yıllık geçmiş yatmaktaydı. Ama Mısır portre sanatı henüz bireyselleşmemişti; insanlar profilden resmediliyordu. Portre sanatında insanların doğalcı bir biçimde ve önden resmedilmesi, Mısır’a dışarıdan gelmiş bir Grek-Roma tarzıydı. MS 1.yüzyılın ilk yarısında gelişmişti ve MS 3. yüzyıla kadar sürecekti. İnsanların sağlıklarında gerçekçi bir biçimde resmedilmelerini öngören portre anlayışı Roma sanatının büyük olasılıkla en kalıcı özelliklerinden biridir; Rönesans dönemine kadar sürmüş, daha sonra 19. yüzyıl portre sanatında yeniden önem kazanmıştır.

MS ilk yüzyıllarda Hıristiyan sanatı genellikle önceden yapılmış resimleri taklit ederek aynı resimlerin tekrarı olan çok sayıda portreler yapar. Avril “Yüzün Romanı” adlı kitabında bu durumu şöyle açıklar:

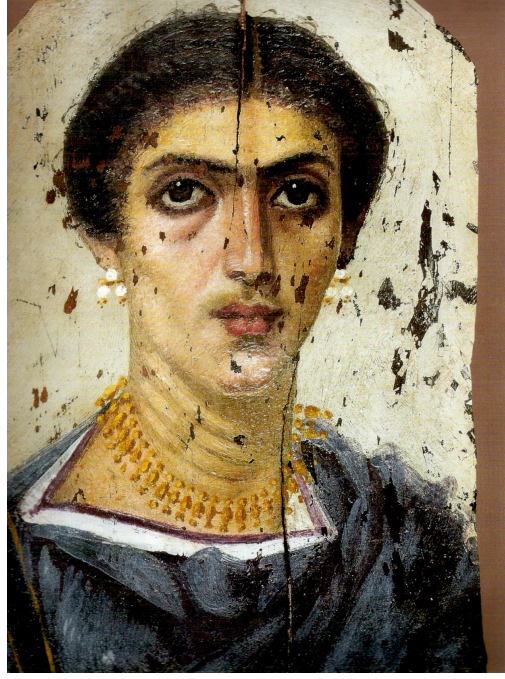
“MS ilk yüzyıllarda Hıristiyan sanatı ne yapıtlarıyla ne de özgünlüğüyle göze çarpar. Çekingendir. Aşırmadan başka bir şey bilmez. Felsefi ya da dinsel bozulmaya estetik nitelikli bir bozulmanın denk düşmesi kuralı bu kez geçersiz kalır. İlk Hıristiyan sanatı çoğunlukla yerel sanatı beceriksizce kopya eder. Hıristiyan sanatı, belli kuralları olan ve manevi değer yüklü ikona sanatını yaratmakla en iyi örneklerini Mısır’da ve Bizans’ta verdiğini göstermiştir. Buna karşılık Roma İmparatorluğu’nun en batı kesiminde sanat kendini durmadan yinelemiş ve beceriksizce örnekler vermeyi sürdürmüştür. Coşkunu ve gücünü yitirmiştir, ona canlılığını geri verecek olan da Hıristiyan sanatı değildir.

Portrelerin sayısı giderek artmıştır, sanatçılar kişisel sanat kaygısı, aslına benzetme ya da benzerlik kaygısı gütmeyiz; Romalılar portreyi artık bir güç aracı olarak görüyorlardı. Mahkemelerde kararlar imparatorun bir sureti olmadan bildirilemezdi. Hükümdar portresini taşıyan damga belgelerin resmi olduğunun güvencesiydi. Protokol üst düzeydeki kişilerin hareketlerini engelliyordu, bu nedenle onların elçileri, uzak illeri, imparatorun ve yakınlarının portreleriyle küçük küçük bölgelere ayırırlardı. Kısa süre içinde azizlerin görüntüleri ve İsa’lı haçlar bunun yerini aldı. Resim, suret, ister siyasi nitelikli olsun, ister kutsal nitelikli,

giderek figüratif olma özgünlüğünü yitirerek maddi varlıktan daha önemli duruma geldi” (Avril, 2005:62).



Resim 3. Kadın Portresi (MS. 161-192)



Resim 4. Kadın Portresi (MS. 161-192)

5. ve 6. yüzyılda Hıristiyanlar kiliselerin tavanlarında, duvarlarında portreler yapmışlardır. Bunlar ikonlardır. Bu resimler de Fayyum Portreleri gibi cepheden resmedilmiştir. İki binden fazla ikona bulunmaktadır. Bunların en eskileri aynı zamanda en güzel olanlarıdır. Her yerde yüzler vardır: Şapellerde, ayin eşyasının bulunduğu yerde, kitaplıkta yüzler. Altın yıldızla çevrili yüzler. Hiçbir belirgin kaynaktan çevreye yayılmayan dingin bir ışık içindeki yüzler.

Azize Katerina Manastırı'nda kutsal sanatın en güzel Mesihlerinden biri yer alır. Bu resim, çok büyük işkenceler ve kaçışların anısını koruyan, 6. Yüzyıla ait taşınabilir bir ikonadır. Fayyum portreleriyle aynı yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Bu resim Pantokrator Mesih adıyla anılır.

Giderek ikonaların sayısı daha çok artar, her yer ikonalarla dolar. Ancak sonradan İkonalar savaşı çıkar ve neredeyse ikonaların hepsi yok edilir. Bu olayı Nicole Avril şöyle açıklar:

“İkonalar 8. yüzyılda her yerde bulunur. Bunlarda kiliselerde ve bütün ibadet edilen yerlerde, aynı zamanda inanç sahiplerinin ve batıl inançlı olanların evlerinde, odalarında ve geniş duvar girintilerinde rastlanır. İmparatorluğa ilişkin suretlerin yerini almışlardır. Orduların en önünde yürürler. Şölenler ve oyunlara önderlik ederler. Düşmanı kovar, komşuyu lanetlerler. Gözyaşları dökerler, kanları akar. Fala bakarlar, birilerini yerin dibine batırırlar. Çarşıda, pazarda, dükkâdadırlar. Bizim reklâm resimlerimize göre bin yıllık bir önceliğe sahiptirler, çünkü Meryem’in kimi ikonlarından, bizim moda klişelerimizin beceremeyeceği bir mucizeyle dışarıya süt sızar.

İkonaların çok sayıda olmaları ve güçleri kötüye kullanılmıştır hiç kuşkusuz. İmparator III. Leon bundan kuşkulanmaya başlamıştır bile. 726’da İstanbul’daki sarayının tunçtan kapısı üstünde bulunan İsa’nın koruyucu suretini yok ettirir. Yerine basit bir İsa’lı haç koydurur. Altına da şu yazıtı ekletir: “Rabbimiz, Mesih’in sesi soluğu olmayan, Kutsal kitaplarda küçümsenen dünyevi maddelerden yapılmış bir portresinin çizilmesine katlanamaz. Bu durumda Leon, oğlu Konstantinos’la birlikte kralların kapılarına, müminlerin yüz akı olan haçı kazır.

Giderek bütün İmparatorluk alev alır; yangın eğer Frank krallığında Kısa Pépin’in ardından da Charlemagne’in yapacak başka işleri olmasaydı çok daha uzaklara yayılabilirdi. Bunun üstüne İstanbul’da ve Doğu Roma İmparatorluğu’nda ikonalar savaşı başlar. Hoş bir dinsel tartışmanın söz konusu olduğu sanılabilir. Ama aslında acımasız ideolojik bir iç savaştır söz konusu olan. İnsanları kendilerine karşın mutlu etmek bahanesiyle büyük yüreklilik gösterip birbirini yok etme olayını görmek için 20. yüzyılı beklemek gerekecektir” (Avril, 2005:70).

İkonalar yok edildikten sonra Sovyet rejimi tekrar ikonalar üretmek seri üretime geçmiştir. Avril, Sovyet rejiminin ikona üretmesi konusundaki amacını şöyle açıklar: “Bunda iki yarar görüyordu. Önce eski zamanların dinsel uyuşturucu maddesinin değerini azaltmak, sonra da yabancı değerleri içeriye sokmak” (Avril, 2005:70).

Portre ve otoportrenin gelişimi 14.yy.dan başlayarak gerçekleşir. Bu yüzyılda portre ve otoportrelerin sayısı gittikçe artar. Sanatçılar özellikle Rönesans’ta dini olayların tasvirinde de çok sayıda portreler yaparlar. Bu dönemde genellikle portreler figürün bütün bedeniyle birlikte işlenir. Dini olayların tasvirinde genellikle sanatçı, hayali portreler veya idealize edilmiş portreler kullanmışlardır. 14- 17. yüzyıllar arasında portreler bireylerin fiziksel özelliklerinin yansıtılmasında ele alınırken sonraki yüzyıllarda otoportre ve portrelerde yavaş yavaş bireyin görüntüsü üzerine tinsel durumu da yansıtılmıştır. K. İskender, 14. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasındaki dönemlerde portre ve portreciliğin ele alınışı ve gelişimini şöyle açıklar:

“Portre ve portreciliğin gerçek gelişmesi Rönesans’la başlar. 14.yy.da geçmişten kalan metal paralarla (sikke) madalyonların incelenmesi ve doğalcılığın gelişmesi, devlet büyükleriyle toplumun ileri gelenlerinin resmi büst ve portrelerinin yapılmasının yaygınlık kazanmasını sağlamıştır. Rönesans portreciliği, modelini acımasızca inceleyen biçimciliğiyle belirginlik kazanır. Portreciliğin güçlüğü

sanatçının yaratma özgürlüğüyle modelin bireysel özelliklerini yansıtmaya zorunluluğu arasındaki karşıtlıktan kaynaklanır. Rönesans genelde, bu iki karşıt işlemi bütünleştirmekte büyük bir aşama olmasına karşın, kendi içinde çeşitli doğrultudaki portrecilik anlayışlarının yer aldığı bir dönemi kapsar. Bu kapsam içinde Leonardo Da Vinci bireysel özelliklere, kuramcı Alberti, idealize edilmiş portreciliğe ağırlık veren anlayışları temsil ederler. Giovanni Paolo Lomazzo'ya (1538-1600) bu iki türü de bütünleştiren bir düşünceyi savunmuştur. Michelangelo, Yeni-Platoncu bir tutumdan hareketle bireysel özelliklerin temsil edilmesine bütünüyle karşı olduğu için yalnızca düşsel portreler yapmakla yetinmiştir. 15.yy ideal, edebi ve dekoratif nitelikler taşıyan portrelerin büyük bir ustalıklarla işlendiği bir dönemi kapsar. Çağ ilerledikçe gerçekçiliği idealize etmek adına gözden çıkarılan davranış büyük bir anıtsallığa ulaşmıştır. Bu anıtsallık eğilimi Antonella Da Messina gibi sanatçılarda, Roma Okulu ve Floransa Okulu gibi genel eğilimlerde bazı ayrıntı ve bireysel özelliklerin göz ardı edilmesiyle sonuçları arı bir üslupçuluğa yol açmıştır. Öte yandan Tiziano, Tintoretto, Veronese, Lotto, Bassano ailesi gibi Venedik Okulu'nun büyük ustaları bireysel özelliklerin belli bir düzeyde ele alındığı bir tutumu örneklerler. Teknik açıdan izlenimci bir boyut içeren fırça işçiliği bu ressamların elinde en kanlı canlı ve dünyasal portre örnekleriyle sonuçlanmıştır. 16.yy.da alegorik portre giderek artan bir yaygınlık kazanmış; El Greco, ortaçağ tinselliğini portrede yeniden canlandırırken. Bronzino (Angelo di Cosimo di Mariano; 1503- 72) durağan ve soğuk bir etki yapan soylu portrelerini büyük bir beceriyle işlemiştir. 17.yy.da Bernini, Rubens ve Van Dyck, portreciliğe egemen anlayışların başlıca biçimleyicileridir. Bu sanatçılar idealleştirme ve dekoratifleştirme eğilimlerinin yanı sıra bireysel özelliklerin betimlenmesini de eşine ender rastlanır bir başarıyla gerçekleştirmişlerdir, Bu dönemin en yetkin portrecilerinden biri olan Velazquez'in gözlemci tutumu gerek genel özelliklere, gerek tipik ve olağandışı niteliklere aynı oranda ilgi gösterir. Rembrandt'sa her biri ruhsal bir belge sayılabilecek kendi portreleri ve grup portrelerinde ışığı tüm bireysel özellikleri yansıtacak bir araç olarak kullanmıştır. Dönemin bir başka usta portre ressamı da Hals'tır. 18.yy.da Yeni Klasikçilik öncesinde üç tür portrecilik eğilimi gelişmiştir: 1) Hyacinthe Rigaud'nün (1659-1743) temsil ettiği törensel ve resmi bir hava taşıyan Barok portre, 2) Van Dyck'ın üslubunu dekoratifleştirme eğilimiyle bütünleştiren Fontainebleau Maniyerizminden kaynaklanan alegorik portre, 3) Burjuva sınıfının ilgi gösterdiği gerçekçi portre, İdealleştirme eğilimi Yeni-Klasikçilerde antik ve alegorik, Romantiklerdeyse dramatik ve melankolik görüntülerle sonuçlanmıştır" (İskender, 1997:1505).

18. yüzyılda portre diğer konulara oranla hem sayıca fazladır, hem de daha fazla yaygınlaşmıştır. Soylulardan aydınlara, sanatçılardan burjuva kesimine varlıklı çiftçilere kadar birçok insan portre yaptırmaktan kendilerini alamamışlardır. Bu dönemde artık portre yaptırmak bir tutku haline gelmiştir. Birçok galeride yer alan aile resimleri bu olayı kanıtlayan en güzel örneklerdir. Kişinin topluluk içerisindeki statüsünü, sınıfını belirten semboller, mesleklere ait göstergeler, kıyafetler, nişanlar diğer resim konularında kullanılmamış, genellikle portre ve otoportrelerde kullanılmıştır. Bu yönüyle toplum içerisinde ayrımcı sınıflar oluşturmuştur.

Fransa’da otoportre ve portre üslubu Rejans döneminde ortaya çıkmıştır. Rokoko dönemi otoportre ve portreler saray çevresini betimleyip, Avrupa’da bu çevrelere özgü bir tip oluşturmuştur. Barok peruklu, yapmacıklı betimlemeleriyle diğerlerinden kolayca ayırt edilebilen bu portre tipinde, portresi yapılan kişi seyirciye küçümseyici bir ifadeyle bakar. Germaner, 18. yüzyıl portreciliği için şöyle der:

“18. yüzyıl portrecisi modelden çalışır, ancak yaygın anlayışa uyararak, modele olduğundan fazla görkem ve güzellik vermek gerekmektedir. Bunu sağlamak için, genel duruş, giysiler, mitoloji ve simgelerden yararlanır” (Germaner, 1996: 42).

Jean Marc Nattier (1685- 1766) yapıtlarında karşısındaki modele benzetmeye ve çevresinin isteklerini yerine getirmeye özen gösterir. Portre çalışırken sanatçının kadın müşterilerinin resimlerinde sonuç olan tuval üzerindeki görüntüleri ilgilendirir. Onun ünlü yapıtları arasında yer alan Fransa Kraliçesi Marie Leszczyńska’nın portresi, kraliçenin son resimlerinden biridir.

Mitolojik öğelerin kullanımı, 18. yüzyıl portrelerinin önemli özelliklerinden biridir. Germaner, 18. yüzyıl portrelerinde mitolojik öğelerin kullanımını şöyle açıklar:

“Mitoloji simgesel anlamlar içerecek biçimde sık olarak bu resimlerde yer almıştır. Aslında tarih portreciliği bir 18. yüzyıl buluşu değildir. Fontainebleau okuluyla, 17. yüzyılda önem kazanmıştır. XIV. Lous’nin halılarda ve tavan resimlerinde Apollon ya da Mars olarak (Sanatların koruyucusu ve Savaşçı) gösterilmesi yaygındır. J. B. Santerre (1651- 1717), Orleans Dükü’nü askeri şef olarak betimlemiştir. Kral Naibi zırhlı giysiler içinde, elinde krallık simgeleriyle gösterilir, ama bu imgede hiç de resmi ve ağırbaşlı bir görünüm yoktur. Buna karşın askeri şef kavramıyla pek bağdaşmayacak bir zariflik ve kibarlık tasası resme egemendir. Gözlerinden M. Parabere, saray giysileri ve antik kaskıyla minevra olarak dükün yanında yer almakta ve ona öğüt vermektedir. Orleans Dükü donuk gülümseyişiyle kimseyle ilgilenmez görünmektedir. Kırsal bir manzara arka planı oluşturur. Resimsel tasarımda, birbiriyle oluşmayan öge ve anlatımların, geçmiş (mitoloji) ve günün tiyatral bireşimi aranmıştır” (Germaner, 1996: 43).

Jean Marc Nattier, bu yolu yücelten bir sanatçıdır. XV. Louis’nin kızı M. Henriette’in resimlerinde onu Flora’yla, M. Adélaide’yi Diana’yla özdeşleştirerek “Tanrıça-Kraliçe” ikili anlatımıyla betimlemiştir. Portresi yapılacak olan kişileri mitolojik kahramanlar olarak görmek isteyenler sanatçılardan ziyade portreyi yaptıracak kişilerdir. Bu konuda Nattier günlüğünde şunları yazar:

“Flora, bir dere kenarında, otlara uzanmış olarak ve çiçeklerden taç yaparak eğlenir, zengin bir manzara arka planı görülür, baş, Madama bakılarak yapılmıştır, resim Kraliçenin isteğine göre gerçekleştirilmiştir” (Germaner, 1996: 44).

Resimlerin bu şekilde yapılması sonucunda Nattier formülünün başarılı olması, birçok taklitçileri ortaya çıkarmıştır. Böylece pek çok Nattier üretilir, çoğu kez ressam portrelerde yalnızca başı yapar, öteki bölümler atölyede başka ressamlar tarafından tamamlanır. Kısaca denebilir ki, Rigaud ve Nattier gibi çağın ünlü Fransız portrecilerinin sanat anlayışı Akademik yani kuralcıdır. 17. yüzyıldan miras aldıkları anlatım yollarını çağlarının beğenisine uyarlamaya çalışmışlar ve bir ilk örnek oluşturmuşlardır.

Portre resimler burjuvazi kesiminin soylulukla ilişki kurmayı sağlayan bir model olmuş, sanatçılar bile kendilerini resmederken aristokratik bir tanımlamayla anlatan başka bir grubu oluştururlar. Örneğin Reynolds, kendini Michel-Ane’ın büstünün yanında Rembrandt üslubunda tasvir etmiştir. Burada açıkça görülüyor ki bu sanatçılara öykünüp onları çağında geçerli üslupların üstünde görmüşlerdir.

İngiltere’de lükse ve görkemliliğe karşı olan Protestan kilisesi, ülkede ilkönce insanların yaşam biçimini sonra da giderek sanatı etkileyerek Fransa’nın sanatından farklı anlatım yolları arayışına neden olmuş, İngiliz Aristokrasisi sanatsal ihtiyaçlarını Genç Holbein ve Van Dyck gibi sanatçılarla karşılamıştır. Bu dönemde portre en çok benimsenen resim türüdür. Van Dyck, Aristokrat portreleri yapıp İngiltere’de bir resim geleneği oluşturmuş ve etkileri tüm 18. yüzyıl boyunca sürmüştür. Bunun yanı sıra, İngiliz sanatçıları yeni bir anlatım yolları da araştırmışlar, grup portreleri yapıp yüceleştirilmiş, portreler arka planda manzara ile birlikte resmedilmişlerdir. Örneğin Francis Hayman ve Arthur Devis gibi sanatçılar grup portresini yüceltirler.

18. yüzyılda yeni İngiliz portreciliğini Germaner şöyle anlatır:

“18. yüzyılda, Fransa’ya oranla İngiltere’de toplumsal uyanma süreci daha önce başlamış, bu da bireyin önem kazanmasına ve yeni bir portre tipinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yeni İngiliz portreciliği kişisel karakterin yansıtılması ve bezemesel öğelerin ortadan kalkmasıyla, Rokoko portreden ayrılır. Bu türün örnekleri Hogarth (1697- 1764)’ın portrelerinde görülebilir. Hogarth resim sanatına küçük grup portreleriyle başlamıştır. Bunlar ailesinden kişiler ya da yakın arkadaşlarıdır. Van Dyck’in ince ve aristokrat çevreleri konu alan portreleriyle, Hogarth’ın yaşam dolu, içten portreleri arasında bir benzerlik yoktur.

18. yüzyılın başı, İngiliz resminde Hogarth'ın egemenliğini tanımışsa, ikinci yarısı da Reynolds (1723-1792) ve Gainsborough (1727-1788)'nin resimlerinin geçerli olduğu dönemdir. Reynolds çağının İngiltere'sinde en önde gelen portre sanatçılarından, yapıtları arasında iki bine yakın portre yer alır. Reynolds'un portrelerinde, geçmişin ustalarından izlere sıkça rastlama olanağı vardır. Barok portrecilik geleneğine bağlı kalarak modellerinin iç yaşamlarını yansıtmaya çalışmıştır.

Reynolds, portrecilere öğütlerinde “özelliklerin abartılmamasını” önerir ve “genel düşünce, resmin büyüklüğünü yapar” der. Onun kadın portreleri tek bir modelin çeşitlemeleri gibidir. Bu kadın tipi ise çağın İngiliz kadınıdır. Aynı yöntemi izleyerek, saf melek gibi görümlü bir de çocuk tipi yaratmıştır. Bu alandaki sayısız üretimi de bu prototipin çoğaltılmasıdır. Yani bireylerin özel niteliklerinden çok, kadın ve çocuk kavramlarının genel karakterini aramıştır. Bunlara karşın erkek portrelerinde bir tiplere gitmez. Portresi yapılan kişinin karakteriyle yakından ilgilenilir. Amacına ulaşabilmek için aynı konuyu defalarca ele almıştır. Modelinin eksiksiz bir görünümünü vermeye çalışır. Yakın dostu Samuel Johnson'ın portresi psikolojik gerçekliğin ağır bastığı bir yapıttır. Samuel Johnson, sert yüzlü, kuralcı, kuruntulu, buyurgan bir yazardır. Ressam modelini yakından tanır. Reynolds, onu kaşları çatık ama dürüst bir kişiliğin özgüvenini yansıtan bir biçimde betimlemiştir” (Germaner, 1996: 45).

Denebilir ki, 18. yüzyıl portre sanatı, yüzyılın başlarında, aristokratik çevrelerce ve akademilerce benimsenmiş ve yönlendirilmiştir. Bunun sonucu kurallara bağlı genel bir tiplenenin varlığı örneklerde görülmektedir. Giderek portre yaptırma isteğinin yaygınlaşması sanatçıların İngiltere örneğinde olduğu gibi toplumun diğer kesimlerine de eğilmelerini gerektirmiş, genel tiplemelerden özele inerek modelin kişiliğinin ön plana çıkmasına yol açmıştır. 19. Yüzyılın Romantik portresinde ise bu kişilik kendi içine kapanarak, kolayca girilemeyecek bir iç dünyayı oluşturacaktır.

İngres, modelin özelliklerine bağlı kalmakla idealleştirmeyi bir arada gerçekleştirebilen büyük ustaların sonuncusudur, Van Gogh da büyük bir insan sevgisi ve kişisel boyut sergileyen kendi portreleriyle bu türün son ve en büyük temsilcilerinden biridir. 19.yüzyılın ikinci yansında fotoğrafın giderek yaygınlaşması sonucunda doğalcı nitelikteki portrecilik anlayışları yavaşça etkisini yitirmeye başlamıştır (fotoğrafçılık). Kübizm ve ardından gelen Soyut Sanat, benzetmeyi amaçlayan portrecilik kavramına son verinceye değin İzlenimcilik ve Dışavurumculuk portre geleneğini sürdüren akımlar olmuştur.

Heykel sanatında ise portreciliğin gelişimini K. İskender şöyle açıklamıştır:

“Heykel sanatında portre niteliğindeki büstler ilk kez Helenistik Dönem'de (Yunan) görülür. Büst geleneği Roma sanatında en üst düzeye ulaşmış. Dönemin birçok ünlü kişi ve yöneticisinin gerçeğe yakın büstleri yapılmıştır. Portreciliğe

ilginin azaldığı ortaçağ boyunca büst geleneğinin de unutulduğu görülür. Bu türün (yeniden ortaya çıkışı 15.yüzyıla rastlar. Bu dönemde idealize edilmiş portre-büstlerin yanı sıra masklardan yararlanılarak gerçekçi büstler de yapılmıştır. 16.yüzyılda büstlerin Geç Roma İmparatorluk Dönemi örneklerinden esinlendiği görülür. Barok dönemde, özellikle G.L.Bernini son derece zengin ve gerçekçi portre-büstler yapmıştır. Daha yalın biçimlerin yeğlendiği Yeni-Klasikçilik döneminin ardından 19.yüzyılın sonlarıyla 20.yüzyılın başlarında Rodin, Despiau ve Epstein gibi heykelticiler modelin karakteristik niteliklerini yansıtan yapıtlar üretmişlerdir. Modern dönemdeyse büst niteliğindeki portre, akademik sanatçıların uyguladığı bir tür olarak sürmektedir” (İskender, 1997:1505).

Avrupa resminde gerçekliğin ele geçirilmesi ve doğanın keşfiyle yaşıt olan portrecilik, teknik ve estetik açıdan modele bağımlı bir gözlemciliğin, fizyonomiyi yansıtmaya yönelik bir gerçekçiliğin ürünü olarak çağdaş sanata kadar uzanan köklü bir deneyimden kaynaklanır; temelinde insanbiçimci bir eğilimin geniş payı vardır.

Türk Resim Sanatı’nda ise resimdeki ilk köklü değişiklikler 19. yüzyılın başlarında kurulmuş olup, resim sanatı bu değişimi batılılaşma çabalarının paralelinde yaşamak ve özümlemek durumunda kalmıştır.

İslam kültürüne dayalı, Osmanlılar dönemindeki kitap ressamlığı, figürün somut bir biçimde, kişiliği yansıtıcı öğeler eşliğinde gösterilmesine engel olduğundan, doğal olarak portrecilik alanında batılı anlamda bir gelişme olmamıştır. Fakat buna rağmen minyatür ressamlığının bu dar kalıpları içerisinde tek bir figür olarak ele alınan ve portreciliğin az da olsa canlandırıldığı, birbirinden kopuk olan değişim ve gelişmeler görülmektedir. Bu durum şöyle açıklanmaktadır:

“Bu gelişmeleri. 15. yy. Fatih dönemine kadar geriye götürme olanağı vardır. Fatih, İtalya’dan davet ettiği resamlara ve bu arada özellikle G. Bellini’ye kendi portresini yaptırmıştır. Dönemin ünlü minyatür ressamlarından Nakkaş Sinan’ın Fatih portresi, bu portrecilik anlayışının geleneksel sanata yansımış tipik örneklerinden biridir. Kanuni’yi silahtarlarıyla birlikte gösteren Niyazi’nin minyatürü de aynı çabanın 16. yy.daki benzer bir örneğidir.

18. yüzyıl başlarında, minyatürdeki bu portrecilik eğiliminin giderek kökleşmeye başladığını gösteren Ahmet III dönemine ait Silsilename minyatürleri ve gene aynı yüzyılda yetişmiş olan Levni’nin tek figüre bağlı düzenlemeleri portrecilik çabalarının uzantılarıdır. Ancak çağdaş anlamda portre türüne giren resimlerin Türk sanatındaki örnekleri, yeni bir dünya görüşünün, doğa ve insan karşısındaki yeni bakış açısının, birbirini bütünleyen, haklı çıkarıcı eğilimlerin doğal bir oluşumunu akla getirmelidir” (Gelişim Hachette, 1993:3320).

Türk resim sanatında otoportre ve portreciliğin yağlıboya malzemesiyle yapılmaya başlandığı dönem şöyle açıklanır:

“Portre türüne giren ilk yağlıboya resimlerin, İstanbul’daki azınlık sanatçıları tarafından yapıldığı bilinmektedir. Askeri okulları bitiren ilk Türk ressamı, daha çok doğa konularını işleyen peyzaj türüne ağırlık verdiklerinden, önceleri portre, sayılı örneklerle sınırlı kalmıştır. Batı anlayışına dönük Türk resminde Mühendishane ve Harbiye çıkışlı ressamın önemli bir bölümü İstanbul konulu manzaralar ve natürmortlar üstünde yoğunlaşan bir çalışmayı temel aldıkları için portre çalışmalarına pek seyrek yer vermişlerdir. Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve şehzade Abdülmecit ilk dönemin aynı zamanda portre de yapmış olan sanatçıları arasında sayılabilir”(Gelişim Hachette, 1993:3320).

Portre resimleri konusunda yoğun bir şekilde ilgilenen ilk Türk sanatçı Osman Hamdi Bey’dir. Osmanlı üst düzey insanlarını ya da direkt model aldığı kendi görüntüsünü Arap-Osmanlı giysileri içerisinde yansıtmış, aile çevresinden kişilerin portrelerini de yapmıştır. Mimosalı Kadın portresi, bu türde en çok bilinen yapıtlarından biridir. Osman Hamdi Bey, yapıtlarında genellikle fotoğraflardan yararlanmış, onları en ince ayrıntısına kadar gerçeğe uygun bir şekilde işlemiştir. Portre türüne yönelmiş ilk Türk ressamı arasında Halil Paşa, Hasan Rıza, ilk Türk kadın ressamı Müfide Kadri ve Mihri Müşfik, Rifat Çeteci, Ruhi Arel sayılabilir.

Türk resminde portreciliğin ciddi anlamda gelişimi ve yayılımı şöyle açıklanmaktadır:

“Çağdaş Türk resminde manzaranın yanı sıra etkin bir tür olarak portre resimlerinin ağırlığını duyurması, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin (Güzel Sanatlar Akademisi) kurulması ve burayı bitirdikten sonra 1910’da Fransa’ya giden sanatçı kuşağıyla yakından ilgilidir. Canlı modelden resim yaptırılan Sanayi-i Nefise Mektebi’nde ilk zamanlar, model sıkıntısı çekilmiş olmasına karşın, portrecilik Türk ressamını yakından ilgilendirmiş, Cumhuriyetin kurulmasından sonra devlet adamlarının portrelerini yaptırma yolundaki girişimleri ve bu alandaki özendirici çabaları, giderek belli bir hoşgörü anlayışının da yerleşmesiyle etkili olmuştur. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Ayetullah Sümer, bir ölçüde de Nazmi Ziya ve Avni Lifij bu dönem portreciliğinin belli başlı temsilcileridir. Çallı, Atatürk ve İnönü portreleri başta olmak üzere kendi döneminin kültür ve siyaset alanında sivrilmiş kişilerin portrelerini yapmıştır. Yeni Batılı yaşam biçimine uyum sağlamış, modern figürlü genç kadın portrelerinde ve çıplak figürlerde de başarılı olmuş; bu yolda kendi döneminin sanatçılarına ışık tutmuştur.

Aynı zamanda bir peyzaj ve natürmort ressamı olarak da bilinmesine karşın, daha çok portreleriyle ün yapmış olan Feyhaman Duran bu tür resimlerde bir “kalıp”, bir de “anlam” görüyor, ikisinin de mutlaka bir arada bulunması gerektiğine inanıyordu. Ayrıca bu resimlerin ticari bir anlayışla yayılmasına karşı çıkıyordu. Akil Muhtar Portresi onun bu türdeki önemli resimlerinden biridir. Namık İsmail, genç kadın portrelerinde “monden” bir tipi çizmeye çalışmıştır. Geniş fırça tuşlarının örttüğü bu portreler yaşam karşısında duyulan hazların, zengin duyuların ürünüdür”(Gelişim Hachette, 1993:3321).

Avni Lifij’in bir elinde şarap kadehi tutan ezik bakışlı, bohem tavırlı kendi portresi, sanatçıya yaygın bir ün sağlamış ve ressamı kendi portrelerini yapmaya yöneltmiştir

denebilir. Müstakiller Grubu ressamaları ve onları izleyen sanatçı kuşakları için portre, konu ayırımının kişiyi etkilemediği bir tür olarak hemen her sanatçı tarafından belli ölçülerde denenmiş ve kişisel anlayışlardan ödün vermeksizin zaman zaman uygulanmıştır. Eşref Üren, Cevat Dereli, Cemal Tollu, Şefik Bursalı, Malik Aksel, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Abidin Elderoğlu, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi bu ressamaların başlıcaları arasında sayılabilir.

1930 kuşağı olarak adlandırılan bu sanatçıların arkasından gelenler peyzaja oranla figüre daha büyük bir ağırlık vermenin ve yöresel eğilimlerin de katkısıyla portre resimlere yeni bir canlılık getirmişlerdir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nuri İyem bu sanatçılar arasında daha ayrıcalıklı bir yer tutarlar.

Bedri Rahmi Eyüboğlu özellikle yaşamının son döneminde otoportreler üzerinde geniş bir çalışmaya girişmiş, kendi yüzünün çeşitlenmeli oluşumlarını bir dizi portreye konu yapmıştır.

Nuri İyem'deyse portre kişiliğin aynası, sanatçı görüşünün odaklaştığı verimli bir alandır. İstanbul'un gecekondu semtlerinde yaşayan kadınları, Anadolu'dan büyük kente göçmüş gurbetçileri konu alan portreleri, bir yandan anlatımcı, öte yandan yöresel insan olgusunu derinleştirici bir gözlemlerle yansıtır.

Ali Karsan ve Edip Hakkı Köseoğlu gibi sanatçılar bazen portre türüne ağırlık verdikleri resimlerinde klasik birikimlerin yerini göz önünde tutmuşlardır. Buna karşılık Şükriye Dikmen çizgisel anlayışı geliştirdiği portrelerinde daha yenilikçi bir eğilimin sanatçısı olarak görünür. Onun genç kız portrelerinde belli kişilerin yüz çizgilerinden çok günümüz kadınının uçan ifadesini buluruz. 1950 kuşağının önde gelen sanatçılarından Orhan Peker'i portre türünde etkinlik sağlamış bir ressam olarak görmek gerekir. Onun portrelerinde her yüz ayrı bir kişinin iç dünyasını aktarır. Değişik resim gereçleriyle ele aldığı bu portrelerinde gözlem gücünün payı egemendir.

Genç kuşak ressamlarındaysa portrecilik bir figür olgusu eşliğinde ele alınmakta, anlatımcı öğeler belirli bir eğilim açısından değerlendirilmektedir.

1.2. Otoportre ve Portrede Fiziksel ve Tinsel Özelliklerin Yansıtılması

Her insanın görüntüsü birbirinden farklıdır. Zayıf, şişman, kısa ve uzun yapılidırlar. Fakat her insanın kafasında ideal bir yapı imajı vardır. Sanatçının da öyledir. Düşlediği imajı sanatında yansıtmaya çalışır. Bazen de bunları olduğu gibi hatta bunu deformasyona uğratarak ve abartarak bireyin fiziksel özelliklerini daha ifadeci bir üslupta yansıtır. Modelin tüm bedeninde bu imaj değişikliğini yaptığı gibi yüzünde de yapabilir. Sadece bedende yaptığı gibi sadece yüzde de yapabilir. Yüzün parçalarını değiştirebilir, olduğundan daha iyi gösterebilir, daha kötü de gösterebilir.

Her insanın içerisinde bulunduğu tinsel durumu, yüzündeki elemanların şekil değiştirmesiyle fizyolojik olarak yansır. Sanatçı, bu fizyolojik olayları dikkatle gözlemleyerek soyut olan tinselliği sanat eserinde somutlaştırarak ortaya çıkar. Yüzdeki yapının, bireyin kişiliğini ve tinsel durumunu yansıtmasını Erzurumlu İbrahim Hakkı, Marifetname'sinde şöyle anlatmaktadır:

“Alnı dar olanın ahlakı da dar olur. Alnı yumru olan, kötü ve aldatıcı olur. Alnı normal olanı, emin olarak bil. Alnı kırışksız olan, mutlaka tembel olur. Alnı uzun olan anlayışlı, az ise cömert olur. Kaş arası kırık olan, her zaman gam yüklüdür. Kulağı uzun olan, cahil ve tembeldir. Küçük kulaklı olan uğursuz; orta olan doğrudur. Kaş ucu ince olanın işi gücü fitnedir. Kaş kılı çok olan, kırık ve gussaldır. Kaşları açık olan doğrudur, çatma olan uğursuzdur. İnce kaş güzel olur, uzununu kibre delildir. Kaşları kavisli olan, her zaman dilber olur. Göz çukuru az ise o kibre delil olmuştur. Siyah gözlü olan itaatli, kızıl gözlü olan cesurdur. Gök gözlü olan zeki, ela gözlü olan edip olur. Küçük gözü olan hafif; büyük gözlü olan zarif olur. Gözü yumru olan hasetçi, orta olan dost olur. Kırpık gözlü olan, yaramazdır; bakışı tembeldir. Noktalı göz ok olur, değmesi pek çok olur. Tek gözlüye yakın olma, sık bakan olmaz emin. Şaşıya bakma, çünkü sana eğri bakar. Güleç yüzlü olan güzeldir, kirpiği çok sık olan ise bedelsizdir. Büyük yüzü olan illetlidir; küçük yüz kibre delildir. Yumru yüzü olan cimridir, yassı olan güzeldir. Arık yüzü olan lafla yalan söyler, yüzü sert olanın çoğu sözü acı olur. Yuvarlak yüzlü olan, aydan daha nurlu olsa gerektir. Çünkü böyleleri mütebessim olur ve onu gören kam alır. Benzi kızıl olan edip, esmer olan zeki olur. Benzi sarı olan hastalıklı, siyahımsı olan tevekkeli olur. Gözleri gök ve mavi olsa, ondan irak ol. Rengi normal olan hem ak hem kızıl olur. Burun eğer uzun olsa sahibinin anlayışı kıttır. Burnu kısa olan çok korkak olur. Burun ucu top olan neşeli olur. Burun ucu ağza yakın olan adamdan sakın. Burun deliği bol olsa, o kibir ve haset dolmuştur. Burun kanatları hareketli olanda kahır ve inat toplanmıştır. Burnu geniş olan, şehvet düşkünüdür. Burnu eğri olan fikri himmettir. Küçük ağızlı olan güzel, fakat çok korkak olur. Ağız büyük olan cesur, küçük olan kötü olur. Kadının tenasül uzvun yapısı ağız gibidir. Genizden gelen söz, kibirden olsa gerek. İnce sesli erkek, kadına düşkündür. Erkek sesli kadınlar çoğunca yalan söyler. Sözü seri olanın anlayışı yüksektir. Kaba sesli olanın himmeti vardır. Çatal sesli olan sürekli halktan kuşkulandır. Gülmesi çok olandan hayâ umma. Yüzü güleç, sözü lezzetli olan, candır, azizdir. Yufka ve kırmızı dudaklı olan dersi iyi anlar. Kalın dudakların

muzipliği ağırdır. İri dişli olan, çoğunca yaman işler yapar. Mutedil dişli olanın işi hoş ve doğrudur. Ağız kokusu hoş olanın, ahlakı da hoştur. İnce çeneli olanın akli hafiftir. Enli çeneli olan, kaba olur. Çenesi normal olan, akıllı ve güzel olur. Uzun sakallı olan hünersiz olur. Sık sakallı olan kabadır ve sohbeti uzatır. Siyah ve az sakal zekâya delildir. Hiç kılı olmayan kösenin hilesi çok olur. Değirmi sakallının olgunluğu çok olur. Enli kafalı olan ahmaktır. Boynu çok uzun olanın, olgunluğu azdır. Boynu ince olan nadan olur. Boynu kalın olan gece gündüz obur olur. Boynu kısa olanın hilesi çok olur. Boynu orta olanın işi hayır yapmaktır. Her yeri orta olan, şüphesiz dilber olur” (Hakkı, 2003: 82).

Alain, insan yüzüne ifadenin yansımasıyla ilgili yazısında şöyle der:

“Herkesin yüzüne vuran bir ifade türü vardır. Öyle gözler, burunlar, ağızlar vardır ki, konuşmadan duramayan gevezeler gibi, bir şeyleri dışa vurmaktan alıkoymazlar kendilerini. Zorba ya da korkutucu, kararlı, melankolik ya da herkesi hor gören kişiler bir gazete alırken bile fark edilirler. Her zaman gülen bir adam tanıdım. Bunlar üzücü ayrıcalıklardır, insanı aptala çevirirler. Akıllı görünüşlü insanlara da acırım; kolay tutulamayacak bir sözdür bu. İlk olarak, bir biçimde, yüz düşünür ve asıl konuşma, o dilsiz yanıtlarla uyum sağlamayı hiçbir zaman başaramaz. Bana kalırsa utangaçlığın başlıca nedeni insanın istemeden önüne saldıdığı ve kendisinin de anlatımını bilmediği iletilerdir. Örneğin ne zaman burnun, kaşın ve bıyıkların bir tür bileşiminden dolayı suratından kabadayılık okunan bir adamla karşılaşsam, her seferinde bir utangaç bulurum bu yüzün ardında; bu hileyle sert biri gibi de davranabilir bu adam; tıpkı kostümünü giymiş ama rolünü bilmeyen bir oyuncu gibi” (Alain, 2003: 108).

Zaman, yaşanan olaylar, çevresel faktörler, insanın içerisinde bulunduğu koşullar insan fizyolojisini etkileyen, değiştiren etkenlerdir. Bu değişim yüzde hemen kendini belli eder. Enis Batur, bu durumu Michell Leris’in ilgili yazısıyla şöyle açıklar:

“Kıvrırcıklaşmasınlar, bir de diplerinde tehlikeli bir cilt hastalığı oluşmasını diye kısacık kesilmiş kahverengi saçlarım var. Bilebildiğim kadarıyla, fizyonomimi oluşturan karakteristik özelliklerim şunlar: Dümdüz inen, bir set ya da yar gibi dimdik düşen bir ense ki (falcılara inanılacak olursa) Boğa burcunda doğmuş olanların klasik işareti; abartılı düğümleri ve pırlaklıklarıyla geniş, biraz dışbükey alnımı kateden damarlar. Bu aln genişliği (falcıların dediğine göre) Koç burcuyla yakından ilintili; gerçekten de, bir 20 Nisan günü doğmuş olduğuma göre bu iki burcun sınırındayım ben: Koç ve Boğa. Gözlerim kahverengi, gözkapaklarımın kıyıları genellikle şiş; tenim renklere açık; yağlı ve kızarıklıklara yatkın bir cildim olduğu için utanç duydum hep. Hazırlıksız aynaya yakalanmaktan çok korkarım, çünkü kendimi her seferinde aşağılayıcı bir çirkinlikte bulurum...”

Michel Leiris’in kanımca dört ciltte bütünlenen ve yaşam öykü yazınının en özgün örneklerinden biri olan “Oyunun Kuralı”nın ilk cildi bu satırlarla açılır. Yüz ve gövde, hatlar ve organlar, kitaptan kitaba, yıldan yıla değişime uğrar: Cilt kırışır, gözler çukurdan dışa doğru davranır, burun netleşir; gövdedeki çözülme bile yüzü, ifadeyi aşağı çeker gibidir. Sonra durulur bütün çizgiler, sanki her şey yerli yerine, bir ömür boyu aranmış bir bakışa oturur: Son cildin son sayfasında, son sayfanın on satırında konuşan ağız, bakan gözler ve soluyan, dinleyen, kımıldayan organlar insanı temsil edecek ölçüde yalın ve karmaşık, kalakalır” (Batur, 2004: 291).

Sanatçılar, 14-17. yüzyıllar arasında genellikle bireyin fiziksel özelliklerinin yansıtılmasına ağırlık verirken, 17. yüzyıldan sonra özellikle de Romantiklerde bireyin tinsel durumlarının yansıtılmasına çalışılmıştır. Daha sonraları fiziksel benzerlikten ziyade sanatçı kendi yorumunu ön planda tutmuştur.

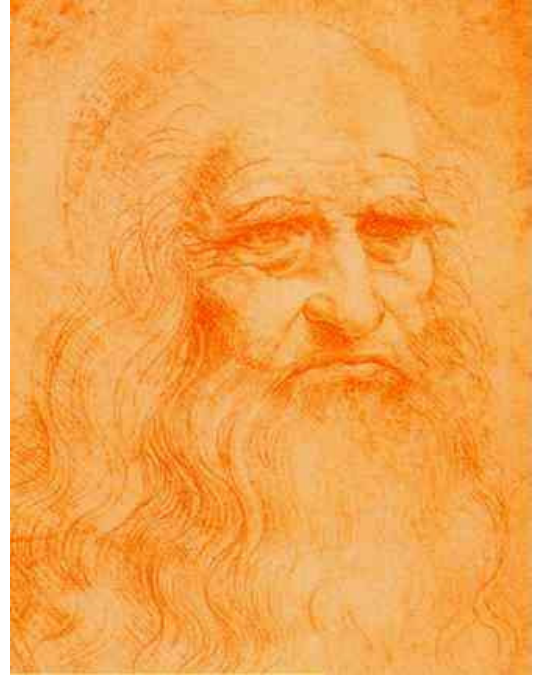
1.2.1. 14- 17. Yüzyılda Otoportre ve Portre

Bütün insanların yüzü birbirinden farklıdır. Farklı karakteristik yapıya sahiptirler. Bu özellik insanları birbirinden kolaylıkla ayırt eden bir durumdur. Rönesans'ın dahi sanatçılarından biri olan Leonardo Da Vinci, yüzün farklılığı konusunda şöyle demiştir:

“Eğer doğa, yüzün değişik parçalarının oranlarını değişmez bir kurala bağlasaydı, insanların yüzleri o denli biri birine benzerdi ki aralarından birini ayırt etmek olanaksızlaşır. Ama böyle davranmamış ve yüzün beş bölümünü alabildiğine çeşitlendirmiş ve bunların ölçülerine neredeyse evrensel bir kural getirirken, tek tek durumlarda bu kurala yeterince katı biçimde uymamış, böylece de birini ötekinden ayırt etme olanağını vermiş bize” (Aries- 3, Aralık 2002-Ocak2003: 28).



Resim 5. Leonardo Da Vinci, Beş Grotesk Baş, 1490, Kâğıt üzerine mürekkep ve kalem,

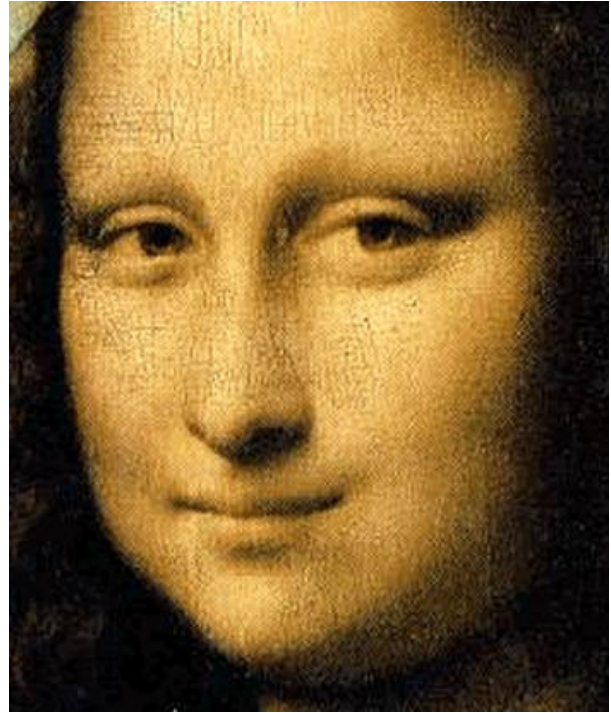


Resim 6. Leonardo Da Vinci, Otoportre, 1512, Kâğıt üzerine kırmızı tebeşir

Leonardo da Vinci, Grotesk Kafalar adı altında şaşırtıcı bir krokiler dizisi oluşturmuştur. Bu cehennem kargaşası içinde, neyin çağdaşlarının gözlemlenmesinden esinlenerek oluştuğunu, neyin ayrı parçalar halinde, onun kendi anatomi çalışmalarından kaynaklandığını belirtmek olanaksızdır. Çıkık çeneli profilden görünüşlerden başka şey değildir bunlar, sivri ve kıvrık çeneler, dişsiz çene kemikleri, şişkin ya da kemerli burunlar, kırışık yanaklar, kalın ve sarkık dudaklar, acı dolu bakışlar ya da gözkapağının kıvrımı altında ferî sönmüş gözlerdir.



Resim 7. Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1503- 1507, tuval üzerine yağlıboya, 77x53 cm



Resim 8. Detay

Leonardo Da Vinci, dünyaca ünlü çok önemli tablosu olan, orijinal ismiyle La Gioconda yani Mona Lisa tablosu yüzdeki fizyolojik görüntüsünü çok gizemli bir şekilde yansıtmış, bu görüntü adeta insan ruhu üzerine de nüfuz edip etkilemektedir. Bu tablonun fizyolojik görünümü birçok sanatçı ve bilim adamı tarafından incelenmiş ve çözülmeye çalışılmıştır. Bu konuda 2002 yılında yayımlanan bir haberde şöyle yazar:

“ABD’li bir nörobiyolog, 500 yıldır çerçevesinin içinden bir gülüp bir somurtan Mona Lisa’nın sırrını çözmüş!

Tuvalinin üzerinde ‘kıpırtısızca’ durmasına rağmen, binlerce ziyaretçisine yüz ifadesi aniden değişiyormuş gibi gelen Mona Lisa, 500 yıldır sanatseverleri ve akademisyenleri şaşırtmaya devam ediyor.

Ama ABD’li bir araştırmacı, ‘Mona Lisa’ nın gülümsemesinin ardında giz perdesini çözdüğünü iddia ediyor. Harvard Üniversitesi nörobiyologlarından Margareth Livingstone’a göre, Mona Lisa’nın gizemli gülümsemesinin sırrı, Leonardo Da Vinci’nin fırçasının marifetinden çok, ‘nörobiyolojik algılama’yla ilgili sezgisinin sonucu. Livingstone, ‘Vision of Art: The Biology of Seeing’ adlı kitabında, Da Vinci’nin ‘sırrı’ nı anlatıyor.

İnsan gözü, hafif bir gülümsemeyi izlediği kişinin tam önünde durduğunda değil, ancak yandan baktığında anlayabiliyor. Bu yüzden Mona Lisa’ya çeşitli açılardan baktığımızda gülümsediğini görüyoruz. Ama karşısına dikilip gözümüzü dudaklarına odaklayınca gülümseme yok oluyor. Daha önceki çalışmalarda gülümsemenin büyüleyici niteliğinin, İtalyan ressamlarca geliştirilen ve büyük ustanın da uyguladığı ‘sfumato’ tekniğinden kaynaklandığı düşünülüyordu. Fırça darbeleriyle uçucu görüntüler elde etmeye yarayan bu teknik, yapıtı izleyenlerin o anda kendilerini nasıl hissediyorsa, resmi de öyle algılamalarına yol açıyor. ‘Becoming Mona Lisa’ adlı kitabın yazarı ve ‘sfumato’ tekniğinin savunucularından olan Donald Sassoon ise “Dikkat çekmek isteyen tüm bilim adamları Mona Lisa’nın sırrıyla ilgili bir açıklamada bulunur. Konuya nörobiyolojiyi uyarlamaya gerek yok. Gülüşün büyüleyici bulunmasının nedeni, 19. yüzyılın önde gelen sanat adamlarının sürekli bu tabloyu referans göstermesiydi. Bir önceki yüzyılda Mona Lisa sadece neşeli bir ev kadımıydı” diyor. (Independent)” (Radikal,2002).



Resim 9. Albrecht Dürer, Otoportre, 1500, tuval üzerine yağlıboya, Pinakothek, Münih, Almanya,

Albrecht Dürer'in 1500 yılında yaptığı bir otoportresinde kendini yüceltir. Tıpkı Azize Katerina Manastırında bulunan Pantokrator Mesih gibi resmetmiştir kendini. Bu resimde daha zengin ve daha sıcak bir resim gereci, daha büyük bir tuş geleneği ve daha entelektüelleşmiş bir esin kaynağı vardır. Otoportresinde saçlarındaki gürlüğüyle, giysilerinin zenginliğiyle, kürklü paltosunun yakasını yapmacıklı bir şekilde tutuşuyla işaret parmağının gerçek ya da abartılı biçimde uzun yansıtmış, hiçbir züppelikten uzaklaşmamış gibi görünse de Dürer, o dönemin parıltılı İtalya'sına başvuramaz kendi içine dönmüştür. Tıpkı Mesih'in etini ve kanını, ekmek ve şarap aracılığıyla Katoliklere sunması gibi o da kendini herkesin önünde sergiler.

Élie Faure, Dürer'le ilgili şunları yazar: "Dünyanın kurtuluşunu, özelliklerinin çetin incelemesinde arayan bir Mesih'tir o. Kurtuluşu arar, melankoliye rastlar"(Avril, 2005: 106).

16. yüzyılda resim sanatında portre, bireyin kendine özgü görüntüsüne sadık kalınarak onu tanıtmaya amaçlı yapılmış, yüzdeki elemanların biçimleri benzetme amaçlı çalışılarak ilginç yöntemlerin kullanımı da gerçekleşmiştir. Bu durumu Leppert şöyle açıklamaktadır:

"On altıncı yüzyıl ile yirminci yüzyılın başları arasında yapılan çoğu portrede, mimesis, yani portrelenen kişilerin özgül "görünüm"lerinin temel yönlerini benzetme ya da yaklaştırma yoluyla tanınma sağlanmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte, açık ki: tanınmayı sağlamak için kullanılan parametreler çok geniş bir yelpazeyi kapsıyordu ve, aslında, ancak nadiren "kopya" resim yapmaya başvuruluyordu, Hakikaten, portre temsilinin geleneksel sınırları bazen fazlasıyla zorlanıyor ve hatta, yirminci yüzyılın başlarındaki soyut ve dışavurumcu portrelerden çok önceleri bu sınırlar aşıyordu. I. Ferdinand, II. Maximilian ve nihayet II. Rudolf dönemlerinde Viyana ve Prag'daki Hapsburg Sarayında uzun yıllar saray ressamı olarak hizmet vermiş olan Giuseppe Arcimboldo'nun (1527-1593) çalışmaları ve bunun en iyi örneklerindedir. Arcimboldo'nun resimleri, son derece dramatik bir biçimde şunu görme olanağı sunuyor bizlere: Portreciliğin ana işlevi, kişinin kim olduğundan ziyade ne olduğunu- ya da en azından ne olduğunu iddia ettiğini göstermekle ilgilidir" (Leppert, 1996:217).

Arcimboldo, portrelerinde modelinin karakteristik özelliklerine sadık kalarak yüzündeki elemanları resmederken modeline birtakım özellikler yüklemek amacıyla o kişinin statüsüyle, mesleğiyle veya toplum içerisindeki durumuyla özdeşleşen nesnelere seçip kullanmıştır. Leppert, Arcimboldo'nun resimlerini şöyle açıklar:



Resim 10. Giuseppe Arcimboldo, Vertumnus 1590-1591, tuval üzerine yağlıboya, Balsta, İsveç.



Resim 11. Hans von Aachen (1552-1615), II.Rudolf'un Portresi (y. 1603-1604), tuval üzerine yağlıboya.

“Arcimboldo evvelce de dört başın bileşiminden oluşan iki resim serisi yapmıştı. Serinin biri dört mevsim için, öbürü de dört unsur (toprak, hava, ateş, su) içindi. Her ne kadar fiziksel yaratım ve zamanın çok yaratıcı metaforları olsalar da, belli bireylerin portreleri sayılamaz bu resimler. Vertumnus Olarak II. Rudolf aslında kralın portresiyle “doğanın başı” tipini özetliyor. Vertumnus olarak resmedilen II. Rudolf bahçelerin hamisi, değişen mevsimlerin tanrısı oluyor. Sonuç özellikle siyasal II.Rudolf unsurların ve mevsimlerin özüyle, doğanın dinamizmi ve canlılığıyla özdeşleştiriliyor, böylece devletin başı aslında herşeyin başı oluyor. “Dört mevsimden çiçek ve meyveler Rudolf’un yüzünde ahenkle açıyor; bu durum yalnızca Rudolf’un müşfik ve hayırhah yönetiminin barış, refah ve ahengini müjdelemekle kalmıyor, aynı zamanda, Rudolf’un idaresinde yeni altınçağın ebedi baharının geleceğini müjdeliyor.” ölümünün nihai garantörü olarak zamanın yönelttiği tehdit askıya alınarak her şeyin aynı anda önümüze serildiği zamanlar üstü bir durum, deyim yerindeyse yeryüzünde cennete en yakın şey olarak tarihin sonu sunuluyor bize” (Leppert, 1996:221).

Portre resimlerde resmi yapılan kişilerin etrafında bulunan nesnelere de görüntüsünü ve ifadesini değiştirebilir. Bu etkiyi güçlü kılmak için birçok sanatçı nesnelere özenle resmetmiş ve nesnelere fiziksel özelliklerini de olabildiğince iyi yansıtmışlardır. Bu durumda görme duyusuyla algılanan fiziksel görüntü, dokunma duyusunu da harekete geçirir. Sanatçı, var olan nesnelere fiziksel yapısını kullandığı gibi fiziksel görüntünün

dışında olan fizikötesi bir görüntüyü de oluşturarak tablosunda kullanmıştır. Resim yapılırken kullanılan malzemenin de bu etkiyi sağlamada önemli bir rolü vardır.

Yağlıboya resimleri nesnelere dokunabilirliğini, dokusunu, parlaklığını ve katılığını yansıtabilmedeki özelliği ile diğer resim türlerine göre daha üstündür. Yağlıboya gerçek nesnelere elle dokunulacak gibi gösterir. Nesnelere iki boyutlu görüntüsünü göz aldatmasıyla üç boyutlu gibi gösterip nesnelere dokularını, renklerini, sıcaklıklarını yansıtabilir.



Resim 12. Hans Holbein, Elçiler, 1533, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra.

Holbein'in resmi Elçiler (1533) bu geleneğin başlarında yapılmıştır. Geleneğin başlangıcındaki yapıtların çoğu gibi bunun özellikleri açık ortadadır. Bu resmin yapılış biçimi neyi gösterdiğini belirler. Berger, resmin etkilerini şöyle açıklar:

“Bu resim seyredende gerçek nesnelere, malzemelere baktığı sanısını uyandırmak üzere büyük bir ustalıkla yapılmıştır. Bu resim yüzeyinin her kesimiyle bir yandan salt görsel bir etki uyandırırken bir yandan da dokunma duygusunu kullanmaya çağırır bizi. Göz kürkten başlayarak ipeğe, madene tahtaya, kadifeye, mermere, kağıda, ve keçeye doğru kayar. Her kaymada gözün resimde gördüğü şey, dokunma duygusu diline çevrilir. Resimdeki iki adamın belli bir ağırlığı vardır.

Adamlar fikirleri simgeleyen birçok nesneyle çevrelenmiştir. Oysa resimde ağır basan şey, adamları çevreleyen, onların vücutlarını örten malzemeler ve kumaşlardır” (Berger, 2002: 89- 90).

Resme bakıldığında modellerin yüzleri ve elleri dışındaki her şeyin çok ince detaylarıyla beraber işlendiği görülmektedir. Berger, bu olayı şöyle açıklamaktadır:

“Resimde yüzler ve eller dışında kalan yüzeylerin hepsinde dokumacıların, nakışçıların, kuyumcuların, dericilerin, mozaikçilerin, kürkçülerin, terzilerin, sarrafların her şeyi nasıl inceden inceye işledikleri göze çarpıyor. Sonra da bu ince işçiliğin bundan doğan yüzey zenginliğinin, resmi yapan Holbein tarafından yeniden nasıl ince bir biçimde resme geçirildiği görülüyor.

Bu vurgulama, bunun ardında yatan ustalık yağlıboya resim geleneğinin değişmez bir ögesi olarak kalacak biçimde ortaya konmuştur.

Daha önceki sanat geleneklerinde sanat yapıtları zenginliği gösteriyordu. Şu var ki servet o zaman değişmez bir toplumsal ya da dinsel düzenin simgesiydi. Yağlıboya resimde yepyeni bir zenginlik sergileniyordu. Tek haklı nedenini paranın satın alma gücünde bulan bir zenginlikti bu. Böylece resim parayla satın alınabilecek şeylerin istenirliğini gösteren bir şey oluyordu. Satın alınabilecek nesnelerin görsel istenirliği de dokunulabilecek nesnelere olarak bunların sahibin dokunma duygusuna, eline nasıl cevap vereceklerini gösteriyordu” (Berger, 2002: 91).

Bu dönemin resimlerinde sadece fiziksel özellikler ele alınmamış izleyiciye bir mesaj vermek için fizikötesi imgeler de kullanılmıştır. Holbein’in Elçiler adlı tablosunda da böyle bir olay görülmektedir. Berger, resimdeki fizikötesi nesnenin resme konulmasını şöyle açıklamaktadır:

“Holbein’in Elçiler adlı yapıtının önünde gizemli, yan yatmış söbü bir şey vardır. Çok çarpıtılmış bir kafatasıdır bu; çarpıtıcı bir aynada yansıyan bir kafatası. Kafatasının resme nasıl girdiği, elçilerin bunu neden istediği konusunda çeşitli yorumlar vardır. Yorumların hepsi bunun bir tür ölüm simgesi olduğunda birleşir. Ortaçağda kafatası ölümün varlığını sürekli anımsatan bir imge olarak kullanılıyordu. Bizim savımız açısından önemli olan bu kafatasının resimdeki öbür şeylere göre (gerçek anlamda) bambaşka bir görüş açısından verilmiş olmasıdır. Kafatası da resmin geri kalan kesimi gibi resmedilseydi fizikötesi anlamı kalmazdı. O da öbürleri gibi bir nesne, ölü iskeletin bir parçası olurdu.

Gelenek boyunca sürüp giden bir sorundur bu. Fizikötesi simgeler resme sokulduğunda (sonraları resme ölüm simgesi olarak geçen kafatasları koyan ressam da vardır) resim yönteminin katı ve cansız olması yüzünden bu simgeler, çoğu zaman inandırıcı ya da doğal bir etki uyandıramıyordu” (Berger, 2002: 91).

Velazquez, figürün fiziksel özelliklerini yansıtan önemli sanatçılardan biridir. Bir saray ressamı olan Velazquez, saray çevresinde yaşayan insanların çok sayıda portrelerini yapmıştır. Bu resimlerden fiziksel görüntüyü iyi bir şekilde yansıtanlarından en belirgin

olanı cüce portreleridir. Par Lagerkvist isimli cüce kendi fiziksel özelliklerini şu cümlelerle açıklar:

“Boyum yirmi altı inç, endamlı ve biçimliyimdir, belki başım biraz büyükçe. Saçlarım, öbür cücelerinki gibi siyah değil, kırmızıya çalıyor, çok sık ve sert, şakaklarım ve alınım biraz açılmıştır. Alnım geniş ama alçaktır. Sakalım yok, ama bunun dışında yüzüm öteki erkeklerin yüzü gibi. Kaşlarım bitişik. Gücüm kuvvetim yamandır, hele kızarsam... Bizi Jebosbaphat ile güreşe tutuşturduklarında yirmi dakika geçti geçmedi, sırtını yere getirdim ve boğdum onu. Ondan beri sarayın tek cücesiyim” (Batur, 2004: 295).



Resim 13. Velazquez, Yerde oturan bir cüce, (1645), tuval üzerine yağlıboya, Del Prado Müzesi, Madrid, İspanya,

Velazquez’in resimlerinde cüceleri model olarak almasının nedeni alışılmışın dışında fiziksel özelliklere sahip olmasıdır. Batur, ressamın cüceleri resmetmesi olayını şöyle açıklar:

“Velazquez’in cüceleri konu edinmesinin ilk görünür nedeni şüphesiz sarayda cücelerin yaşamasıdır. Ama sıradan bir ilgi değildir bu; onlara uğrayıp geçmez ressam: Üzerlerinde kalır cücelerin, gövdelerine de yüzlerine olduğu gibi bakabilir. Yüzlerce sıradan, anlamsız, bir örnek yüzün, bakışın, duruşun arasından cüceninki hemen ayrılır: İlk anda öne çıkan komik öğenin yanı başında trajik öğe durur. Bu yüzün barındırdığı ifade gitgide çağırın, soğuran, yüzün bir bakıma arkasını, arka yüzünü davet eden bir kuyudur. Cücenin çocuk ile yetişkin arasında salınan

gerçeği, olmaması gereken yerde olanın tedirginliğini duyurur ressama. “Büyümüş de küçülmüş” olan değildir tuvalin arkasında oturan, büyümüş ama bilinen anlamda büyümemiş olandır. Kırmış gözlerde, bir parça eprimiş tüysüz yanaklarda, ağzın kıyısına inen dalgın oysa sert kıvrımlarda poz veren çocuğun neşe verici ciddiyetinin yerini cücenin iç burucu ciddiyeti alır” (Batur, 2004: 295).

Doğadaki farklı biçimler ressamın dikkatini çeker. Perspektif sonrasının ressamı sürekli aynının ötesini araştırma yolunda çalışacaktır. Bosch, Brueghel, Dürer bozmuş farklı, biçimsiz olanı merakla sorgularlar: Tek gövdeli ikizler, sakatlar, yaralı yüzler, sakallı kadınlar, cüzamlılar, körler, giderek bu çalışmaların içinde yer alır.



Resim 14. Frans Hals, Haarlem Yaşlılar Bakımevinin Erkek Yöneticileri, 1664, tuval üzerine yağlıboya, 170x249 cm, Frans-Hals Müzesi, Haarlem, Hollanda.

Frans Hals'ın yaptığı son iki büyük resim, on yedinci yüzyılda Hollanda'nın Haarlem kentindeki Yoksul Yaşlılar Bakımevi'nin Erkek Yöneticileri ve Kadın Yöneticileri'ni gösteren resimleridir. Bu resimler ısmarlamayla yapılmış olan seyirlik portrelerdir. Hals çok yoksul ve çok yaşlı bir durumda olduğundan Yaşlılar Bakımeviden gelecek yardıma ihtiyaç duymuştur. Bu nedenle sanatçı bu resmi yapmış, aldığı yardım için bu yolla bir nevi teşekkürünü belirtmiştir. 1664 yılının kışında soğuktan ölmek üzere olan sanatçı, Yaşlılar Bakımevi Yöneticileri tarafından verilen iki yük tezek sayesinde hayata kalmıştır. Resimdeki modeller, işte bu vakfın yöneticileridir.

Hals'ın bu insanlara karşı kızgınlık duyduğunu gösteren hiçbir kanıt yoktur. Bununla birlikte yazar bunları dikkate değer sanat yapıtları sayıyor ve bu gözleminin nedenini de açıklıyor. Kadın Yöneticiler için şunları söylüyor:

“Kadınların her biri insanlık durumunu bize aynı önemle anlatıyor. Her biri zifiri karanlık yüzeyde aynı belirlilikle öne çıkıyor; gene de sıkı bir ritmik düzen içinde başlarıyla ellerinden oluşan belirsizleştirilmiş bir köşegenel sıralamayla birbirlerine bağlanmışlar. Koyu, ışıltılı siyahların ince değişimleri bütünü uyumlu bir biçimde kaynaşmasına yardım ediyor, güçlü beyazlar ve canlı ten renkleriyle unutulmaz bir karşıtlık yaratıyor; burada birbirinden kopmuş fırça vuruşları genişliğin ve güçlülüğün doruğuna ulaşmıştır.

Resimde yapısal bütünlük, imgenin güçlü olmasını sağlar. Bir resmin kuruluşu üstünde düşünmek doğrudur aslında. Oysa burada kuruluştan, sanki kuruluşuyla resmin duygusal yükü özdeşleşmiş gibi söz ediliyor. Uyumlu bir kaynaşma, unutulmaz karşıtlık, genişliğin ve güçlülüğün doruğu gibi terimler imgenin uyandırdığı duyguları, yaşanmış yaşantılar düzeyinden soğuk sanat değerlendirmesi düzeyine indiriyor. Çatışma tümüyle ortadan kalkıyor. İnsan, değişmez “insanlık durumu”yla baş başa kalıyor; resim de harika yapılmış bir sanat nesnesi olup çıkıyor” (Berger, 1986: 13).



Resim 15. Frans Hals, Haarlem Yaşlılar Bakımevinin Kadın Yöneticileri, 1664, tuval üzerine yağlıboya, 170x249 cm, Frans-Hals Müzesi, Haarlem, Hollanda.

Resimde yöneticilere karşı sevgisini, Hals ve resmi yaptıran Yöneticilerin arasındaki ilişkinin ne olduğunu belirten bir kanıt yok. Fakat bu resimler bir belge niteliği taşır.

Sanat tarihçisi şu tür bir yargıdan korkar:

“Hals’in öbür resimlerinin çoğunda olduğu gibi kişisel özelliklerin çok iyi verilmesi, portresi yapılan erkek ve kadınların kişilik özelliklerini, giderek alışkanlıklarını bildiğimize nerdeyse inandırır bizi.

Nedir sözü edilen bu “inandırma” olayı? Resimlerin üzerimizdeki etkisinden başka bir şey değildir bu. Resimler bizi etkiler, çünkü Hals’in modellerini görüşünü benimseriz. Bu benimseyiş saflıkla yapılan bir şey değildir. Bu resimleri insan, insan davranışları, yüzler ve kurumlar konusunda kendi gözlemlerimizle karşılaştığı için kabul ederiz. Buysa bugün de benzer toplumsal ilişkilerin ve ahlaksal değerlerin geçerli olduğu bir toplumda yaşamamızdır. Resimlere bugün ruhsal ve toplumsal geçerlilik kazandıran da budur. Portresi yapılan insanları tanıyabileceğimize bizi inandıran ressamın kandırıcı ustalığı değil bu özelliktir” (Berger, 1986: 14).



Resim 16. Frans Hals, Haarlem Yaşlılar Bakımevinin Erkek Yöneticileri, detay

Bazı eleştirmenler, bu inandırıcılığın başarılı olduğunu belirtip, düşük külahı uzun, düz saçlarını iyice kapamayan, garip yapılmış gözleri belli bir yere bakmayan Yöneticinin sarhoş olarak gösterildiği söylenmiştir. Fakat yazar buradaki ifadenin sarhoş olduğuna dair görüşe katılmıyor. Berger bu durumu şöyle açıklar:

“Yazara göre bu, resimde yalan söylemektir. Yazar o zamanlarda şapkanın böyle yana yatık olarak giyildiğini savunuyor. Yöneticinin ifadesinin yüz felci sonunda böyle olduğunu kanıtlamak için tıbbı başvuruyor. İçlerinden biri sarhoş gösterilmiş olsa resmin Yöneticilerce kabul edilmeyeceğini direnerek söylüyor. Bu görüşlerin her biri sayfalarca tartışılabilir. (On yedinci yüzyıl Hollandası’nda erkekler serüvenci ve zevk düşkününü görünmek için şapkalarını yana yatık giyerlerdi. Çok içmek hoş görülen bir şeydi, vb.) Oysa böylesi savlar yazarın tartışmaktan kaçındığı tek önemli görüşten daha da uzaklaştırır bizi.

Bu önemli görüş şudur: Erkek ve Kadın Yöneticiler karşılarında duran Hals’a, ününü yitirmiş, vakıf yardımıyla yaşayan yoksul, yaşlı ressama bakmaktadırlar: Hals onları her şeye karşı nesnel olmaya (yani bir yoksulun bakışından kurtulmaya)

çalışan yoksul bir adamın gözleriyle inceler. Resimlerdeki dram budur aslında. “Unutulmaz çelişki”nin dramı.

Bulandırmanın eleştiride kullanılan sözcüklerle hiçbir ilişkisi yoktur. Bulandırma, açıklanmasa kendiliğinden apaçık olarak şeyleri açıklamaya kalkışmaktır. Hals sermayeciliğin yarattığı yeni tipleri, yeni yüz ifadelerini resme geçiren ilk portreciydi. İki yüz yıl sonra Balzac’ın edebiyatta yaptığını resimde yaptı Hals. Gene de bu resimler üstüne yazılan o yetkili yapıtın yazarı sanatçının başarısını şöyle özetliyor:

Hals’in öbür insanların bilincinde olmamızı zenginleştiren ve yaşamın canlı güçlerini bize yakından göstermesini sağlayan yüce itkilerin gittikçe artan gücünden duyduğumuz korkuyu büyüten kişisel görüşüne olan şaşmaz bağlılığı” (Berger, 1986: 15- 16).

1.2.2. 18- 20. Yüzyılda Otoportre ve Portre

18. yüzyılda Avrupa’da saray çevrelerince benimsenen Rokoko dönemine ait bir portre tipi yaratılmıştır. Bu tip portreler, karşısındaki kişilere küçümseyici bir ifadeyle bakarlar. Emretmeye ve üstünlük duygusuna alışık olduğu her halinden bellidir. Dudaklarda hafif bir gülümseme vardır. Tavırlar ağır ve isteksizdir. Vücut, gösterişli ve diğer giysilerle örtülmüştür. Resmin tümünde yumuşak ve göze hoş görünen çizgiler egemendir ve hemen hemen aynı fizyonomi model alınmış gibidir. Bu resimler tümüyle Aristokratik bir yaşamın iç dünyasını yansıtır. Ağırbaşlılık yerini zarıflığa bırakır. Zarıflık ve güzellik anlayışına yakından bağlı olarak, kadınlık yüceltilmiş, erkek portreleri kadınsı bir görünüm kazanmıştır. Betimlenen kişiden çok dekor önemlidir. H. Rigaud’nun (1659- 1743) XV. Lous’yi beş yaşında krallık giysileri içinde gösteren portresi, tüm bu sayılan özellikleri taşıyan bir örnektir. Resimde çocuk kral, hafif bir gülümsemeyle başını yana çevirmiştir, seyirciye doğrudan bakmaz, yöneticiye özgü davranışı sağ elini bir emir vermek üzere ileri uzatmıştır. Seyirciyle resim arasına bir uzaklık koymaktadır. Perspektif, geçmişin dinsel konularına uygun olarak, resme aşağıdan bakılacak biçimde düzenlenmiştir.

“18. yüzyılda portre ressamları modelden çalışır, fakat modele olduğundan fazla görkem ve güzellik verir. Bu konuda Rigaud’nun 1750 yılındaki Akademi söylevi açıklayıcıdır. Şöyle der; “bir kadın güzel ve çekici olmayabilir, ama öyle ruhsal durumlar vardır ki yüz buna bağlı olarak zarif ve anlamlı bir ifade kazanır. İşte kadını güzelleştiren bu mutlu anları yakalamak ressamın görevidir.” “Sanat doğanın yanlışlarını düzeltmek için yapılmaz, değişen ruh haline göre güzelliği verecek çizgileri yakalamak gerekir; sevinç, üzüntü, düş kurma halleri gibi...”Rigaud’nun bu sözleriyle ilk kez psikolojik portreye de bir kapı açılmış olur” (Germaner, 1996: 42).

Figürün tinsel durumunu resimlerinde çok başarılı bir şekilde yansıtan sanatçılardan Goya, yaşamının son dönemlerinde yapmış olduğu otoportresinde kendisine yardım eden doktoruyla birlikte kendisini resmetmiştir. Sanatçı ruh halini portresinde, yüz ifadesiyle yansıttığı gibi vücudunun hareketleriyle de tuvaline aktarmıştır. Richard Leppert, sanatçının bu resmini şöyle açıklar:

“Goya’nın resmi tam bir öz-portre değil, melez bir portre. Çünkü kendisiyle birlikte başka birini de resmediyor portrede. Kısa fakat ciddi (aynı zamanda bilinmeyen) bir hastalıktan solma hayatını kurtardığına inandığı doktoru Eugemo Garcia Arrieta’ya armağan edilen ve özportrelerinin sonuncusu olan bir resimdi bu. Resmin alt kısmında İspanyolca yazılmış bir etiket var. Resimdekilerin kim olduklarının belirtildiği etiket, portresi yapılanların çoğunun kaderi olan unutulmayı önüyor. İroniye bakın ki aslında portreler tam da o kişileri unutulmaz kılmak için yapılırlar. Ayrıca ve bir bu kadar da önemlisi de, resmin bir yorumu da sunuluyor etikette. Söylenen şu: “Goya, 1819 yılının sonlarında 73 yaşındayken yakalandığı ciddi ve ölümcül bir hastalıktan kurtulmasını sağlayan dostu Doktor Arrieta’nın ilgisine teşekkür eder. Bu resmi 1820 yılında yapmıştır.” Etiket çok özgül bilgiler veriyor: Aktörlerin isimlerini, olayın tarihini ve ressamın yaşını veriyor, teşekkür ediyor ve resmin yapılış tarihini düşüyor. Ancak bütün bunları bir katalog girişini andıran çok resmi ve nesnel bir dille yapıyor. İfadeleri kişiselleştiren tek şey el yazısıyla yazılmış olması.

Resmin yüzeyinin görece az bir kısmı dikkat çekiyor; tabii bu arada, ironik olarak, dikkatimizi asıl çeken de budur. Ayrıntının ya da resim yüzeyindeki berraklığın, kardinalin iktidarının yansıtılması için hayati bir rol oynadığı ayakta duran Richelieu portresinin tersine, Goya’nın resminde sadece iki ayrıntı dışındaki her şey bulanıklaşıyor. Sanatçının tüm dikkati iki başla iki çift el üzerinde yoğunlaşıyor. Hepsi bu ve zaten her şey de, burada saklı: Olağanüstü bir portre ve öz-portre karakterizasyonu başarısı. Yatak, giysiler ve gizemli arka plan karakterlerinin tamamı yalnızca başlarla ellerin mevcudiyetini berraklaştırmak ve dolayısıyla da etiketi destekleyen bir anlatıyı tesis etmek için dâhil ediliyorlar resme” (Leppert, 1996, 212- 214).

Goya genellikle resimlerinde ifadeyi kuvvetlendirmek için ellerin şeklinde değişiklikler yapar. Bu resimde de Goya ifadeyi güçlendirmek için ellere anlam katmıştır. Resmin tam ortasında duran Doktor Arrieta’nın sağ elinin büyüklüğü direkt olarak dikkati çekmektedir. Doktor sağ eliyle bardağı güçlü bir şekilde kavramış, Goya’ya ilacını vermektedir. Bu el diğer eline göre daha büyük resmedilip, kuvveti simgelemektedir. Öbür eli kıyasladığımızda çok zarif bir şekilde durduğu görülmektedir. Bu elin sanatçıyı okşar gibi bir duruşu vardır. Böylece, bedeninin ilacını tutan elin kuvveti ve kararlılığı, okşayışıyla ruhun ilacını sunan elle eşleştirilip tamamlanıyor. Bunun yanı sıra doktorun elleriyle Goya’nın elleri ikili bir ilişki içinde resmediliyor. Doktorun elleri güçlü ve sağlıklı bir yapıda resmedilirken Goya’nın elleri ise zayıf, bitkin, güçsüz bir şekilde

resmedilmiştir. Bu durum Goya'nın çarşafı eliyle hafifçe kavramasıyla net bir şekilde gözlenmektedir.



Resim 17. Francisco de Goya (1746-1828), Dr. Arrieta ile otoportre, 1820, tuval üzerine yağlıboya, 117x 79 cm, Minneapolis Sanat Enstitüsü, Minneapolis, Amerika.



Resim 18. Francisco de Goya (1746-1828), Dr. Arrieta ile otoportre, detay.

Portre ve otoportrelerde genellikle karakteristik özellikler yansıtılıp, korku, öfke, şaşkınlık gibi duygular ikinci plana atılırlar. Bu tür duygular geçici olduğundan genellikle resimlerde pek yansıtılmaz. Bu yüzden bireyi tanımlama için figürün karakteristik özellikleri yansıtılır. Çünkü bu özellikler kalıcıdır. Fakat burada gösterilen portreler, karakteristik olarak, güçlü duygu ya da tepkilerin temsilini ikinci plana atar. Richard Brilliant'ın ifadesiyle, “teamül maskeleri”dir. Bu maskeler sanatta ve bazen de görünür davranışlarımızda hem açığa vuran hem de örten, “giyen kişinin daha tercih edilebilir bir anonim figür kılığına bürünmesine imkân veren giysilerdir. Arrieta'nın tam cepheden görünen yüzü, soldan vuran ışıkla neredeyse tamamen aydınlatılıyor. Leppert, bu olayı şöyle açıklar:

“Doktorun yüzü hiç karmaşık değil ve bu yüzde tek bir duygu var: İhtimam. Goya'yı neredeyse sarmalaması bu ifadeyi pekiştiriyor. Fakat buradaki ilgi bir dostun ilgisinden ziyade profesyonel bir ilgi, başka bir deyişle bir şifacının ilgisi (başka resimlerinde Goya doktorları şarlatan olarak gösterdiği incitici imgeler

çizmişti). Burada ince bir kompliman var: Arrieta hastası için ihtimam gösteriyor. Evet, burada hasta Goya, ama Goya'nın kendisi özel bir vaka değil. Bunun, Arrieta'nın yüzündeki hafif ifadesizliği açıkladığını düşünüyorum.

Hâlbuki sanatçının kendi yüzü tamamen farklı ve son derece karmaşıktır. Bu durum, kısmen, hangi şartlarda olursa olsun insanın resmini yapmasına bağlı. Ancak kişinin ölümle yüz yüze gelişini gösteren bir resimde, kimlik meselesi daha bir acıklı hal alır. Dahası, yaşlılıkta yapılan öz-portreler, geriye dönmenin pek mümkün olmadığı bir zamanda yapılan resimlerdir. Daha çok “son sözler” haline geliyor bunlar. (Rembrandt'ın yaşlılıkta yaptığı öz-portreler bu türün en derinliklileri arasında yer alır.) Bununla birlikte, Goya'nın son öz-portresinde biraz farklı bir şey ortaya çıkıyor gibi. Bu resim, her ne kadar yaşlılık içgörülerinin Goya'nın varlığında gizli olduğunu görmemizi sağlıyor olsa da, aslında bu içgörülere derinlemesine nüfuz etmiyor. Bunun yerine tükenmeyi, nefes alıp vermenin bile bir cebelleşmeye dönüştüğü bir zamanda takatten düşmeyi vurguluyor. Yüz, kısacası, yalnızca ıstırabı değil, aynı zamanda ölümün eşliğinde, yani insanın dilinin dönmediği bir zamanda genellikle bu ıstıraba eşlik eden içe kapanmayı dışa vuruyor. Goya, kısmen, iki adamın gözleriyle anlatıyor bunu. Arrieta'nın gözleri açık hâlla neredeyse fal taşı gibi açılmış ve kaşlarıyla gözaltı torbaları bu etkiyi perçinleyecek şekilde bir daire çiziyor. Bu gözler, tam fiziksel canlılığın avantajıyla gören gözler. Goya'nın gözleri ise büyük ölçüde kapalı; başı sağ arkaya doğru düşmüş. Öyle ki onun çok az şey gördüğünü ve karanlığın üzerine üzerine geldiğini görüyoruz. Bu iki adamın duyguları birbirini tamamlıyor; en azından, sanatta duygular genellikle derinlemesine açığa vurulmadığı için böyledir bu” (Leppert, 1996, 215- 216).

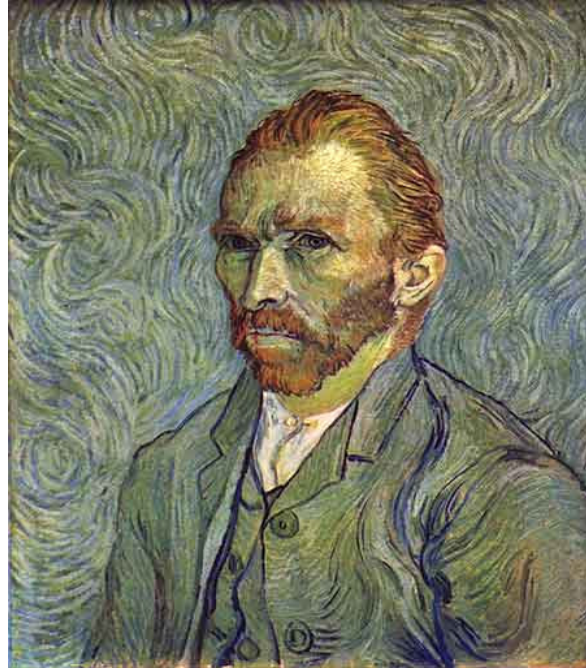


Resim 19. Vincent Van Gogh, Kulağı Sarılı Otoportre, Ocak 1889, tuval üzerine yağlıboya, 60x49 cm, Courtauld Enstitü Galerileri, Londra.

Vincent Van Gogh'ta otoportrelerinde kendi psikolojik durumlarını yansıtmıştır. Zaten eserlerinde kullandığı sert ve keskin fırça tuşları onun kişiliğini yansıttığı gibi kendi portrelerini yaparken de yüzündeki tinsel ifadeyle birleşince daha güçlü anlatır. Walther, Van Gogh'un resimleriyle tinsel durumunu şöyle açıklar:

“Vincent, on dört gün hastanede kaldı. Atölyesine döndüğünde, yaşananların bir resmini yaptı: Kulağı Sarılı Otoportre Yüzünün sağ bölümünü olduğu gibi kaplayan büyük sargı, ressamın yüzündeki kaskatı anlama hüznü bir ciddilik katıyor. Üzerindeki kocaman, ağır pelerinle, sanki çevresini saran acımasız dünyaya karşı korunmak istiyor... Yüzünün sol yanında, sargıların beyazıyla tam bir karşıtlık oluşturan, rengârenk bir Japon ahşap baskısı var. Tanguy Baba portresini andıran bir biçimde kullanılan bu ahşap baskıya karşın, Van Gogh'un önceki işlerinde rastlanan denetimsiz çalışma duygusu bu resimde yoktur. Gauguin'le yaşadıkları, kendi sınırlarının bilincine varması yolunda gerçek bir deneyim olmuştur.

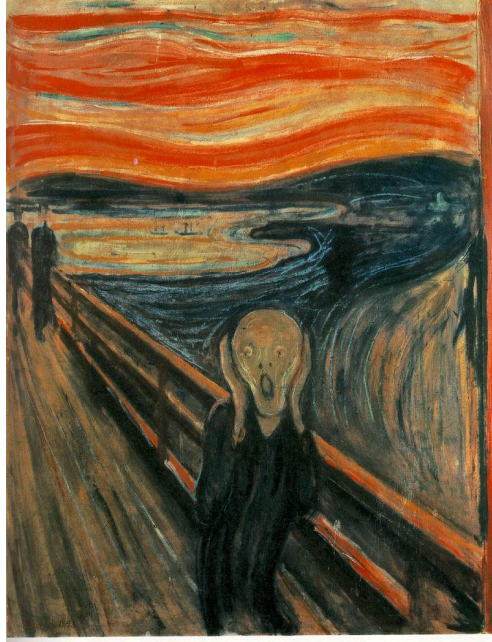
Artık, eskisi gibi değildi, değişmişti. Bir ressamın komünü oluşturabilmek uğruna önceki yıllarda benimsemeyi öğrendiği yalnızlık, önündeki süreçte de yakasını bırakmayacaktı. “Olanlardan sonra, başka ressamları yanıma çağırmaya kalkışmıyorum. Burada akıllarını yitirmeleri tehlikesi var, tıpkı benim gibi” diye yazmıştı 1889 yılının Şubat ayında Theo'ya gönderdiği mektupta. Yaşamdaki on yılını, bir anlamda kendi seçtiği, ama daha çok içine itildiği bir yalnızlık içinde tüketecekti”(Walther, 1997: 58).



Resim 20. Vincent Van Gogh, Otoportre, Eylül, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 65x54 cm, d'Orsay Müzesi, Paris.

1889'un Eylül ayında, Van Gogh son otoportresini yaptı. Bu yarım boy resminde ressam, dörtte üç profiliyle mavi, yeşil, gri, dalgalı sarmal, ritmik bir fonun önünde duruyor. Yakasız beyaz gömleğinin üzerindeki ceket, fonla neredeyse aynı renktedir. Van Gogh'un gergin yüzüne ve karanlık, keskin, Antonin Artand'nun deyişiyile "insanı delip geçen" bakışlarına tam bir karşıtlık oluşturuyor. Walther, Van Gogh'un resmini şöyle açıklar:

"Fondaki 'zonklayan' şekiller, heyecanın resimde yakalanmış biçimleri olarak, hiçbir ritmin ya da düzenli kalıbın izlerini taşıyorlar; daha çok, ressamın yaşadığı çevre için duyumsadıklarının başa çıkılmaz dayatmasını yansıtıyorlar. Gene de bu taşkın duyguları büyülenmiş gibi değişmez bir formun içinde tutulmuş, denetimli bir kompozisyonun bilinçle seçilmiş parçaları gibi resme yedirilmiş. Dışarıya taşan tüm gerginliğe karşın, resimde başat olan müthiş bir dengedir" (Walther, 1997: 74).



Resim 21. Edvard Munch, Çığlık 1893 Yağlı boya, tempera ve pastel boya, karton, 91x73.5cm, Milli Galeri, Oslo.

Van Gogh gibi Edvard Munch da resimlerinde hüznü, acıyı, melankoliyi ve özellikle de hastalıkla, ölümü yansıtmaya çalışmıştır. Norveçli ressamın (1863 -1944) çocukluğunda ailesinde hastalık ve ölümler eksik olmamıştı. Bunlar hayatı boyunca unutamayacağı, onu etkileyen ve sanatına yansıyan olaylardı. Annesi ve kız kardeşinin ölümünün ardından babası da para sıkıntısı ve bunalım içindeydi. Odasına girip saatlerce dua ederdi. Munch o günler için daha sonra "hastalık, delilik ve ölüm beşiğimin başucunda

nöbet bekleyen ve ömrüm boyunca yanımdan ayrılmayan kötü meleklerdir” diye yazar. İlk sergisi sonunda aldığı bir bursla Paris’e gitmiş ve orada üç yıl kalmıştır soluk alıp veren, hisseden, acı çeken ve seven canlı varlıkların resimlerini yapacağını belirten Munch Avrupa’nın pek çok yerini dolaşmıştır. En önemli ve etkileyici resimlerinden biri olan Çığlık’ın 50’den fazla gravürü vardır. 1893 tarihli ilk çalışması renklidir. Resimde insanın yalnızlığı ve korkusu hissedilmektedir. Metafor Galeri, Munch’un “Çığlık” adlı tablosuyla ilgili şunları yazar:

“Körfez, küçük yelkenli gemiler ve resmi çaprazlama kesen parmaklı köprü, sahnenin kuzey sahilinde olduğunu gösterir. Munch 1892 yılında hastalığı sırasında yazdığı günlüğünde bu sahneden söz eder; “İki arkadaşım güneşin batışında yürüyordum. Aniden gökyüzü kahverengiye dönüştü, durakladım, hissizleştim ve bir parmaklık üzerine dayandım. Kentin ve mavi fiyordun üzerinde ateşin dili ve kan vardı. Arkadaşlarım yürümeye devam ettiler ben ise hala orada korkuyla titreyerek kalakaldım ve doğanın içinden gelen sonsuz çığlığı duydum”. Amerikalı sanat tarihçisi Robert Rosenblum Munch’un ölü kafaları için Paris L’Homme müzesindeki bir Peru mumyasını model olarak aldığı öne sürmüştür. Munch Dostoyevski ve Kierkegaard okurdu. Kierkegaard’ın şu pasajından etkilenmiş olmalı (Ruhum öyle ağır ki hiçbir düşünce artık onu yükseltmez ne de kanat vuruşlarım onu sonsuzluğun içine çekemez. Herhangi bir şey onu kımıldatmazsa sadece yeryüzünde kalır, fırtınadan önce alçakta uçan bir kuş gibi. Ezicilik ve kaygı iç dünyamın üzerine çöküyor). İnsana özgü olan içsel bunalımların sembolik bir görünümü olan resimde ön plandaki figür başını elleri arasına almış ve gözleri dik, ağzı sonuna kadar açık, yanakları bağırır durumda gösterilmiştir. Yıllık figürün diğer iki figürden uzakta ve tek başınalığı yalnızlığı ve bunun dehşetini simgeliyor. Bütün çizgiler çığlık atan başa doğru akıyor. İnsanın umutsuzluğunu, mutsuzluğunu, endişelerini, boşuntularını, korkularını, acılarını ve çaresizliğini dile getiren bu resim dışavurumcu bir ifadeye sahiptir. Renkler ruhsal durumu daha da vurguluyor. Gökyüzünün kırmızı ve sarıyla dalgalı görünümüne karşılık deniz açık renkle kara ise koyu mavilerle oluşturulmuştur. Gökyüzünün hali fırtına öncesi sessizliği işaret ediyor. Çığlık atan figürde ve köprüde toprak renkleri göze çarpar. Resimdeki dalgalanma hareketlilik sağlıyor” (Metafor Galeri, 2004).

Birçok ressam portresini yaptığı kişilerin yüzlerindeki belirgin özellikleri abartarak yansıtmışlar hatta karikatürleştirmişlerdir. Bu sanatçılardan biri de resimlerinde de heykellerinde de kendine özgün karikatürize etme üslubuyla Honore Daumier’dir. Çağının mistik bir doğa anlayışına kayan Romantik tutumun ve Doğu’nun düşsel çekiciliğine kapılan Oryantalist sanatçıların aksine Daumier, günün hasıraltı edilen katı gerçeklerine, toplumsal sorunlarına eğilmiştir. Özellikle “taşlama” niteliğinde ironik göndermelerle yüklü karikatürleriyle yaşadığı dönemde öne çıkmış olan sanatçı, aynı zamanda “Karikatür’ün babası”, “Karikatür’ün Michalengelo’su” diye de

anılmıştır. Yaşamının son yirmi yıllık periyodunda ürettiği yağlıboya yapıtlarında da karikatürlerindeki eleştirel tutumu benimseyen sanatçı, resmin pentürel değerlerini de gözardı etmemiştir. Figürleri işleyiş, deformasyon biçimi, renk ve leke değerlerinin resimdeki dağılımı ile özgün bir anlayış ortaya koyan Daumier'in bu yapıtlarında özellikle ışık-gölgeyi kullanım bakımından çağdaşları Corot ve Millet'in etkileri yer yer sezilebilir. Bunun yanı sıra ürettiği sayısız taşbaskıda uyguladığı ve geliştirdiği lekese ustalık, yağlıboya çalışmalarında da gözlemlenebilir. Genel olarak tüm yapıtlarında yer alan spontane duyarlılık, keskin kontürlerle belirlenen figür hatları, fırça hakimiyeti, figürleri özgün bir biçimde, çoğunlukla abartılı ancak sağlam ifade edişiyile diğer sanatçılardan ayrılır, hatta onların üstünde yer alır.



Resim 22. Honore Daumier, Tuvalinin Önünde Sanatçı, (1870- 1875), tuval üzerine yağlıboya, 33,5x 27cm, Sterling ve Francine Clark Sanat Enstitüsü, Williamstown.

Bacon, sıra dışı sanatıyla özel yaşamında da olduğu kadar marjinal bir tavır sergilemiştir. Daima yalnızlığı seçen sanatçı, Van Gogh'un ve Munch'un resimlerindeki anlamları 20.yy'a taşımıştır. Bu sanatçıların resimlerinde figür ve onun iç dünyasının dışavurumu önemlidir ve özellikle Munch ifadeyi vermek için figürü deforme etmiştir. Tıpkı Van Gogh gibi Bacon'ın da resimleri psikolojik boyuttadır ve sanatçı herhangi bir

toplumsal ve resimsel soruna eğilmez. Bacon için resim iç dünyasıyla hesaplaştığı ve kendini tanımaya çalıştığı bir alandır. Sanatçı Van Gogh'a olan ilgisini onun resimlerini yorumlayarak bize sunmuştur. Resimleri bize acı, şiddet, korku ve yalnızlığı hissettirir. Bu kavramlar kimi zaman sakat bir vücut, kan ve yarayla, kimi zaman korkunç bir çılgınlıkla belirir. Çılgılık, hem içten gelen bir eylem olduğu için hem de ağız resmetmeye olan saplantısından dolayı ön plana çıkar. Ama onun resmettiği ağızlar daha önce Munch'un da yapmış olduğu gibi deformasyona uğramıştır. Üstünipek, Bacon'un resimlerini şöyle açıklamaktadır:

“Bacon, seriler biçiminde resimlerini sergilemiştir. Çılgılık temasını ise en çok “Papalar, İş Adamları, Başlar” gibi serilerinde ele almıştır. Ayrıca, Eisenstein'in “Potemkin Zirhlisi” adlı filminde çılgılık atan, yüzü kan içinde kalmış, gözünden vurulmuş çılgılık atan kadını da resimlerine katmıştır. Özellikle “Papalar” serilerinde Velazquez'e saplantısı fazlaca hissedilir. Eşcinselliği resimlerine konu almıştır. Çok sayıda insanın ve kendisinin portresini resmetmesine karşın Bacon, canlı model yerine fotoğraftan çalışmayı yeğlemiştir. Çünkü her zaman portresini yaptığı insana karşı korku beslemiştir ve bu da çalışmalarını engellemiştir. Bu nedenle fotoğrafın sanatında özel bir yeri vardır. Hatta bu alandaki çalışmalarını yoğunlaştırıp, sinematografinin öncülerinden sayılan Muybridge'in albümlerini inceleyip, çeşitli resimler yapmıştır” (Üstünipek, 2004).



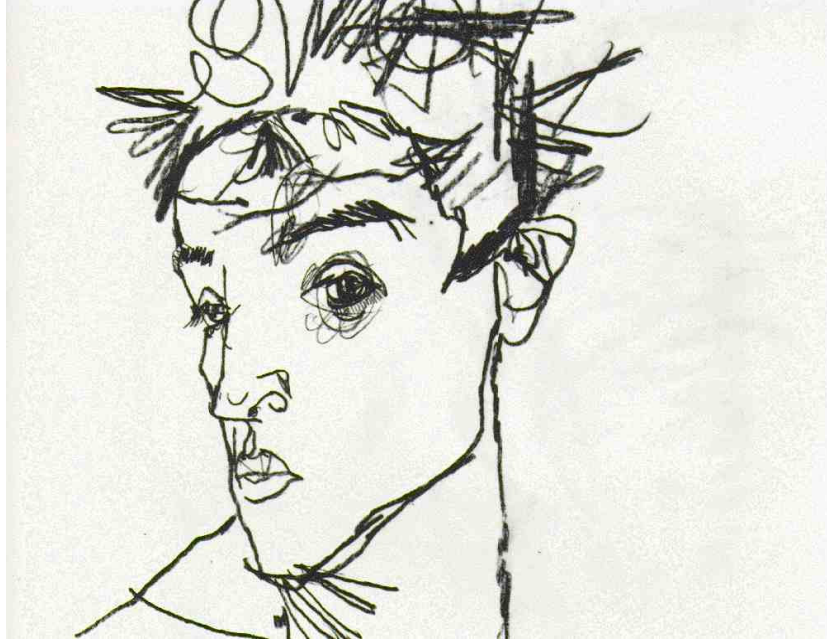
Resim 23. Diego Velazquez, Papa X. Innocent, 1650, Tuval üzerine yağlıboya, Doria Pamphilj Galerisi, Roma, İtalya,



Resim 24. Francis Bacon, Papa X. Innocent, 1953, Velazquez'in aynı isimli tablosundan.

Nicole Avril, Bacon ve Bacon'un Velazquez'in resminden yola çıkarak yaptığı Papa X. Innocentius portresini şu sözleriyle açıklar:

“Yaşam onun için çalışmada ölümdür. Bu yaşamı önce Mesih'in yüzü üstünde gösterdi, daha sonra Velazquez'den aldığı Papa X. Innocentius'un yüzünde verdi. Bütün öbürleri arasında Picasso'nun yanı sıra bu büyük İspanyol sanatçısı Velazquez'e sonsuz saygı duyuyordu. O alev alev yanıyormuş ve kuş tüyüymüş gibi görünen portreyi, adı iyi görünmeyen bir X. Innocentius'un resmi, varsayılan kutsallığı yüce nitelikli resim malzemesiyle örtülmüş gibi. Sanat gelmiş Kilise'yi gölgelemiş. Bacon'da adı X. Innocentius olan ama her şeyi Velazquez'e borçlu olan bu figürü almış. Yüzü kendi tarzında yeniden işlemiş. Bu çehreye büyük korkuyu yerleştirmiş ve onu bir tür uluyan papa haline getirmiş” (Avril, 2005: 185).



Resim 25. Egon Schiele, otoportre, 1913, kalem, Stockholm Milli Müzesi.

Schiele'nin erken dönem (1905'ten 1907'ye dek) otoportrelerinde dikkati çeken ilk şey, sanatçının çok sevdiği, ama bir süre önce yitirdiği babasının onayından, övgüsünden yoksunluğunu giderme çabası içinde, kendini heybetli bir biçimde ve göstermeci bir yaklaşımla betimlemesidir. “Aynadan otoportre” diyen bir alt yazı bize bu konuda önemli bir ipucu verir. Kuşkusuz, Egon Schiele'nin henüz on altı yaşındayken Viyana Akademisi'ne kabul edilmesi, sanatsal özgüvenini kazanmasına neden olmuştu. Elinde paletle tepeden bakan bir hava içindeki Schiele'nin, bu özgüvenine tanık olunur.

1910'dan başlayarak, Schiele'nin otoportrelerindeki gerilim artar. 1913 yılına dek dışavurumcu dağarcığını genişleten Schiele'nin bu dönemde yaptığı resimleri birer otoportre olarak değerlendirmek güçtür. Bunlar bireyin, çok farklı görünüm ve kılıklarda da olsa aynı ve tek kişi olduğu düşüncesiyle çelişki içindedirler. Ayna, artık görüntüyü olduğu gibi yansıtmak yerine çarpıtmaya başlamıştır; aynadaki görüntü öteki-ben olmuştur -yabancılaşmış bir benliğe dönüşmüştür. Belli bir kimliğin sınırları içinde kalmaktan sürekli kaçınmaya çalıştığı bu dönemde Egon Schiele'yi, otoportrelerinde hastalık derecesinde zayıf, çarpıtılmış figürlerde, acıklı, ya da tuhaf yüz ifadeleriyle ve sanki elektrik çarpmışçasına başının tepesinde diken diken duran saçlarıyla görürüz. Bu görüntüler, sanatçının aynadaki yansımasının çok ötesinde bir dışavurumun anlatımıdır. Schiele, modern insanın bölünmüş kişilik yapısına işaret eder. İnsan benliğini ortaya seren bu tiyatro, Friedrich Nietzsche'nin, çağdaş sanatçıdan söz ederken kullandığı tanıma tehlikeli derecede yaklaşır:

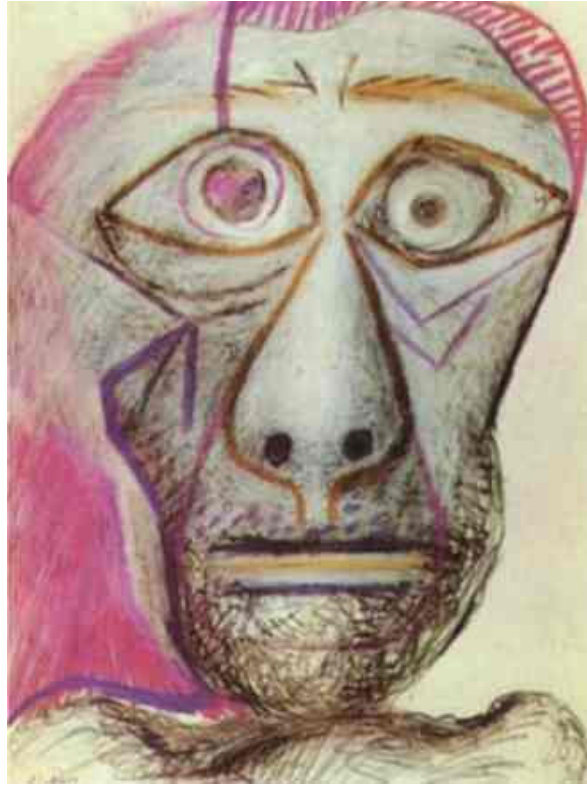
“İsteriyle fizyolojik yakınlığı bulunan çağdaş sanatçı, kişiliğinde de isteri belirtilerini taşır... Yapısındaki, yaşadığı her olaydan bir kriz yaratan, yaşamın en sıradan rastlantılarını zorla drama dönüştüren saçma sapan heyecanlarınla eğilimi ile sağı solu belli olmayan bir kimsedir: O artık tek bir kişi olmaktan çok, sanki pek çok kişiyi bir araya getiren bir kişiliktir. Bu kişilikler arasından en göze çarpanı ise kendine en çok güvenenidir. İşte çok başarılı bir oyuncu olmasının nedeni de budur: iradesiz bu zavallı yaratıkların, bu hastanelik adamların öykünme, olayları çarpıtma ve gereken her türlü kişiliğe bürünme yeteneklerine diyecek yoktur” (Steiner, 1997: 11).

Kübizm'in en önemli sanatçısı olan Pablo Picasso kendi yüzündeki karakteristik özellikleri kendi üslubuyla ayrıntılara girmeden en yalın ve en sade biçimde yansıtan sanatçılardan biridir. Pablo Picasso da çok sayıda portre yapmıştır. Son dönemlerine ait yapmış olduğu otoportresinde yüzün elemanlarını kendi üslubuyla çarpıtmış deformasyona uğratmıştır. Fakat buna rağmen Picasso otoportresini kendisine benzetmeyi başarmış, resme bakan kişi bu resmin Pablo Picasso'ya ait olduğunu hemen anlayabilir. Picasso, bir ressamın kendini portrelemesi konusunda H  l  ne Parmelin'e şunları söylemiştir:

“İnsan kendine korkunç bir kötülük yapabilir, birdenbire hiç kimse sizi buna zorlamadan tuvallerin üstünde kendinize zarar verebilirsiniz. Tersine şunun ya da bunun yapılmasına kimse aldırılmaz. Bir buket çiçeği sevecekleri bilinse bile her zaman gidip en kötüsü seçilir” (Avril, 2005: 168).

Pablo Picasso, Mavi Dönem resimlerinde konu olarak yoksul insanları, dilencileri ve çaresiz insanları işleyip, onlar üzerindeki tinsel ifadeleri yansıtmıştır. Bu konuda Wilfried yazısında şöyle der:

“20.yüzyılın avangard ressamlarından biri olan Pablo Picasso’nun (1881- 1975) özellikle kübist anlayış öncesi çalışmalarında üzgün figürlere rastlanır. Picasso, 1901’den sonra Barselona ve Paris’teki sanat yaşamında resimlerinde belirgin olarak mavi renge yer verdi. Sanatçının bir süre Barcelona -Paris arasında gidip geldikten sonra Paris’e yerleştiği bu dönemde yaşam koşulları iyi değildi. Maddi sıkıntı içindeydi. Çok sevdiği bir arkadaşının intiharı da onu etkiledi. Resimlerinin konusu olan yoksulları, dilencileri, yaşlıları, çocukları, çaresiz insanları, körleri acı, umutsuzluk ve üzüntü içinde tasvir etti. Mavi dönemde resimlerinde hüznün ve melankoli egemendir. “Tabloda tek renk kullanımı üzerine Goethe 1810 yılında şunları yazmıştır: Mavi Hristiyan sanatında Tanrısal olanı sembolize eder. Dünyevi olmayı aynı zamanda melankolik ruh halini de simgeler. Aslında gökyüzünün rengi olan mavi çocukluğundan itibaren Picasso’nun en sevdiği renktir”. Bu rengi, ilk dönem resimlerinde güçlü duyguları ve hüznü ifade edebilmek için kullandı” (Wilfried, 1985: 51).



Resim 26. Pablo Picasso, Otoportre, 1972, renkli kalem.

Mavi çıplak 1902 adlı resimde Van Gogh’un ‘hüzün’ adlı tablosundaki gibi oturan çıplak bir kadın yer alır. Arkadan görülen siyah saçlı kadın kollarını dizleri üzerinde kavuşturmuş ve başını sağ dizi üzerinde birleştirdiği kollarının arasına almıştır. Bu hali

onun üzgün olduğunu gösterir. Baş, eller veya kollar arasında tutmak, Picasso'nun resimlerini sevdiği Munch'da da çok görülen bir ifadedir ve melankolik ruh halini simgeler.

1902 tarihli Melankolik Kadın resminde yüksek arkalıklı bir kanepede mavi giysisi içinde kollarını karnında kavuşturmuş tek başına oturan bir kadın görülür. Siyah saçlı kadının bakışları sabittir. Düşüncelidir, bulunduğu ortamdan soyutlanmış ve nerede olduğunun farkında değil gibidir. Düşler içinde olduğu için melankoliktir. Dörthe, yazısında şöyle der:

“Melankolik insanlar arada durmayı severler; çünkü burada yaşamın çift zenginliği hâkimdir: Bu bir her şeye açık oluş anıdır, böyle mi yoksa öyle mi sorusu ise sadece korkutur. Yaşam mı ölüm mü dualist ve depresif bir sorudur; hem yaşam hem ölüm, melankolik bir yanıt” (Dörthe, 19?? : 51-52).

Buradaki kadın da aradadır. Bir karar anındadır ve durumu geçicidir. O tatlı düşüncelere dalma, soyutlanma, her şeyden kopma anındadır.

Başka dünyalar içinde gezinen bu tarz hülyalı kadın figürleri daha önceki yüzyıllarda da ele alınan bir konuydu. 16.yy.da Dürer'in, Cranac'ın, 19. yy.da romantiklerin, Ön-Rafaellocuların ve Munch'un bu tür resimleri vardı.

Picasso'nun Barselona'da yaptığı resimlerinden biri de 1903 tarihli 'Yaşam'dır. Arka planda oturan, birbirine sarılmış çıplak figürlerin olduğu bir desen; onun altında çömelmiş, elleri ve baş, dizlerinde, kederli birinin görüldüğü bir başka desen asılıdır. Ön plandaki âşık çiftin karşısında kucağında bir çocuk bulunan üzgün orta yaşlı bir kadın vardır. Kompozisyon mavi, gri tonları, yer yer beyaz ve siyah renklerle oluşturulmuştur. Ama hâkim renk mavidir. Ayakta duran figürlerden bedenleri birbirine değen âşık genç erkek ve kadının ifadeleri dalgın ve düşüncelidir. Birbirlerine sarılıyorken mutlu görünümünden ziyade hüznü, çaresiz bir ifade dikkat çeker. Yoğun acı ve keder resimdeki tüm figürlere hâkimdir ve bu durum renklerle de vurgulanıp güçlendirilmiştir. Yüzlerde yaşamı, canlılığı simgeleyen renkler değil ölü ve soluk renkler kullanılmıştır. Resimde cinselliğin kötümser bir hale dönüştüğü görülür. Cinsellik insanın kaderidir ve kaçınılmazdır. Bu dönemde yaptığı resimlerinde figürler inceliyor başkalaşır. Bu onları dünyadan öte, gerçekdışı görünüme sokar.

Diz çökmüş dilenci kadın (1902) resminde yerde, duvarın dibine oturmuş bir figür vardır. Kadın üzerindeki örtüye sarınmış ve başını eğmiştir. Gözleri kapalıdır. Duruşu çaresizliğini ortaya koyar. Kıvrımlı giysisi altında büzüşmüş, hareketsiz bedeni de bunu güçlendiren bir etki yaratır. Yine 1901 tarihli 'Absinthe drinker' da önünde içki şişesi ve kadehi duran, eli çenesinde, mavi giysili düşünceli bir kadın görülür. Absinthe özellikle 19.yy da Fransa'da bohem çevrede yaygın bir içkidir. Bu içki epilepsiye, ataklara ve halüsinasyonlara neden olur. Resimdeki figürün bakışları dalgındır, bulunduğu ortamda değil bambaşka bir dünyadadır. 1902 tarihli aynı adlı resimde yuvarlak bir masanın kenarına oturmuş 'Diz çökmüş dilenci kadın' gibi giysisine sarınmış başı eğik, gözleri kapalı bir figür yer alır. Masa üzerinde bir içki kadehi duruyor. Kadın yalnız ve kederli bir görünüme sahiptir. Kompozisyonda bu durumu güçlendiren yine mavi rengin tonlarıdır. Yaşlı gitarist -1903- adlı resimde ise koyu renklerin hâkimiyeti dikkati çeker. Figürün başı eğik, ifadesi hüznüldür. Yaşlı adam ince uzun bir surata, parmaklara ve bedene sahiptir. Fiziksel görünümdeki bu zayıflık yoksulluğunu, güçsüzlüğünü, çaresizliğini de açığa vurur. Beyaz saçları, yüzü, elleri ve ayakları resmin en aydınlık bölümleridir.

1903 tarihli Trajedi adlı resimde deniz kenarında üç figür görülür. Mavi ve kahve tonların hâkimiyetindeki kompozisyonda kadın, erkek ve çocuktan oluşan çıplak ayaklı figürler anıtsal bir görünüme sahiptir. Karşılıklı duran kadın ve erkek figürleri kollarını kavuşturmuş halde yere bakmaktadırlar.

Sanatçının 1901- 1904 arası yaptığı resimlerdeki figürler genellikle kollarını kavuşturmuş olarak gösterilmiştir. Resimde melankolinin, soyutlanmanın, yoksulluğun güçlü bir ifadesi göze çarpar.

Yine mavi dönemden bir başka resim 1904 tarihli Ütücü kadın'dır. Resimde beyaz giysili, başı eğik, ince yapılı bir kadın figürü yer alır. İki eliyle ütünün sapını tutan kadının eğilmiş vücudu ve yüzü ütüye dönüktür. Üzgün bir ifadeye sahiptir, gözleri koyu bir leke olarak görülür. Çenesi sivridir, saçları koyu renk ve üstten topludur. Beyaz, gri ve kahve tonlarıyla oluşturulmuş kompozisyonda bir hareket hali gösteriliyor olsa da durgun ve hüznü bir ifade hâkimdir.

Sanatçının ölüme, acıya, umutsuzluğa yakın duran, yenilmiş figürlere yer verdiği mavi döneminden sonra çoğunlukla soytarıları, sirkte çalışanları, oyuncularını resmettiği daha

az melankolik olan pembe dönemi gelir. Pembe dönemden sonra ise resimde üçüncü boyut arayışlarına girerek kübizmin oluşmasına öncü olmuştur. Ev eşyalarında, müzik aletlerinde, natürmortlarda ve portrelerde cisimlerin parçalanıp, dışa katlanıp, açılıp, önden, arkadan, yandan gösterilmesi söz konusu olur. Nesneyi görüldüğünün ve algılandığının ötesinde düşünüldüğü gibi de resme geçirir.



Resim 27. Pablo Picasso, Trajedi, 1903, yağlıboya, Milli Sanat Galerisi, Washington, Amerika.



Resim 28. Pablo Picasso, Ağlayan kadın, 1937, tuval üzerine yağlıboya, Penrose Koleksiyonu, Londra.

1937 yılında yaptığı Ağlayan Kadın'da ruhsal acıyı kübist anlayışa uygun olarak vermiştir. Yüzde çarpıtma ve kırılma görülür. Üzgün kadının acısının yoğunluğu şiddetli fırça vuruşları ve sert renklerle belirginleştirilmiştir. Ağız ve dişlerin çevresindeki mavi ve beyazlar dikkat çeker. Acıdan ve üzüntüden parçalanmış gözlerden akan yaşlar fark edilebilmektedir. Bu resim aynı yıl yaptığı İspanyol iç savaşında öldürülen kadın ve çocukların gösterildiği Guernica'yı çağırıştırır. Paris Dünya Sergisindeki İspanyol pavyonu için yaptığı bu anısal duvar resminde Picasso, Guernica adlı küçük bir Bask kentinin bombalanmasını göstermiştir.

Haykıran, bağırın, parçalanmış figürler kübizm anlayışına uygun olarak önden, yandan bakılarak değişik görünümüleriyle verilmiştir.

Bütün yüzeye yayılmış olan figürler birbirlerinin üzerine yerleştirilmiştir. Başı yukarıya dönük haykıran, kucığında çocuğu olan anne, yerde bir mızrakla vurulan bir adam vardır. Solda yukarıda bir boğa, yanında kuş, ortada acı çeken bir at, yukarıda bir lamba, resmin sağ kısmında üstte elinde bir gaz lambası tutan kadın, altında koşmaya çalışan bir başka kadın, arkasında ellerini havaya kaldırmış feryat eden bir başka figür yer alır. Biçimlerde çarpıtma, vücut oranlarında abartı görülür. Picasso, boğanın şiddeti, atın da halkı simgelediğini söylemiştir. Sadece siyah, beyaz ve gri renklerle kompozisyonun oluşturulması dramatik etkiyi artırır. 20.yüzyılın trajedisinin sembolü olan bu resimde Picasso “ bir takım eylemleri ve simgeleri anıtsal bir düzenlemeyle bir araya getirmiştir. Havasız ve mekânsız olan resimde elektrik ışığı, gaz lambası ve yangın resme hemen hemen hiç ışık vermez gibidir” (Lynton, 1991: 193). Picasso, Guernica dışındaki resimlerinde yer verdiği nesnelere ve figürlere kendileri dışında bir anlam yüklediğini belirtmiştir



Resim 29. Willem De Kooning, Kadın IV. 1952-53, tuval üzerine karışık teknik, 149,9x117,5cm.



Resim 30. Willem De Kooning, Kadın I., 1952, dokulu kağıt üzerine pastel, kömür, grafit, 22,9x28,5cm,

Soyut Ekspresyonizm’de De Kooning çok sayıda kadın portresi çalışmıştır. Kadının fiziksel görüntüsünü deformasyona uğratarak, stilize ederek, önceki portre resimlerden daha farklı bir şekilde resmetmiştir. Portrelerinde benzetme kaygısını gütmez, daha çok resimlerinde fiziksel yapının kendine özgü çarpıtılmış bir biçimde soyutlaması vardır.

1.3. Sanatçının Otoportrede Kendini Tanıtması ve İfade Etmesi

Resim yapmak, bir olayı, içerisindeki varlıkları görsel olarak anlatmak, ebedileştirmek, sonraki yüzyıllara taşımaktır. Portre resimler, obje olarak insanı ele alıp onun fiziksel görünümünü, yaşadığı tinsel durumu bir anlık görüntü olmaktan sonsuz anlık olan yapıt olarak gerçekleştirir. Sanatçı portre sanatını işlerken başkasını görsel bir yolla tanımlayıp ifade ederken bir bakıma kendini de görüp görünümünün üzerinde oluşturduğu tinsel etkilerin resim yapma anında yüzüne fizyolojik olarak yansısını tuval, kâğıt, vb malzeme üzerine aktarmak ister. İlkın tıpkı Yunan Mitolojisinde Narkisos’un suda kendini gördüğü anda tekrar görüntüsünü görmek için ve elde etmek için suya dalıp yakalamak çabası gibi sanatçı da kendi görüntüsünü tuvalinde, malzemesinde yakalamak ister. Fakat sanatçının bu kendini görme çabası Narkisosun çabasından farklıdır. Kendi güzelliğine hayran kalıp resmetme amaçlı değil kendini sanatıyla birlikte tanımlama, sanatçı olarak tanımlama, aynı zamanda yaşadığı dönemin üslubunu, kendi üslubunu tanımlama ve ifade etme amacıyla resmeder. Bir bakıma sanatçı yaşantısının farklı dönemlerini, acı ve neşeli, sevinç dolu anını daimileştirip sonraki dönemlere bir hatırat gibi geçmişi belgeler. Mehmet Ergüven, bir sanatçı olarak otoportre çalışmayla ilgili olarak şunları söyler:

“Bir yüzün ifadesini ait olduğu yere mal etmenin en kestirme yolu, ondan uzak durmaktır. Dolayısıyla âşık olduğu kişinin yüzünü görmekte zorlanan sanatçı, narsisizmin tuzağına düştüğü zaman da aynı sorunla karşı karşıya gelir: kendini görmenin önkoşulu, ben’e dışarıdan bakabilecek denli mesafe kat etmiş olmaktır. Bu nedenle, ister kendi, ister bir başkası olsun, modeline tutkuyla bakan ressam, daima ifadeyi ıskalamak zorunda kalır tutku yüzünden kuşatılamayan var oluşun bedelini, dile getirmekte acze düştüğümüz şey ile öderiz çoğun. Yüzü durdurup, gözlem nesnesi yapabilmenin ilk şartı ise önce ona kayıtsız kalmayı öğrenmektir. Proust’u anımsayalım; “Sevilen model hareket eder; ondan geriye kalan her zaman için iyi çıkmamış fotoğraflardır” (Ergüven, 1996: 4).

Otoportreler, içsel bir keşif sürecinin dışavurumu olarak ressamın dünyasının kapılarını aralıyorlar. Her ne kadar salt kişisel bir olgu olarak gözükse de, otoportrelerde

izleyicinin yani ötekinin bakışları da çok önemli bir rol oynuyor, çünkü bakışlar sadece görünür kılınan imgeye değil imgelenen ressama da uzanıyor

Sanatçı otoportresini yaparken kullandığı boya gibi, tuval gibi, kâğıt gibi çok önemli bir malzeme kullanır. Zaten sanatçının görüntüsünün resme yansıtılması için bu malzeme olmazsa otoportre olmaz. Bu malzeme “ayna”dır. Ayna, sanatçının kendi portresini yaparken kullandığı temel bir öğedir. Otoportre sanatının en bilinen iki sanatçısı sayabileceğimiz Albrecht Dürer ve Rembrandt, kendi görüntülerini resme aktarmak ve görsel bir özgeçmiş yaratmak amacıyla aynadan yararlanmışlardır. Özellikle Dürer’in otoportrelerine bakıldığında, sanatçının aynayı, sonuçları günümüze yansıyan temel gelişmelerden birine öncülük edecek biçimde kullandığı söylenebilir: Ayna, bireysel kimliğin keşfine öncülük eden öğe olarak, sanatçının deneylere girişmesine yardımcı olmuş ve Rönesans sanatçılarının özgüvenini yansıtmıştır. Otoportreler de birer ayna vazifesindedirler. Otoportrelerde çoğu zaman ressama değil, sadece onun aynadaki yansımasına bakılır. Öylesine saf habercilerdir ki, kendi yüzlerini ortadan kaldırırlar ve sadece kendilerine düşeni haber verirler, bu yüzden otoportreye bakan kişi, portreyi görmek için değil, portrenin gösterdiğini görmek için bakar. Reinhard Steiner, Albrecht Dürer’in otoportrelerinde aynayı kullanımı ve resimlerini şöyle açıklar:

“Dürer, 1484 yılında, daha on üç yaşındayken yaptığı bir otoportresine, “aynadaki görüntümün yansıması” diye bir açıklama yazma gereğini duymuştur. Dürer, 1492 yılında mürekkeple yaptığı bir otoportre çiziminde ise geçici bir melankoli durumunu izleyiciyle paylaşıyor. Sonraki yıllarda, 1493 ve 1498’de gerçekleştirdiği portrelerinde, özgüvenini sergileyen genç ve iyi giyimli bir adamın, izleyiciye kendini inceleme olanağı sunuşu görülür. Dürer, bir süre sonra, 1500 sıralarında ise, önden görünüşünün, ileri ölçülerde stilize edilmiş özellikler taşıyan ve bugünün gözüyle bakıldığında, düzenlemesi açısından İsa’nın görüntülerine benzetilebilecek, ama dinsel konularla alay etmenin sınırlarında dolaşan bir resmini yaptı. Resmin çok belirgin özelliklerinden biri, Dürer’in gerçekte kendi bireysel kimliğini ortaya koymaya çalıştığını, kendi kişiliğine bilinçle sahip çıktığını belgeliyor: Vücudu, hiçbir süsleme çabasıyla ülküselleştirilmeden, simgesel benzetmelere başvurulmadan, olduğu gibi yansıyor resme. Çıplaklığı, cinsel çağrışımlara bile yol açıyor. Başka bir deyişle, Dürer’in (ya da aynı biçimde, Rembrandt’ın, Ferdinand Hodler’in, Van Gogh’un) otoportrelerinde takınılan pozlar, yüzlerdeki anlamlar nasıl olursa olsun, karşıdaki görüntü, yine izleyiciye sanatçının kendisi olarak ulaşıyor. Bu sanatçıların her birinin önceliği, kendi bireysel kimliklerini resim aracılığıyla kurgulamaktı. Kişinin kendi benliğini (İsa, soytarı, kahraman ya da kurban gibi) çeşitli rollere girerek irdelemesi, ‘birey’in kökenbilimsel açıdan ele alındığında, ‘tekil’ ve ‘bölünemez’ olan benliğini yadsımak anlamına gelmiyordu. Bu başka rollere bürünmek oyununun, en köktenci biçimde tanınmaz duruma gelinebilecek sınırlara

götürüldüğü koşullarda bile kişinin benliği hiçbir zaman kendinden bölünecek gibi uzaklaşmıyordu” (Steiner, 1997: 8).

John Berger, Albrecht Dürer’in sürekli kendi portresini yapmasını şöyle açıklar:

“Dürer kendi imgesine takıntılı denebilecek ölçüde ilgi duyan ilk ressamdır. Ondan önce hiçbir ressam bu kadar çok otoportresini yapmamıştır. En erken dönem çalışmalarının arasında on üç yaşındaki kendisini konu alan gümüş uç bir kalem ile çizdiği bir otoportre desen vardır. Bu desen, hem onun bir çocuk dahi olduğunu, hem de kendi görünümünü ne kadar şaşırtıcı ve unutulmaz bulduğunu gösterir. Bunu şaşırtıcı yapan şeylerden belki de biri kendi dehasının farkında olmasıdır. Onun tüm otoportreleri gurur açık ederler...” (Berger, 1986: 7).

Düzlem aynanın keşfi 1507 yılına denk düşmektedir. Önemli bir sembolik ve optik eleman olarak ayna kullanımı daha erken dönemlere gitmekteyse de bu aynalar ya içbükey ya da dışbükey aynalardır. Yapımı ve kullanımı oldukça güç olan bu tip aynaların oldukça erken süreçlerden beri Avrupalı ressamlar tarafından sembol ve optik bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle bu tip dışbükey aynaların 15 yüzyıldan itibaren genellikle de Kuzeyli ressamlar tarafından kullanıldığı anlaşılmaktadır. Düzlem aynanın İtalya’da bulunmasından sonra kullanımı, dekoratif amaçlar yanında, sembolik ve optik olarak çok daha rahat kullanılmasına ve görüntüyü daha rahat yansıtmasına bağlı olarak artmıştır. Manierist ve Barok Dönemlerin sanatçıları ayna kullanımına sıklıkla başvurmuşlar ve espas problemlerini aşmaya çalışmışlardır.

Velazquez’in de aynalara büyük bir ilgi duyduğu bilinmektedir. Bunun en güzel kanıtı ölümünden sonra atölyesinde yapılan sayım esnasında bulunan çok sayıda ve değişik boyutlardaki aynalardır.

16. ve 17. Yüzyıllarda düzlem aynaya derin bir anlam ve optik işlev yüklenmiştir. İç (Disgno Interno) ve dış (Disegno Esterno) gibi görüntü tespitinde ayna önemli bir işlev kazanmıştır. Belirli bir nesne değil tiyatro sahnelerinde olduğu gibi dekor ve olayın geçtiği mekân da önem kazandığı için bu mekânın tespiti ve espasın teşkilinde ayna önemli bir optik araç olarak görüntüyü kurgulamak ve optik açılımlar yapmak için kullanılır olmuştur. Mekânın tespiti kadar, oluşan görüntünün boyutlarını ve olayın dinamiğini belirlemede, mekânın oluşumunu sağlamada, görüntüyü yakalamada aynadan yansıyan oluşum ön plana çıkmıştır. Görünüm yapay olarak algılanırken, aynadan yansır. Doğal olan görüntü doğallığını aşar. Anlamsal olan dışarı taşar.

Sanatçının ayrıca sahnelenmesine gözetmenlik yaptığı veya bizzat sahneye koyduğu saray tiyatrosunda oynanan oyunların sahnelenmesinde de ayna kullandığı bilinmektedir. Soyut ve somut gerçeği bütünleştirmeye, görünen anlamla, anlamsalın görüntüsünü kaynaştırmaya çalışan Velazquez için, ayna görüntüyü sağlayan görsel ve anlamsal bir dönüştürüm aracına dönüşmüştür.



Resim 31. Diego Velazquez, Las Meninas (Kraliyet Ailesi), 1656/57, Tuval üzerine yağlıboya, Del Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Las Meninas'ta arkadaki ayna kadar sanatçının konuyu tespit etmekte ve espası teşkil etmekte kullandığı bir başka aynanın varlığı da hissedilmektedir. Muhtemelen bu ayna arkadaki aynaya görüntüsü yansıyan Kral ve Kraliçenin yanında ve ana eksene göre sapmalı bir görüntü verecek şekilde yerleştirilmiş olmalıdır. Bu durumun en güzel kanıtı tablonun arkasındaki duvar üzerindeki perspektif odaktaki sapmalardan algılamaktadır.

Bu noktada aynalar dışında dikkat çekici bir başka öge olan tuvalin de salonun ana eksenini oluşturduğu tavandaki avize çengellerinden anlaşılan ana eksene dikkat açıyla değil belirli bir eğimle yerleştirilmiş olduğu belli olmaktadır.

Beksaç, Velazquez'in resmini şöyle açıklamaktadır:

“Yapıtın içinde yer alan figürlerin baktığı kişi bakışların odağında olan seyircinin bizzat kendisidir. Bu yolla seyirci sahne bütünlüğüne dâhil edilmektedir. Bu noktada seyircinin de ana görüntünün elde edilmesinden sonra kendisine sunulduğu Kral IV. Felipe'dir. Yapıtın içindeki figürlerin bakışlarıyla odaklandığı kişi de Kral'ın bizzat kendisidir.

Bu noktada bakışlarıyla seyirci ile irtibat kuran figür ressamın kendisidir. Infanta Maria Tereza, nedime Dona Isabel De Velazco, cüce kadın Mari Borbola, Don Diego Ruiz De Ascona ve Don Jose Nieto Velazquez olarak görülürken, nedime Dona Maria Agustina Sarmiento Infanta'ya toprak kabı uzatması nedeniyle, Cüce Nicolosito Pertusato köpekle uğraşması nedeniyle, Dona Marcela De Ulloa da Don Diego Ruiz De Ascona ile konuşması nedeniyle seyirciye ilgisiz kalmıştır. Seyirciye daha doğrusu kral ve kraliçeye ve esasında da yapıtın sunulduğu krala bakan yapıt içindeki şahıslar aracılığıyla seyirci içeri çekilmekte ve ana tiyatro sahnesinin bütünlüğüne dâhil edilmektedir.

Yapıtın söylemi açısından önemli olan kuruluş şeması grubun merkezinde bulunan Infanta üzerinden köpeğe geçen bir eğri ile cüce Nicolosito Pertusato'ya, oradan da Cüce kadın Mari Barbola üzerinden nedime Dona Isabel De Velasco'ya ulaşarak diğer nedime Dona Maria Augustina Sarmiento'ya varmaktadır. Yapıtın ön planındaki bu ilk hareket şeması nedimenin elindeki kırmızı bucarro ile arkadaki Don Diego Ruiz De Ascona ve Dona Marcela De Ulloa üzerinden Sanatçının kendi portresine ulaşmakta ve onun bakışıyla da tekrar dışarı taşınmaktadır. Bu arada arkadaki kapı içindeki Don Jose Nieto Velazquez'i de bu hareket şemasına dâhil etmektedir” (Beksaç, 2004).

Resim tarihinde kendi portresini yapmayan sanatçı yok denecek kadar çok azdır. Hemen hemen her ressam kendi portresini yapmıştır. Fakat Rembrant'ın olağanüstü otoportrelerinin bir eşine daha 17. yüzyılda değil, sanat tarihinin tümünde bile rastlanamaz. Rembrant'ın kendisi için yaptığı sanatçı otoportre siparişleri çok enderdi. Sanatçı, elli yedi kez kendi yağlıboya otoportresini yapmış, yirmi sekiz kez kendi gravür portreleri, on kez de kendini konu alan desen çalışmıştır. Otoportrelerinde yaşamının her dönemindeki yüzünün görüntüsünün varlığını korumuştur. Süreklilik bozulmadan ama aniden beliren aceleci tavırlarla, tıpkı gerçekte olduğu gibi; betimleme sanatı evrim geçirirken fiziksel imge de dönüşüm geçirir. Du Bussierre, Rembrandt'ın otoportrelerini şu sözleriyle açıklar:

“Yirmi yaşındaki Rembrandt ile altmış yaşındaki Rembrandt, kendisine aynı saflık ve ciddilik, aynı sorgulama ve endişe karışımı bir duyguyla bakmıştır.

Rembrandt'ın kendisine her zaman için kullanılabilecek bir model bulmuş olması, onun kendi portresini yapma konusundaki ısrarını tek başına açıklayamaz; burada benlikçi bir davranış görmek ise, sanatçının genç yaşından beri kendini gözlemlerken benimsediği nesnel tutum ve keskin kavrayış biçimiyle bağdaşmaz. Bu şaşmaz ve kaygı dolu keşfin düzeyi bakışlardaki ağırlık buna tanıklık eder. Evrensel bir anlam kazanmıştır, girişimiyle Montaigne'inkiyle karşılaştırılabilir. Montaigne de kendisini kitabının konusu yapmıştır. Çünkü "her insanda insanlığın bütün halleri vardır." (Denemeler); Rembrandt için de kendini tanımak, başkasını anlamının, onu son derece büyütmiş olan şu iç yaşamın vazgeçilmez anahtarı olmuş gibidir" (Du Bussierre, 1999: 40).



Resim 32. Rembrandt Van Rijn, Gözü Açık Otoportre, 1630, gravür, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.

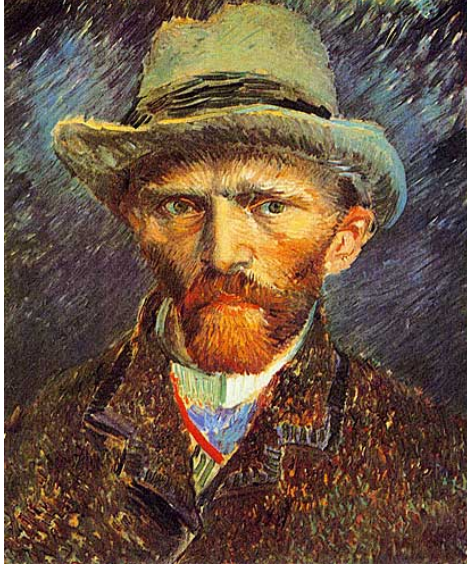


Resim 33. Rembrandt Van Rijn, Otoportre, 1669, tuval üzerine yağlıboya, Milli Galerî, Londra.

Rembrandt'ın gravür olarak yaptığı kendi portreleri dizisi, yağlıboya resim olarak yaptığı kendi portreleri kadar düzenli değildir ve resimlerin tersine sanatçının ölümünden çok önce arkası kesilmiştir. Yağlıboya resim olarak yapılmış otoportre ressamın çalışırken baktığı yansımış görüntünün yarattığı tersyüz olmadan dolayı bir gerçeklik ögesi içerir, buna karşılık aynanın aynası sayılan gravür olarak yapılmış bir otoportrenin baskısı, sanatçıya, başkalarına sunduğu yüze yeniden kavuşturur.

1853- 1890 yılları arasında yaşamış olan Van Gogh, 19.yüzyılın yazgısı en trajik sanatçılarından biridir. İçinde sürekli bunaltılar yaşatan, hiçbir işe yaramadığına olan

inancı, bir şeyler yapma, bir çıkış bulma isteğidir bunaltılarının nedeni. Acı çeker, mutsuzdur, huzursuzdur ve yalnızdır ama resimleriyle neşe ve sevinç uyandırmak istemiş, acıları sevince, hüznüleri neşeye ve yalnızlığı birlikteliğe döndürmeye çalışmıştır.



Resim 34. Vincent Van Gogh, Gri Şapkalı Otoportre, Karton Üzerine Yağlıboya, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda.



Resim 35. Vincent Van Gogh, Otoportre, 1887, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1887, 32x23 cm, Paris, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo.

İnsanların yalnızlık, hüznü ve acı içindeki hallerinden etkilenip bunları da resimlerinde yansıtmıştır. Van Gogh, acı çekenlere ilgi duymuş, içinde yaşadığı dünyada kendisini uyumsuz hisseden bütün melankolikler gibidir. Mutsuz olması yalnızlığındandır. Onu melankolik yapan, hiçbir zaman hiçbir şeyi başaramayacağına olan inancı, kendisinden kuşku duyması, trajik yazgısı, yaşamına son vermesidir. Van Gogh, dünyada kendisini alçalmış, sevgilerden uzaklaşmış görmüştür. Theo'ya yazdığı mektuplarında yararsızlığının kendi elinde olmadığını, yazgının çizdiği olaylar dizisi sonucu bir kafese tıkıldığını, bir şeyler yapmak istediğini ama bunun yolunu bulamadığını yazar. Daha sonra yapacağı işi bulmuş ve büyük bir coşkuyla kendini tamamıyla ona adanmıştır. Resimde onu yaşamdan koparıp alacak yolu arıyordu. Coşkusunu, içinde kopan fırtınaları, hüznüleri, aşırı hislerini portrelerine yansıtan ikinci bir ressam daha yoktur. Van Gogh, kendisiyle sürekli hesaplaşan, bir türlü emin olamayan, bir başkasının eline

bakmaktan dolayı sürekli ezik ve hassas olan ama gittiği, inandığı yoldan vazgeçmeyen, çevresindekiler tarafından anlaşılammış bir kişidir. Onu Van Gogh yapanlar, acılarıyla, mutsuzluğuyla, huzursuzluğuyla, arayışları, hırsı, coşkusu, sonsuz yalnızlığı, sevgiye açlığı, yoksulluğu, yaptığına duyduğu saygı, kısa yaşantısına sığdırdığı onca yapıtı, erkek kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplar, hastalığı, krizleri, bir tas çorba ile boya tüpü arasındaki seçimleridir. Vincent Van Gogh, bu acılarını şu sözleriyle dile getirir:

“Çoğu zaman 30 yaşında olduğuma inanamıyorum. Çok daha yaşlı hissediyorum kendimi. En çok beni tanıyanların çoğunun bana ‘rante’ gözüyle baktıklarını düşündüğümde ve bazı şeyler değişmezse belki de haklı çıkacaklarına inandığımda içim kararıyor, sanki bu şimdiden gerçekleşmişçesine bir umutsuzluğa kapılıyorum.” “Acı duymak gülmekten iyidir, zira acı insanın yüreğini artırır”, İnsanları diri diri gömercesine kilitleyip çevrelerinde duvarlar örenin ne olduğu bilinmez ama yine de bir takım duvarların, tel örgülerin, demir parmaklıkların varlığı hissedilir” (Yılmaz, 2001).



Resim 36. Frida Kahlo, İki Frida, tuval üzerine yağlıboya, 1939



Resim 37. Frida Kahlo, Kırık Sütun, tuval üzerine yağlıboya, 1944

20.yüzyılın en önemli portrecilerinden biri de Frida Kahlo'dur. Frida, yaşantısının acılarını kendi portrelerinde çok başarılı bir şekilde yansıtmış bir sanatçıdır. Eşi Diego Rivera, Frida için şunları söylemiştir:

“Sanat tarihinde ilk kez bir kadın, tam bir içtenlikle, yalın ve sakinliği içinde acımasız denebilecek bir içtenlikle yalnızca kadını ilgilendiren genel ve özel olguları dile getirmiştir. Çok yumuşak ve zalim olarak da nitelenebilecek içtenliği,

bazı şeylerin kesin ve tartışmasız bir biçimde tanıklığını yapmasını sağlamıştır. Bunun için kendi doğumunu, meme emmesini, ailesi içinde büyümesini ve her türden korkunç acılarını, kesin olgularla duyguları genelleştirip, onları kozmogonik ifadesine ulaştığı durumlarda bile her zaman yapmış olduğu gibi gerçekçi kalarak, derine inerek resmetmiştir... Frida Kahlo Meksika ressamlarının en büyüğüdür. Geleceğin dünyası için sahip olduğu değeri ölçmek mümkün değildir” (Kayıhan, 2002).

Pablo Picasso da Paris’te açtığı bir serginin ardından Frida Kahlo için Diego Rivera’ya: “Ne sen, ne Derain ne de ben, Frida Kahlo gibi yüzler çizmeyi biliyoruz” demiştir. Aynı sergide Wassily Kandinsky, Kahlo’yu gözyaşları içinde kutlar (Kayıhan, 2002).

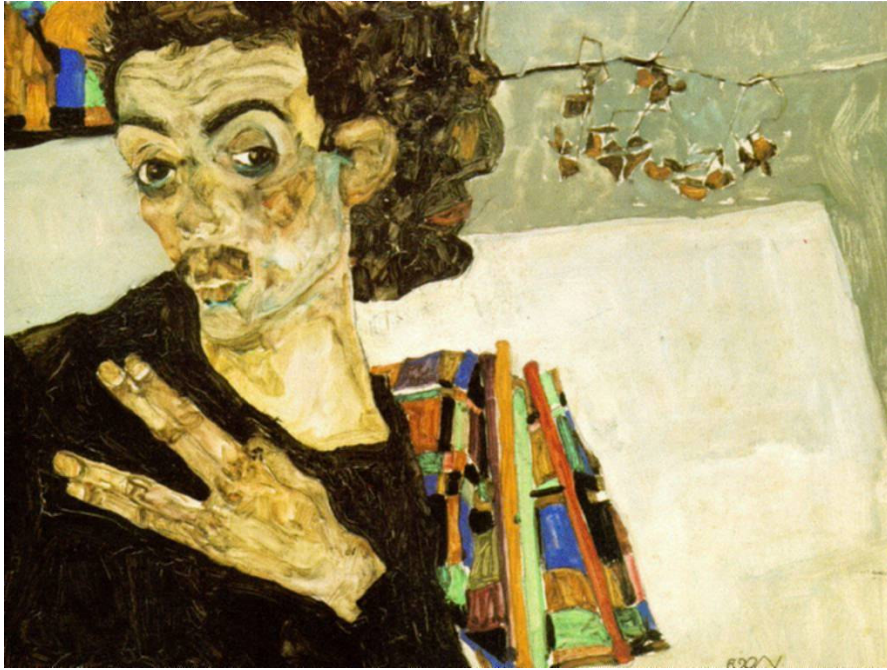
İnsanın kendi görüntüsünün gerçekliğini korkusuzca karşılayabilmesi için bir Frida Kahlo’nun naif cesaretine sahip olması gerekir. Bütün fiziksel acılar ve aşk acıları çevrimini baştanbaşa yaşamış olan bir kadının çok büyük cesaretidir bu. Kahlo’nun resimlerindeki imgelerin, duygu yoğunluğunun, fiziksel ve psikolojik acının en yalın açıklaması, onun yaşam öyküsünde ifadesini bulur. Resimlerinin çoğunda, nesneleşmiş bedeni ile bu bedene ait her organın acı-umut dolu çılgılığı hissedilir. Bu çılgılık, beden ile duyguların bütünlüğünü sağlama mücadelesinde somutlanır çoğu kez. Acı, umudu ve mücadeleyi besler. Sarı, Frida Kahlo’yu şu sözlerle anlatır:

“Frida Kahlo’nun fiziksel ve ruhsal acıları doğrudan resimlerine yansımıştır. Çalışmaları, duygulanım, kalp kırıklığı, aşk, yaşam ve ölümün nadir rastlanan bir birleşimidir. Çoğu resmi kendi portresidir. Eşi ünlü ressam Diego Rivera şöyle demişti Kahlonun resimleri için: “Frida sanat tarihinde kendi duygularının biyolojik gerçeklik olarak gösterimi için göğüs kafesini ve kalbini yırtan tek sanatçıdır. Çalışmalarında duygularını, görevlerini ve kadınların yaratıcı gücünü gösteren tek kadındır.”

İnsanlar Frida Kahlo’nun güzelliğini, kişiliğini ve yeteneğini çok beğenmişti. Newyork ve Paris’teki sergilerinde Frida Kahlo, büyük başarı kazanmıştı. Sürrealistlere yakın olmasına rağmen Frida Kahlo kendisini bir sürrealist olarak kabul etmiyordu: “Ben Mexico City’ye Andre Breton gelip bana sürrealist olduğumu söyleyene kadar sürrealist olduğumu bilmiyordum. Ben sürrealist değilim, hayallerin resmini yapmıyorum, resimlerimde gerçekleri yansıtıyorum.” Anne olamamıştı ve sevgisini köpek, kedi, kuş, maymun gibi evcil hayvanlara aktarmaya çalışıyordu. Bu evcil hayvanlar resimlerinde sıklıkla yer almıştı. Frida Kahlo, evrenin akışında bir parça olmak, hayata sıkıca tutunmak istemişti. Frida Kahlo kendini portrelemesini şöyle açıklıyordu: “Sıklıkla kendi portrelerimi yapıyorum çünkü çoğu zaman yalnızım, en iyi bildiğim kişi ise kendim. Resimlerim acılarımın mesajını taşıyor... Resimlerim yaşamımı tamamlıyor... Sanıyorum bu en iyisi” (Sarı, 2004).

Çok sayıda otoportreleriyle ünlü olan sanatçılardan biri de Egon Schiele’dir. Resimleri genellikle kişisel benliğin tinsel yönüyle görünen fiziksel çıplaklığıyla diğer bütün sanatçı portrelerinden ayrılır. Bu onun yapıtlarının özgünlüğünün birer kanıtı haline

gelir. Resimlerinde cinselliğin ön planda olduğu sanısı altında asıl öne çıkan sanatçının psikolojik durumunun plastik bir dille ifadesidir. Otoportrenin sanatçıya sunduğu biçimde düzenleme ve anlatımda değişmece olanakları açısından bakıldığında, Schiele, gelişim süreci içinde öyle bir noktaya gelir ki sanatçının benliği, yukarıda söz edildiği gibi tekilliğin değil bölünmüşlüğü, başka bir deyişle çifte kişiliğin irdelenmesi biçiminde kendini gösterir. 1905 -1907 yıllarından kalma ilk dönem yapıtlarını dikkate alınmazsa, Schiele'nin kendi portrelerini, ne özyaşamöyküsel belge ne de kendine tapınma göstergesi sayılamayacağı görülür. Schiele bu otoportrelerde, olağandışı durumlarda, alışılmadık el kol devinimleriyle karşınıza çıkar ve insan benliğinin bölünmez bütünlüğü, parçalanamaz tekilliği düşüncelerini neredeyse bütün bütüne yadsır. Asıl benlik ile resimde sunulan yabancılaşmış öteki benlik arasında yaratılan gerilim, bireysel kimliğin kuşku götürmez birliği düşüncesini sarsmakla kalmıyor, bu düşüncenin artık bittiğini de vurguluyor. Egon Schiele'nin kimi otoportreleri, betimlenmiş kişilik yaşlanırken, gerçek kişinin gençliğini, güzelliğini ve tazeliğini koruduğu, Oscar Wilde'ın Dorian Gray'in Portresi (1890) romanını akla getirebilir.



Resim 38. Egon Schiele, Siyah Vazolu Otoportre, 1911, ahşap üzerine yağlıboya, Stadt tarihi Müze, Wien, Viyana.

Steiner, Schiele'nin yapıtlarını şöyle açıklamaktadır:

“Söz konusu yapıt, model ile betimlenen görüntüsü arasındaki ilişkiyi tersine dönüştürdüğü için büyük bir etki uyandırmıştı: Resimdeki görüntü, ruhun gerçek aynası oluyor, yaşayan karşılığının ele vermediği kimi özellikleri yapısında barındırıyordu. Herhalde Schiele'nin çağdaşları da, sanatçının otoportrelerine baktıklarında buna benzer bir durumla karşılaşıyorlardı Sözelimi Friedrich Stern, 2 Kasım 1912 tarihli değerlendirmesinde şöyle diyordu: “Bir de otoportresi var ki hiç anlaşılmiyor, çünkü o genç yüzünün ardında, başını alıp çok derinlere gitmiş bir çürümenin yansımaları var. Öylesine hüznü dolu ki...” Dolayısıyla aynadaki görüntüsü, Schiele'nin kendi kimliğini kurgulamasına yardımcı olmanın ötesinde, resimlerinde görülen öteki benliğini arayışına olanak tanıyan bir araç olarak sanatçıya hizmet ediyordu” (Steiner, 1997:8).

Otoportrelerin Türk Resim Sanatı'nda geleneksel olarak yer alması çok eskiye dayanır. Anadolu Selçuklu Devletinin saraylardaki portreciliğe dayanan resim anlayışı ve aynı zamanda resim anlayışı Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi otoriteleri tarafından hoş karşılanmamıştır. İstanbul'un fethinden sonra Bizans ve Avrupa kültürü ile ilişkiler gelişti. Osmanlılarda Batılılaşma çabaları içerisinde resim ve heykelde sanat bir iç dirençle karşılaşır. Batılı sanat ölçütlerinde resim sanatının ve eğitiminin başlangıcı Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Mektebi'ni (Güzel Sanatlar Akademisi) kurmasıyla gerçekleşir.

Şeker Ahmet Paşa, 19. yüzyılın ikinci yarısında ilk otoportre örneklerini (prototip) yapar. Halil Paşa ve Feyhaman Duran, otoportre tarzındaki resimleri geliştirir. 1914 kuşağı ressamlar figüratif resmi geliştirdiler. Çok sayıda otoportreleriyle Avni Lifij, özgün yapıtlarıyla Türk Resim Sanatı'nda otoportre geleneğinin asıl temellerini atar. 1980'li yıllardan günümüze dek Neşe Erdok, Sezai Özdemir gibi sanatçılar klasik otoportre anlayışını değiştirmeye başlar. Bu sanatçıları günümüz genç ressamları izleyerek bireyin kimlik olgusunu ele alan otoportreler yaparlar.

Genç yaşta ölen Avni Lifij'in kırk bir yıllık yaşamına, çoğunluğu peyzaj ve portrelerden oluşan çok sayıda yapıt sığdırdığını ve bu yapıtlarda kullandığı renk armonisinin, icra tekniğinin, 1910 kuşağı ressamlarında tanık olmadığımız içli bir yaklaşımı, romantik-sembolist bir anlatımcılığı ön plana çıkardığını, biliyoruz. Türk resim sanatıyla ilgili birçok kaynaktan, onun bu ayırıcı özelliğine değinilmiş ve tekil kişiliği yeterince vurgulanmıştır.

Ayrıca Türk ressamaları arasında otoportre türünün özelliklerini, başka resimlerine de yansımış olan melankolik bir yapısallık içinde, ısrarlı bir yaklaşımla ele almış olması bakımından da çağdaşlarından ayrılıyor. Bir bölümü desen, bir bölümü yağlıboya olarak tasarımlanmış olan bu otoportreler, sanatçıların başka kişileri konu alan portrelerin den farklı boyutlar içerir, biraz dalgın ve içine kapanık sanatçı imgesini, bohem resamlara özgü bir duyumsallıkla yansıtır.



Resim 39. Hüseyin Avni Lifij, Otoportre, 65x46 cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 40.Hüseyin Avni Lifij, Sigaralı Otoportre, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 41x30,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,



Resim 41. Şeker Ahmet Paşa, Otoportre, 116x85cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,

Bu otoportreler içinde, 1908- 1909 tarihlerini taşıyan ve sanatçıyı sağ elinde tuttuğu şarap kadehi ve ağızında pipoyla gösteren portre, en çok bilinenidir. 19. yüzyıl Avrupalı ressamaların bizzat yaşayarak, çevrelerini saran zorlukları aşmaya çalışarak betimledikleri bir tarzın, Avni Lifij'e ait bu ve benzeri otoportrelerde bir yansıma bulmuş olması, çağdaş sanat imajı yönünden oldukça dikkat çekicidir.

Kaya Özsezgin, Hüseyin Avni Lifij'in otoportrelerini şöyle anlatmaktadır:

“Ağızında sigarasıyla, başında sanatçı beresiyle bu portre, bir öncekine oranla daha düzenli bir yaşamın, sanatçı çehresinde beliren göstergesi olarak alınabilir. Özel koleksiyonlara dağılmış olan desen otoportrelerle aynı yıllarda yapıldığı izlenimini veren portre, fırçasını taşıyan sağ elini şakağına dayadığı resimde (R. Portakal koleksiyonu) olduğu gibi, durgun bakışlı ama mesleğine saygı ve tutkuyla bağlı bir sanatçıyı önümüze getirmektedir. Başlıkta ve giysideki mavi tonlarla çehreyi örten açık kahverengi ve sarı tonlar arasında uyumlu bir dengeyi ortaya çıkaran baş, yüzdeki elmacık kemiklerinin hafif çıkıntısını gene dengeli ve ölçülü bir açık-koyu

ilişkisiyle belirlemekte, portrenin vurucu etkisini, başka herhangi bir ayrıntıya yer vermeyecek biçimde somutlaştırmaktadır.

Örneğin Şeker Ahmet Paşa'yı, elinde fırçasıyla tuvali başında poz verirken gösteren otoportreyle karşılaştırıldığında, Avni Lifij'e ait otoportrenin duruş, bakış ve giyimiyle daha çağdaş bir sanatçı imajını dışa vurduğu, bunun da resmin yapıldığı 1900'lü yılların başlarındaki Tanzimat yenileşmesinden ve o dönemde devlet politikasına dönüşen batılılaşma çığırından kaynaklandığı kuşkusuzdur.

Lifij'in öteki portrelerinde, model aldığı kişilerin yüz hatlarına yansıyan kişisel yapılarını vurgularken fazlaca öne çıkarmadığı titiz gözlemine, daha çok bu ve benzeri otoportreler üzerinde yoğunlaştırması, kendi kişiliğine ilişkin saptamaların önemsendiği kanısına götürebilir bizi. Ama herhangi bir abartı söz konusu değildir. Bir sanatçının kendi çehresini gözlemlerken yakalayabileceği fiziksel ve ruhsal motifler, Avni Lifij'in bu otoportresinde de bulgulanmış değerler olarak kendini gösterir" (Özsezgin, 199?: 102).

BÖLÜM 2: BİR SANAT YAPITI OLARAK OTOPORTRE VE PORTRE

2.1. Otoportre ve Portrede Plastik Değerler

Tüm resimlerde olduğu gibi portre resminin de bir sanat eseri niteliği kazanabilmesi için plastik değerleri taşıması gerekmektedir. Bir portre resmi yapılırken sanatçı ilk önce tuvalin tüm yüzeyini düşünür. Yüzeyde modelin, sanatçının seyirciye veya kendisine ifadesini doğru olarak yansıtacak duruşu belirlenir. Yapılacak olan tabloda ilk tasarlanan yüzeyin tüm elemanlarını kapsayacak olan kompozisyon belirlenir. Farklı farklı duruşlar denenerek en uygun olan duruşta karar verilir ve resmin uygulama aşamasına geçilir. Bir otoportre ve portrede duruş aynı zamanda pozisyonuna göre modele farklı ifadeler kazandırır. Bu olay modelin temel bakış durumlarıyla yakından ilişkilidir. Portre ve otoportrelerde üç temel bakış biçimi görülür. Ayan, bu temel bakış biçimlerini şöyle ele almıştır:

“Önden Bakış: Yüzün önden veya dörtte üç bize dönük olduğu bu durumda karşılıklı ‘seyreden’ ve ‘seyredilen’ konumu doğar. Portrenin bakışları yüzümüze, hatta gözlerimize dikilmiştir ve adeta dik olan, sorgulayan bu bakışlar altında kendimizi ezilmiş, hiçe indirgenmiş, tahakküm altına alınmış, hareketsizleştirilmiş, nesneye dönüştürülmüş hissederiz. “ben” diyen bu bakışın otoportrelerde çoğunlukla tercih edildiğini görürüz. Holbein’in, Dürer’in, Van Dyck’ın, La Tour’un, Frans Hals’ın Rubens’in, Rembrandt’ın, Hodler’in, Segantini’nin, Van Gogh’un ve diğerlerinin bu bakış açısıyla yapılmış otoportreleri, kendilerine bakanlara diktikleri gözleriyle gerçeklerini ararlar/sürdürürler.

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

Profilden Bakış: Profil otoportrede kendini resmeden sanatçı ile bakan kişi arasındaki ilişki tamamen kopar. Doğrudan bakışın kesinliğinin, eğik bakışın iki anlamlılığının, şüpheliliğinin yerini tam bir yabancılık alır. Her tür karışıklık ortadan kalkmıştır böylece. Bize dimdik bakmadığı için dinlendiricidir. Profil otoportrelerde sanatçı bizi sorgulamaz, etki altına almaya çalışmaz. Bizimle tüm

bağlarını koparmış, bizi içine almayan bir yöne yönelmiştir. Bizi dışlar ve umursamaz. Bunu yaparken de kendisini bize karşı savunmasız bırakır. Bakışlarımızı hiç yanıtlamadan kendisini tüm nesneliliği ile seyrimize sunar. Profil “bakılmak” demektir.

Profil bakışta gözler “görsel etkilerden” vazgeçmişlerdir. Kulak gözün yerini alır. Burun, çene, yanak, şakak gibi yüzün konuşmayan, sabit elemanları, gözler, dudaklar gibi etkin, hareketli elemanların aleyhine vurgulanmaktadır. Özne kişisel vurgularını yitirmiştir.

Her üç bakış şekli de sadece birer duruş değildirler. Birer “hal”dir bunlar: Seçilen duruşun ardında aktarılmak istenen gerçeği düşündüren birer hal” (Ayan, 1991:5).

Otoportre ve portrelerde modelin duruşu belirlendikten sonra tüm kompozisyonun kapsadığı resimsel elemanların düzenli, doğru ve ölçülü bir şekilde uygulanması gereklidir. Bu nedenle otoportre ve portre çalışan sanatçı, yapıtını oluştururken belirli plastik değerlerin bilincindedir.

Portre ve otoportrelerde çizgi, renk, renge ilişkin ton derecelendirilmesi, kütle ve hacim gibi unsurlar plastik bir sanat eserinde biçimi oluştururlar. Bu unsurlar yaygındır. Ancak önemli olan yanları hangi yönde kullanıldıklarıdır. Tansuğ, bu durumu şöyle açıklar:

“Çizginin perspektif bir derinlik amacıyla birleşmesi başka bir yöneliş, çizginin bir yüzey nakışı olarak ele alınması başka bir yöneliştir. Rengin saf bir sembolcülükle kullanımı da gene doğal kullanımından ayrılır. Bazı çevrelerde ise gerek ton derecelendirilmeleri, gerekse ışık ışık-gölge yolundan bir derinlik izlenimleri elde edilmeye çalışılır, bazı çevrelerde ise bu unsurlar çoğunlukla yer bulmaz. Bu unsurların kullanımları yolundan resim yüzeylerinin bir mekânı oluşturmaları ya da bir mekân içinde yer alma tarzları değişir. Perspektif kuralların egemen oldukları resimler buldukları, asıldıkları yerde bir açık pencere yüzeyi bir yönde çözümlendiği resimlerde buldukları yerin mekânını kendi resimsel mekânları olmaya yöneltirler. Böyle olunca insanın bu eğilimlerle bağlantı yolları, duyuş tarzları da değişir. Kütle ve hacimlerin biçimi oluşturmaları kendi imkânlarıyla orantılı olarak çizginin ve rengin kullanıldığı yolları izler” (Tansuğ, 1993: 49).

Otoportre ve portrelerde resmi oluşturan biçimsel tüm elemanlar kendi aralarında yapısal bağlantılar kurarlar. Bu nedenle bu elemanların birbiriyle ilişkisi, parçaların bütün yüzeyle olan ilişkisinin çözümlenmesi başlı başına bir konudur. Bu yüzden bir sanat yapıtı olarak otoportre ve portreler bu bakımdan eş zamanlı bir düzen birliğini kapsar, ya da sürekli bir düzen fikrine bağlanır. Bu iki yolu aynı eser içinde toplayan düzen eğilimlerinden de söz etmek mümkündür. Bütünlük ister sürekli, ister eşzamanlı olsun, geometrik orantılı onun biçimsel olgunluğunu gösterir. Sanattaki güzellik ve uyumun kaynağı olarak da bunlar gösterilmiştir.

Birçok otoportre ve portrenin tasarlanan boyutu genellikle altın orana göre yapılmıştır. Tansuğ, sanat eserlerinde kullanılan altın oranı şöyle açıklamaktadır:

“Altın kesim (section d’or) adı verilen geometrik orantı, biçim mükemmelliğinin anahtarı olarak yüzyıllar boyunca denenmiş ve yalnız sanatta değil, doğadaki nesnelere ve insan bedeninde sınanmıştır. Hıristiyan kutsal üçlemesiyle bile ilintisinin araştırıldığı Altın Kesim orantısı sınırlanmış bir doğrunun küçük kısmının büyük kısma oranı, büyük kısmının bütüne oranına eşittir. Bu orantı, kesin bir orantı olamadığı, akıldışı (asam) görüldüğü için mistik yorumlara da imkân vermiştir.

Altın kesimden başka geometrik orantılar da sanat eserinde geçerli olurlar. Örneğin, bir dikdörtgenle bu dikdörtgenin eni ölçülerinde bir kare arasındaki orantı buna örnek teşkil edebilir. Ancak geometrik orantıların bir sanat eserinde kusursuz gerçekleşmesi bir cansızlık ta yaratabilir. Bu yüzden kasti bozmalar eseri çok defa çekici bir hayatiyete kavuşturur” (Tansuğ, 1993: 49).

Ergün, resimde orantıyı felsefi boyutta ele alarak şöyle açıklamıştır:

“Özellikle güzelliğin matematik olarak belirlenmesi sırasında karşımıza çıkan ilk orantıdır. Güzel, unsurların orantılı olarak birleşmesidir. Orantısız şey güzel olamaz. Platon’a göre güzellik, doğru orantıdan başka bir şey değildir. Aristoteles’te ise güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Eskiden beri sanatçılar ve filozoflar tüm güzellikleri açıklayacak büyümlü bir matematik formül aramışlar ve bunun “altın kesit” orantısında bulmuşlardır. Orantıya bağlı olan güzelliğin bir başka niteliği simetri dir. Güzel olan bir bütünün parçaları arasında ölçüye dayalı bir düzen vardır” (Ergün, ???).

Doğadaki biçimler, birçok sanatçı tarafından dikkatle gözlemlenerek görüneni çalışmalarına sağlam ve doğru olacak şekilde aktarma yollarını araştırmışlardır. Özellikle Rönesans’ta biçimlerin özgün yapısı matematiksel hesaplarla resimde, heykelde, mimaride en ideal şekilde yansıtılmıştır. İnsan bedeninde ölçüt olarak kullanılan baş bölgesi, kendi içerisinde de bölümlere ayrılmıştır. Parçalar karşılaştırılmış, büyük, küçük bölümler birbirleriyle kıyaslanmıştır. İnsanın baş bölgesi kendi içerisinde yer alan ve bireyi tanımlayan organların doğru olarak resmedilmesi, portre sanatı açısından çok önemli bir olaydır. İnsanın çocukluk, gençlik, olgunluk ve yaşlılık döneminde görüntüsünün değişmesi sonucunda yüzündeki oranlar da orantılı bir şekilde değişir. Bir çocuğun portresine bakıldığında yetişkin bir insanla karşılaştırıldığında, çene, yüz içerisinde çok az bir bölümde yer alırken alın geniş, gözler daha iri ve birbirlerinden uzak bir yapısının olduğu görülmektedir. Bu nedenle sanatçılar çocukların ve yetişkinlerin yüz ölçülerini ayrı ayrı ele alıp incelemişler ve matematiksel hesaplarla orantılar kurmuşlardır.

Avril, Leonardo Da Vinci ve Albrecht Dürer'in yüzdeki orantıyı araştırmalarını şöyle açıklamaktadır:

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

Eski Yunan'da klasik sanatla Helenistik sanat arasındaki gelişme bağıntıları da Wölfflin'in Rönesans ve Barok hakkında verdiği tanımlara oldukça uygundur. Helenistik sanatın ışık-gölgeci ve heyecansal yönünü Roma sanatındaki realizmin izleyişi gibi, 17. Avrupa Barok ve Rokoko sanatlarını Neo-klasik akım izlemiştir. Yunan arkaik çağ sanatı ise Rönesans'a öncelik teşkil eden erken Rönesans ya da klasik öncesi sanata karşılıktır.

Otoportre ve portrelerde kullanılan plastik değerlerden biri de ışık-gölge olayıdır. Mülayim, resimde ışık ve gölge olayının kullanımını şöyle açıklar:

“Işık, resim olayı içinde aydınlatıcı kaynaktır. Resmin konusu içinde yer alan ya da kendisi gözükmeyen güneş, ay, ateş, vb. ışık kaynakları çevrelerine derece derece yayılan ışıklar saçarlar. Bu ışık gücü ve yansıma açılarına bağlı olarak akıcı ve değişken etkilerle dağılır.

Resim olayında araç-değer olarak ışığın varlığı, ister istemez gölgeleme sorununu ortaya çıkarmaktadır. En açık renkle en koyu renk arasında, öteki renklerin yardımıyla ışık-gölge ön planda değer kazanabilir. Resmin konusuna ve düşünsel yapısına göre; ışık resmin içine ya belirli bir yönden ya da prizmatik aynadaki yansımalar gibi farklı açılarla, resmin bünyesinde yer alan elemanların üzerine düşer, onları aydınlatır hacimleri gösterir. Bu durumda “renk ışığın etkisini artırır ya da azaltır, ama renk kullanmadan bile (karakalem ve tek renklilerde) konu üzerine düşen ışık kendi işlevini görür, derinlik duygusunu verir” (Mülayim,1994:152).

Işık gölgenin renklerle uyuşması bir arada kullanılması disiplinize edilişi, zengin bir armoniyi ortaya çıkarır. Sanatçılar bu armoniyi resimlerinde ortaya çıkarmak için, ışığın büyüünden yararlandılar. Işığı yönlendirdiler, topladılar, işlediler, irdelediler.

Resmin temel elemanı olarak ışık, batı resmine Macaccio ile beraber girmiştir. Leonardo da Vinci'nin resimlerinde de önem kazanıyor. İsmail Tunalı, Leonardo Da Vinci'nin ışığı kullanımını şöyle açıklamaktadır:

“Leonardo'nun resimlerindeki ışık, gizemli bir ışıktır. Nereden geldiği bilinmemektedir. “Mağarada Meryem” adlı tablosundaki ışık doğal ışık değil idealize edilmiş bir ışıktır. Derinlerden gelen bu ışık, figürleri aydınlatır, ön plana çıkarır ve temel değer olarak önem kazanır. Işık burada “figürlerin plastikliğini sağlar ve figürler bu ışık aracılığı ile bir relief karakteri elde edilir. Bir diğer husus da, arka plandan, derinlerden gelen ışığın, arkadan öne doğru uzayan bir mekân meydana getirmesidir. Yani derinlere doğru uzayan bir mağara mekânıdır” (Tunalı, 1989: 49).

Bu resimdeki ışık, resmin en temel ögesi durumundadır. Çünkü resmin en önemli özelliği; resmin içeriğini oluşturan plastik değerler ve bu değerleri tanımlayan, ortaya çıkaran onlara aracı olan ışıktır.

Michelangelo resimlerinde ışık-gölgeyi adeta konuşurmuştu, hatta zengin karşıtlıklarla. Bu ışık-gölge Michalengelo için de plastik değerlerdi, çünkü sınırlı kitleler halinde resimde yer alan figürlere bağlı kalırlar. Bernini'de ise bunlar sınırsızdır. Resmin içinde başka bir eleman olarak, hiçbir şekle bağlı değillermiş gibi görünürler. Yüzeylerde dolaşan ışık-gölge kıvrımlar halinde, serbestçe çılgın bir oyunla koşar durur.

16. yüzyıl resminde ışık, düzenli bir doku gibi yer alırken; 17. yüzyıl resminde, ışık artık tek bir noktaya ya da az sayıda noktalara toplanmaktaydı. Barok'ta ışık, ruhani bir şekilde akar, bir tek akım halinde hareket eder, yoğunlaştığı noktada fışkırmaya başlar. “Klasik üslupta ışık, daima çokluğu ve ayrılığı sağlayıcı olarak duyulanır.” (Wölfflin, 1985:194). Kapalı bir mekânda ışığın tek bir kaynaktan gelişi ise, bir barok temasıdır. Belli bir kaynaktan birleşerek gelir nesnelerin üzerinde adeta dans eder. Bu ışık dansı, yayıldıkça artık akla uygun olmayan bir düzen içerisine girer.

Velazquez İspanya'nın bol ışıklı ressamın ve şairlerin bir araya geldikleri Sevilla beldesinde doğar. Orada yetiştikten sonra İtalya'ya sık sık yolculuk yapar. Yaptığı portrelerle dikkati çeker. Bu portrelerdeki ışık oyunları sadece gölgesel üslubun sınırsız şekilleri olarak bulunmakla kalmaz, aynı zamanda bunların kendi içlerinde de, klasik çağdaki herhangi bir ışık durumunda görülmedik nitelikte bir dans gibi sürüp gider. Yine de bu ışık oyunlarında bir düzen vardır, olmasaydı resimlerdeki ritim bu denli güçlü olmazdı. Bu ritim Velazquez'in lokalize ettiği ışık oyunlarıydı. Bu ışık düzeni,

sonraki yıllarda empresyonistleri de etkileyecektir. Çünkü bu ışık belli bir yönden veya kaynaktan gelen, kompozisyonun egemenliğini ele geçiren reel bir ışıktır.

John Constable doğduğu kentin çevresindeki güzel görünümünden esinlenerek resme başladı. Constable bu kentin (Londra) üzerindeki havanın ve ışığın titreşimini resimlerine aktarmaya çalıştı. Gri ve sıcak renklerden oluşan bu ışık titreşimlerini; rüzgâr, bulutlar ya da dalgaların köpüğü gibi devingen elemanları tuval üzerine saptamakla büyük bir işi başarıyordu. Aynı zamanda “İngiliz peyzaj resminin tarihinde önemli bir rol oynadı” (Claudan, 1988: 63). Barbizon okulu ve empresyonistler üzerinde önemli bir etkisi oldu. Serullaz, o dönemde ışığın kullanımını şöyle açıklar:

“Corot’un resimlerine bir “değer” olarak giren ışık anlayışı aynı zamanda empresyonistlere de öncülük ediyordu. Güneşin ışığından yararlanan ve yine empresyonistlere öncülük eden Gustave Courbet’in resminde, güçlü ve sağlam bir ışık vardır. Resimlerinde görünen yumuşaklık, saldırganlığı azaltan, sıcak ve kosnül ışıkla kuşatılan nü figürler, güneşin tematik bir özelliğiydi. Courbet’in resimlerinde görünen bu ışık, idealize edilmiş ışıktan kurtuluyor ve yavaş yavaş doğal ışığa dönüyordu. Öğrencilerine şunu söylerdi: “Gördüğünüzü, istediğinizi, hissettiğinizi resmedin.” Bu söylemler empresyonistler için bir anlamda anahtar kelimelerdi. “Derin ışık duyumu yoğun görüş biçimiyle, yansımaları ve ışığın etkilerini gösteren resimlerinde, bir çeşit titreşimlerle dolu ve parlak renklerden oluşan taşizm’i (lekecilik) keşfediyordu” (Serullaz, 1983: 11).

Akdeniz ışığının cazibesine kapılan diğer bir sanatçı Eugene Delacroix’dır. Fas ve Cezayir’e yaptığı bir yolculuk sırasında, Akdeniz ışığının etkisinde kalır. Onun resimlerini güçlü kılacak yeni bir esin kaynağı olur ışık. Delacroix’nın resimlerinde ışık “figürlerin plastik değerini ortaya çıkarmada, tablonun yapımında kullanılan bir araçtır” (Tunalı, 1989: 49). Resimde her şeyin bir yansıma olduğuna inanan Delacroix, empresyonist sanatçılar üzerinde derin bir etki bırakmıştır. “Renk olarak rengi, ışık olarak renkle uzlaştırmak zorundasınız” diyordu (Claudan, 1988: 85).

Empresyonistlerin eriştikleri titreşimli etkiler, ışığın dans eden sayısız lekeleri ve bunların hareketlerini Delacroix empresyonistlerden önce keşfetmişti.

Araç-değer olarak “ışık”, Delacroix’nın resimlerinde görüldüğü gibi, Rembrandt’ın portrelerinden, El Greco’nun yapıtlarına, Frans Hals’ın resimlerine kadar benzer bir yaklaşım izler. Bu sanatçıların resimlerinde görülen ışık, araç-değer olarak plastik bir öğedir. Örneğin Goya’nın resimlerinde ışık; temel öğedir. “Kullanmış olduğu teknikten,

renk anlayışından, belirleyici ögesi olan bilinçaltının irdelenişinden de anlaşılıyor”(Serullaz, 1983: 9).

Rembrandt’ın resimlerindeki parlak yüzeyler, parıldayan kumaşlar, tamamen bir ışık oyunudur. Bu ışık oyununu resimlerine yansıtıran giysilerin sunduğu yumuşaklık olanağının büyümesine kapılmıştı. Serullaz, Rembrandt’ın ışığı kullanımını şöyle anlatır:

“Rembrandt, yüzeylerin parlak dokusunu vermede Rubens ve Velazquez kadar ustadır. Parlak renkleri onlardan daha az kullanmıştır. Onun hemen tüm resimleri, ilk bakışta koyu kahve izlenimi uyandırır. Daha çok karşıtlık yaratıp, bu parlak ve göz alıcı renkleri daha da belirginleştiren koyu renklerdir. Işık onun resimlerinde bu nedenle göz kamaştırır” (Serullaz, 1983: 11).

Fakat Rembrandt, bu ışık ve gölge etkilerini amaç edinmemiştir. Vurgulamak istediği şey, resimlerindeki sahnelerin dramatikliğini ışık vasıtasıyla yansıtmaktır. Işık burada araçtır. Rembrandt’ın resimlerindeki ışık suni bir ışık değildir, tersine, ışık ve gölge bütün dolaşır. Rembrandt’ın resmini güçlü kılan unsur, resimlerinde yer alan diğer bütün elemanları tek bir ışığın egemenliğine koymaktır.

William Turner de Akdeniz ışığından çok etkilenmiştir. İtalya’ya yaptığı bir yolculuktan sonra (1819) resimlerinde öncelik verdiği ışığı arar. Rengin sıcak tonlarından yararlanır. Gombrich, Turner’in resimlerinde ışığı uygulayışıyla ilgili şunları yazmıştır:

“Özellikle ışıklı ve renkli bir esinlendirme yararına yavaş yavaş betimlemeyi ortadan kaldırır. Hava, bulutlar, su, sis gibi doğanın sıvı ve uçucu öğeleriyle meteorolojik olaylarla ilgilendi. Bunlara basit bir renkli lekeyle dile getirdiği hareketi ekledi” (Gombrich, 1986: 333).

Böylece empresyonistlere öncülük ederek lirik soyutlamaya da gitmiştir. Turner resimlerinde ışığı saptamak saplantısıyla, hareket ederken aynı zamanda, desene dayalı bütün ilkeleri de yıkar.

Empresyonist sanatçılarda ışık, bir araç-değer olmaktan kurtulur başlı başına bir değer olur. Bu ışık, somut, belli bir kaynaktan doğan ve belli rengi olan güneş ışığıdır. Bu ışık empresyonist sanatçıların resimlerine belli bir noktadan girer, objeler üzerinde süzülür, bütün yüzeylere yayılır, hâkimiyeti eline geçirir. Bu anlayış ilk olarak empresyonistlerle başlar. Onlar atölyelerini terk ettiler, doğaya çıktılar. Doğada çalışırken “günün”, hatta “anın” izlenimini yakalamaya çalıştılar. Güneş ışığını kavradılar. Onlar doğada bu ışığın (güneş) yansımalarını yakalamaya çalışırken, açık hava resmini de keşfettiler.

Bu keşif “dinsel, mitolojik ve tarihi konulu resimleri de ortadan kaldırmıştır. Claudan, empresyonistlerin resim yapma yöntemlerini şöyle açıklar:

“Empresyonistler artık taslak yapmadan, bir şeyler tasarlamadan, günün hangi saati onlara ilham veriyorsa doğaya çıkıp sehpalarını kuruyorlar. Onlar çalışırken, doğada çabuk gelip-geçen kısa süreli bir ışık etkisinin büyümesine kapılıp hemen orada bunun resmini yapıyorlardı” (Claudan, 1988: 111).

Işığın, doğanın en temel elemanı olduğunu empresyonistler bize göstermiş oldular. Bütün nesnelere üzerindeki güneş ışığının değişimleri anlaşıldı. Serullaz, empresyonistlerin ışığı inceleyip uygulamalarını şu sözleriyle açıklar:

“Güneş ışığı yedi tayftan meydana gelmiş bir ışık olarak kavranıldı. Bütün nesnelere bu tayfların çeşitli biçimleri olarak kabul edildi. Bunun sonunda; bütün doğa, bir tayflar akışı, tek tek ışık impression’larının bir akışı olarak anlaşıldı ve doğa birden bire renklenmiş oldu” (Serullaz, 1983: 14).

Empresyonizm’de ışığın değeri değişiyor, bütün nesnelere bir tayf örtüsüne bürünüyor, resimdeki kontürler, katı formlar eriyor, nesnelere neredeyse yok oluyor. Işığın izlenimleri bir görünüş oluyor. Daha önceki resimlerde bir kompozisyon elemanı olan ışık, Empresyonizm’in ana konusu durumuna geliyor. Diğer bir söyleyişle Empresyonist sanatçıların temel konusu ışıktır. Çünkü onlar doğrudan doğruya çeşitli ışık tayflarını görüyor ve resmediyorlar. Tunalı, bu dönemin sanatçılarının ışığı kullanımını şöyle anlatır:

“Empresyonist ressamlar atmosferdeki titreşimlerin ve titreşen canlı ışığın tüm sihirlerini keşfetmişlerdir. Yine de halk onları resme tılsımlı bir hava vermek ve atmosfer duygusu yaratmak uğruna, çizgilerin kesinliğini ve netliğini feda etmekle suçlamışlar. Gerçekte düşmanları, Empresyonist ressamları nasıl resim yapacağını bilmemekle suçlamışlardır” (Tunalı, 1989: 50).

Işık titreşimlerini en çok kullanan Monet, duyum-impression çözümlemesine gidiyor. “İzlenim, Gün Doğumu” adlı tablosunda; güneş, deniz, karşı kıyılar, renk ve ışık tayfları halinde göz önünde titriyor. Hiç bir sağlam form ve bu formun sınırladığı bir obje ile karşılaşamıyor.

“Bütün resim, ışık ve renk duyumları halinde çözülüyor ve bizde, sanki ressam yalnız bir tan vakti güneş ışınlarının havada, suda ve bütün doğadaki yayılışını resmetmek, tespit etmek istiyormuş gibi bir his doğuyor. Monet için resmin ana konusu budur” (Serullaz, 1983: 19).

Monet burada, ne nesne dünyasını tanıtır, ne güneşin doğuşunun insan ruhu üzerinde bıraktığı etkiyi anlatır, ne de resmin dışındaki bir düşünceyi anlatmak ister. Resim, resim olarak bütün bunların ötesindedir. Çünkü ona bakıldığı zaman ışık tayfları görülür. Ayrıca ışık ve renk impressionları ile duyumları alınır, çünkü resim sadece bunlardan ibarettir. Monet, ışıkla ilgili şunları söyler: “Güneş öyle çabuk batıyor ki ona yetişemiyorum”. Uzun vadeli çalışmalardan hoşlanan Monet ışık impressionları hızlı değiştiklerinden, ışığın, her yerde yarattığı bir anlık izlenimleri tuvalinde yakalamaya çalışıyordu.

Monet'nin resimlerindeki ışık anlayışı geleneksel resim anlayışına benzese de özünde ışık gölge oyunu vardır. Çünkü resimlerindeki figürlerin cisimsellik yönü ışık oyunuyla vurgulanmıştır. Figürlerin bazı bölgeleri silik ve basık görünse dahi, resim açık havada tam gün ışığı altında yapılmıştır. “Biçimler kimi zaman basit renk lekeleri gibi yassı görünürler. Monet'nin derinleştirmek istediği etkiler de bunlardı” (Tunalı, 1989: 51). Monet, Empresyonist sanatçılar arasında ışığı ve rengi en atak kullanan kişilerden biridir.

Camilli Pissarro, Monet ve Sisley gibi ışığın su üzerindeki değişen yansımaları yerine, kuru yerlerin, otların üstüne düşen, ışık yansımalarını yakalamaya çalışmış. Kırsal bölgelerin, bahçelerin ve toprak renginin cazibesine kapılmış, parlak renklerle güçlü ışık etkilerini resmetmiştir. Renoir, “fırçasının dokunuşuyla canlanıp hayat buluyormuş izlenimi veren, taze güzel tenin üzerinde ışığın çeşitli oyunlarını yakalayarak, kendine özgü bir sevgi ve şevkatle hareket ediyordu” (Gombrich, 1986: 408). Yıkanan kadınların bedenlerinde altına, inciye, güle benzeyen yansımaları vermekte ustaydı. Ayrıca güneş ışığında sağlıklı, portakal renkli kırmızımtırak renklerden oluşan kadın resimlerini yapıyordu. Seurat ise, kontrastlık yasalarına uyuyor, resimdeki çeşitli gölgeleri, ışığı ve gölgeyi başarılı bir şekilde ayırmayı, her şeyi dengeli hale getirmeyi hedefliyordu. Resimlerinde yer alan elemanlar denge-oran ve ışık konstrüksiyonunu uyumlu bir şekilde kurmayı başarıyordu. Sisley, kendine özgü duyarlılığıyla, su yüzeylerinde, gökyüzünde, kar ve siste oluşan ışık etkilerini işliyordu. Resimlerindeki ışık, doğada görülen, bir anda gelip-geçen ışık izlenimleridir. Yaptığı her şey, görülmemiş incelikte dokunuşların eseridir.

“Kısaca Empresyonizmde ışık bütün varlığı kuşatan bir ortam olduğu gibi, bu ortam da, resmin temel konusu oluyor. Bütün fenomenler, bütün görünüşler, bu ortam içinde bir değer elde ediyor. Çünkü ışık, her şeyi belirleyen ve görünüşleri, birer görünüş olan büyüleyici bir güçtür. Objeler, daha önceki yapılan resimlerde olduğu gibi sağlam konturlar ve formlar belirlenmiyor, artık onları belirleyen doğrudan doğruya güneş ışığıdır” (Serullaz, 1983: 155).

“Bu ışık beyaz ışık değil, tayflardan oluşan renkli prizmatik bir ışıktır. Işığı gösteren renkler de yine güneş ışığının tayflarıdır. Renk-ışık sentezi empresyonist estetik objeyi belirlemede önemli iki kategoridir” (Tunalı, 1989: 52).

Rönesans'ta ışık daha çok plastik bir öge durumundadır. Figürleri belirlemede, yardımcı bir elemandır. Nereden, hangi yönden geldiği bilinmiyor. Resimlerdeki elemanların üstünde, etrafında adeta dans eder ve onları ortaya çıkarır. Barok'ta artık belli merkezlere toplanır bir noktadan çıkar. Resme giren ışık bir yönden girer, resimde yer alan elemanları aydınlatır. Rönesans'ta görünen suni ışık yerine, artık Barok'ta bu doğal ışığa dönüşür. Empresyonizm'de ise artık başlı başına bir değerdir. Resimlerin ana konusunu oluşturur. Bu dönemdeki sanatçılar, gün ışığını keşfetmek için atölyelerini terk ederler. Dışarıdaki anlık izlenimleri yansıtmaya çalışırlar.

Portre ve otoportre resimlere bakıldığında tuvalin içindeki şekillerin, ışık- gölgelerin yanı sıra ışıkla çok yakından ilişkili olan en önemli plastik değerlerden biri de renktir. Bu nedenle rengin oluşumu, sanat tarihinde kullanımı incelenip değerlendirilmelidir.

Genellikle renk, saymaca bir olgudur: büyük ölçüde aydınlatmaya, aynı zamanda, bir dereceye kadar da görüş keskinliğine dayanan bir izlenimdir. Aslında madde tamamen renksizdir: Sözelimi kırmızı bir kurşun kalemin kurşunu, beyaz ışığın, kırmızı renk dışındaki bütün renklerini yutan parçacıklardan oluşur. Eğer bir süzgeç yardımıyla ışıktaki kırmızı ışınlar kaldırılabılırsa, beyaz kâğıt üzerine kırmızı kalemle çizilmiş bir desen göze görünmez olur. Beyaz ışık dalgalar halinde yayılan ve ayrı renkler meydana getiren birkaç basit ışımdan oluşur. Oysa molekül yapılarına göre evrenimizi oluşturan çeşitli maddeler bu ışımların bazılarını yutar, bazılarını da ağtabakamıza yansıtarak beynimizde “renkler” dediğimiz çeşitli izlenimleri yaratır. Bu renkler giderek azalma sırasıyla, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor olarak görülen yansımış dalga boylarına bağlıdır. Siyah, bütün ışımları yutan cisimlerin yarattığı bir renktir, beyaz ise bütün ışımları yansıtan cisimlerin rengidir. Bilim adamları renk ve ışık üzerine birçok araştırma yapmış, renkleri ve ışığı ayırıştırıp incelemişlerdir:

“Üç Temel Renk: Fizikçiler, renkleri uzun uzadıya inceledikten ve onları ayırtmayı (süzgeçler veya prizmalar yardımıyla) öğrendikten sonra, son derece basit karışımlar elde ettiler. Böylelikle, herhangi bir renk tonunu elde etmek için, değişen orantılarda “temel” denilen üç rengi, kırmızı, mavi ve sarıyı birbirine karıştırmanın yeterli olduğu öğrenildi. İşte renkli televizyon ilkesi budur: Ekranı pek yakından (tercihen bir büyüteç ile) bakılacak olursa, görüntünün mavi, kırmızı, sarı binlerce ışıklı noktadan meydana geldiği anlaşılır. Bu renklerin karışımı, bütün öteki renklerin izlenimini yaratmaktadır.

Işığın Ayrışımı: Işık ışınları bir ortamdan diğerine geçerken dalga boylarına göre az veya çok sapma gösterirler. Kırmızı ışınlar bir yöne, mor ışınlar öteki yöne gider ve öteki renkler de bunların arasında bölünür. Üçgen prizma biçiminde bir cam bu yayılmayı daha da artırır ve az veya çok genişlikte bir tayf meydana getirir: bu tayf, tek renkli bütün ışık ışınlarının ayrı ayrı üst üste gelmesinden oluşmuştur: Kırmızıdan mora kadar. Bazı koşullar altında su, cam prizmanın görevini yapabilir. Sözelimi, belirli bir açıdan güneşin aydınlattığı bir atmosfer nemi katmanında böyle olur. Havada asılı su damlacıklarıyla saptırılan ayrı ayrı renkte ışıklı dalgalar, birbirlerinin yanında iyice seçilebilir. İşte gökkuşağı budur” (Genç Larousse, 1997:3426).

Renk kuramlarındaki farklılıklar rengin, boya maddesi, ışık niteliği ya da insan algısı olarak incelendiğine bağlıdır. Örneğin, renge bir ışın olgusu olarak yaklaşan fizikçiler ışığın üç temel rengi olan kırmızı, yeşil ve mavi kuramını benimsemişlerdir. Işığa bağlı kuramlar ilk kez 1790’da ortaya atılmış, Hermann von Helmholtz tarafından tartışılmış ve Albert H. Munsell tarafından 1898’de tasarlanan renk şemalarıyla (Munsell renk sistemi) geliştirilmiştir. Renge görsel algı olarak yaklaşan araştırmacılar temel olarak algılanan renklerin kırmızı, sarı, yeşil ve mavi olduğunu öne sürmüşlerdir. Renkler çözümlendiğinde renklerin “özü” yani sarı ya da mavi olduğu; “tonu”, parlaklığı, açıklığı, koyuluğu (ton); “renk değeri” yani yoğunluğu, arılığı ve gücü belirtir. Buna göre renkler birbirinden sarı, mavi, yeşil gibi öz nitelikleri açısından, ne kadar parlak ya da koyu oldukları açısından ya da ne kadar saf ve yoğun oldukları açısından ayrılabilir. Örneğin, aynı açıklıkta yani aynı tonda iki kırmızıdan biri saf olabilirken, öbürü daha karışık, griye daha yakın olabilir. Renkler aynı zamanda sıcak ve soğuk renkler olarak da sınıflandırılır. Sarı, kırmızı, turuncu sıcak olarak algılanırken, mavi, yeşil, mor soğuk olarak algılanır. İnsan gözü soğuk renklerde daha az ayırım yapabildiğinden, görebildiği sıcak renk sayısı daha fazladır. Renkler ayrıca temel ya da birincil, ikincil ve üçüncül renkler olarak sınıflandırılmıştır. Geliştirilmiş bir renk dairesinde bu üç renk sınıfı görülebileceği gibi, daha da geliştirilmiş bir renk küresinde her rengin açığı, pasteli, siyaha yaklaşan koyu tonları ya da gölgesi görülebilir. Böyle bir renk küresinde orta

çizgide birincil ve ikincil renkler, merkeze doğru üçüncül renkler, merkezde gri, bir kutupta beyaz, öbür kutupta da siyah vardır.

Erzen renklerle ilgili olarak şu açıklamaları yapar:

“Renk dairesinin çemberinde birincil renkler olan üç ana renk ve onların karışımından oluşan ikincil renk yer alır. Bu renkler arasında bitişik ya da karşılıklı kurulacak ilişkiler yani mor-sarı, yeşil-kırmızı, turuncu-mavi, renkler arasındaki karşıtları ya da uyumları (armoni) belirtir. Renk çemberinde tam karşılıklı gelen renklere “bütünleyici renkler” denir. Bu renklere biri kırmızı gibi ana renkse, öbürü mutlaka ikincil bir renktir, yani iki rengin karışımıdır. Böylece iki bütünleyici renk üç ana renkten meydana gelir. Renk dairesinde ortaya doğru gidildiğinde (örneğin kırmızıdan yeşile) griye yaklaşılar. Karşılıklı renklerin boya maddesi olarak karışımı griyle sonuçlanır, yani renksizlik, nötrlük yaratır. Renkler ışık olarak yorumlandığında renk karışımları beyaz ışıkla sonuçlanır. Fizikçilere göre tam renksizlik beyaz ışıktır. Bütünleyici renkler aynı tondan oldukları zaman (örneğin kırmızıyla yeşil aynı parlaklıktadır), yan yana geldiklerinde titreşim yaratırlar, çünkü birbirlerinin önüne çıkmak isterler. Mor ve sarıda aynı şey olmaz, ama morun rengi sarı gibi açıldığında gene aynı titreşimle karşılaşılır. İki rengin uygun armoni yaratması için aralarında ortak bir renk bulunması gerekir. Örneğin, yeşil ve sarıda olduğu gibi, buna “bitişik renkler armonisi” denir. Ayrıca karşıt renklerin arasında bütünleyicilik ilkesine uygun bir armoni vardır. Renklerin uzaklık yakınlık yanılsaması uyandırdığı da görülür. Buna göre kırmızı ya da sarı, maviye göre daha önde gelen renklerdir. Soğuk renklerin daha uzak, sıcak renklerin daha yakın gördükleri söylenebilir. Renkler yaş, kuru, yanık, havai, ağır gibi nitelikler de gösterirler: mavinin bazı tonları yaş gibi görünürken kahverengi yanık, turuncu kuru, açık maviler havai görünürler. Bu da, renklerin doğal olgulara çağrışım yaptığını kanıtlamaktadır. Resim dilinde siyah ve beyaz renksiz (kromasız) öğelerdir, bu türden boyalara ve karışımlara “akromatik”; tek renk ya da tonlarından oluşan bileşimeyse “monokromatik” denir” (J.N. Erzen, 1997:1546).

Portre ve otoportre çalışan birçok sanatçı resimlerinde kullandığı figürün ruhsal ifadesini veya sanatçının resmindeki obje olarak belirlediği modelin tuvaldeki yansımalarının izleyici üzerinde oluşturmak istediği ruhsal etkileri renklerle de kuvvetlendirir. Renklerin insan psikolojisi üzerinde tinsel etkileri vardır. Bu alanda lirik soyut resimleriyle bu etkileri yansıtan ve bu alanda araştırmalar yapan sanatçı Wassily Kandinsky'nin “sanatta ruhsallık üzerine” adlı kitabı aydınlatıcı bir kaynaktır:

“Gözün pek çok renge bulanmış bir palet üzerinde gezdirilişi, ikili bir sonuç doğurur. Kişi ilk önce, değişik ve hoş renklerin yarattığı zevk ve memnuniyetle, tamamen fiziksel bir izlenim edinir. Göz ya ısınmış ya da yatışmış ve serinlemiştir. Ama bu fiziksel duyumlar yalnızca kısa süreli olabilir. Sadece yüzeyseldirler ve hiçbir kalıcı etki bırakmazlar, çünkü ruh etkilenmemiştir. Renklerin etkisi göz başka bir yöne çevrildiğinde unutulsa da, değişik renklerin yarattığı bu yüzeysel izlenim bir duyum silsilesinin başlangıç noktası olabilir.

Herhangi biri için, yalnızca çok tanıdık nesnelere doğrudan izlenimler tamamen yüzeysel olacaktır. Yeni bir fenomenle ilk karşılaşma ruhta derhal bir etki oluşturacaktır. Bu çocuğun dünyayı keşif deneyimidir; ona göre her nesne yenidir. Bir ışık görür, tutmak ister, parmağını yakar ve bundan sonra ateşe tam bir saygı duyar. Ama sonra ışığın nahış yüzünün yanı sıra dostça bir yüzünün de olduğunu, karanlığı kovduğunu, günü uzattığını, sıcaklığıyla yemek pişirme ve oyun için gerekli olduğunu öğrenir. Bu deneyimlerin toplamından, zihninde silinmez bir biçimde sabit olan bir ışık bilgisi oluşur. Böylece dünya yavaş yavaş görünür hale gelir. Ağaçların gölge sağladığı, atların hızlı koştuğu, otomobillerin daha hızlı gittiği, köpeklerin ısırıldığı, aynada görülen figürün gerçek bir insan olmadığı anlaşılır”(Kandinsky, 2001: 75- 76).

İnsanın gelişimi sonucunda çevresindeki varlıklarla edindiği deneyimlerden dolayı bu varlıklara karşı duyarlılığı daha da genişler. Bunun sonucunda bu deneyimler içsel bir anlam ve sonuçta ruhsal bir armoni kazanırlar. Renkler, az duyarlı olan bir ruh üzerinde geçici ve yüzeysel etkiler bırakırlar. Bu etkiler bile nitelik açısından farklılaşır. Kandinsky bu durumu şöyle açıklar:

“Göz, açık ve duru renkler tarafından cezp edilmekte ve hatta duruluklarının yanı sıra sıcak olan renkler daha da kuvvetli bir şekilde onu çekmektedir. Parlak kırmızı insanları her zaman cezp etmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzayan tiz trompet sesinin kulağı incitmesi gibi, keskin limon sarısı da gözü incitir ve izleyici, mavi ya da yeşilde ferahlık aramak üzere oradan uzaklaşır” (Kandinsky, 2001: 76).

Daha duyarlı bir ruh içinse renkler daha yoğun etkiler bırakır, birbiri içerisinde uyumlu bir titreşim oluşturur, fiziksel izlenimin direkt olarak insan ruhuna nüfuz edip ruhsal bir titreşim için ilk adım atılmış olur. Kandinsky, rengin ruh üzerindeki etkilerini şöyle açıklamaktadır.

“Bedenle bir olan ruh, çağrışımın bedeni etkileyişi sonucu oluşan ruhsal bir sarsıntı geçirebilir. Sıcak bir kırmızı heyecanlanmaya yol açarken, kırmızının başka bir tonu, akan kanı çağrıştırdığı için acı ya da tiksintiye neden olabilir.

Eğer durum her zaman böyle olsaydı, rengin göz dışındaki duyular üzerindeki etkisini çağrışım ile açıklamak kolay olurdu. Biri, keskin sarının, limonun tadını anımsattığı için ekşi gözüktüğünü söyleyebilirdi.

Oysa bu tür tanımlar evrensel olarak mümkün değildir. Bu şekilde sınıflandırılmayı reddeden pek çok renk çalışması örneği vardır. Dresden’li bir doktor, ‘fevkalade hassas bir insan’ olarak nitelediği bir hastasının belirli bir sosu, ‘mavi’ tatmadan, yani mavi renk görme hissini yaşatılmadan yiyemediğini anlatmaktadır. Bunun açıklanmış şekli, hassas insanlarda ruha giden yolun doğrudan olduğu ve ruhun kendisinin aşırı duyarlı olduğu, herhangi bir tat etkisinin önce ruha, oradan da diğer duyu organlarına (bu örnekte gözlere) gittiği öne sürülebilir.

Bu bazen hiç dokunulmadığı halde, o an çalınan diğer aletlerle uyum içinde tınlayan müzik aletlerinde olduğu gibi, bir yankı ya da yansımaya beraberinde getirecektir” (Kandinsky, 2001: 77).

Renklerin göze ulaşması ve ruhu etkilemesi sonucunda diğer duyu organlarının da harekete geçtiği belirtilmektedir. Fakat görmenin yalnızca tat alma duyusuyla bir uyum içerisinde olmadığı bilinmektedir. Renkler pürüzlü ve sert ve yapışkan gibi ifadelerle de tanımlanmıştır. Bu durumda renk direkt olarak dokunma duyusunu harekete geçirir. (örneğin koyu ultramarin, kromik oksit yeşili ve gül kırmızısı). Sert gözüken diğer bazı renklerle (kobalt yeşili, mavi-yeşil oksit) tüpten yeni çıktıklarında bile kuru gibi görünürler. Bazı renkler yumuşak (gül kırmızısı) görünür. Renklerin sıcak ve soğuk olarak nitelendirilmesi de dokunma duyusunu harekete geçirmesiyle ilişkilidir. Renklerin duyu organlarıyla ilişkisini Kandinsky şöyle açıklar:

“Kokulu renkler ifadesiyle sıkça karşılaşılır. Ve sonuçta renklerin sesleri öylesine belirlidir ki, parlak sarıyı bas veya göl mavisini tiz seslerle ifade etmeye çalışan birini bulmak güç olacaktır. Çağrışım yoluyla açıklama, pek çok önemli durumda bize yeterli gelmeyecektir. Kromoterapiden haberdar olanlar, renkli ışığın tüm beden üzerinde çok belirgin etkiler yapabileceğini bilirler. Çeşitli sinir hastalıklarının değişik renklerle tedavisi için girişim yapılmıştır. Kırmızı ışığın kalbi uyarıp, heyecanlandığını, mavi ışığınsa geçici felce neden olabileceğini göstermişlerdir. Ancak hayvanlar, hatta bitkiler üzerinde deneyler yapıldığında, çağrışım teorisi suya düşer. Böylece kişi, sorunun şimdiki haliyle keşfedilmemiş olduğunu; fakat rengin, fiziksel bir organizma olan beden üzerinde muazzam etkileri olabileceğini kabul etmek zorunda kalır” (Kandinsky, 2001: 78- 79).

Sonuçta sanatçı renkleri kullanırken insan ruhu üzerindeki etkilerini de düşünmüş ve resimlerine uygulamıştır.

“Çağrışım teorisi ruhsal dünya açısından yeterli değildir. Genel olarak renk, doğrudan ruhu etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh çok telli bir piyanodur. Sanatçıysa çalan ellerdir. Ruhta titreşimler yaratmak üzere tuşlara dokunur.

Bu yüzden, renk armonisinin, insan ruhundaki uygun bir titreşime dayanması gerektiği açıktır ve bu, içsel ihtiyacın yol gösterici ilkelerinden biridir” (Kandinsky, 2001: 79).

Plastik sanatlarda eseri meydana getiren temel ilkeler ünlü sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin tarafından Avrupa sanatının Rönesans ve Barok üslup çağlarında meydana getirilen eserleri üzerinde uygulamıştır. Bu ilkeler sırasıyla şunlardır:

1. Çizgi-Işık-Gölge: Bu ilkede gelişmenin çizgici bir eğiliminden ışık-gölge oluşumlarını arayan bir eğilime doğru olduğu belirlenir. Işık-gölgeci davranışa ressamca

(malerisch-painterly) da denebilir. Gelişmede çizgi, nesnenin yerini tutabilir; kavranabilir niteliğini ortaya koyarken, ışık gölgeci anlayış, nesnenin dağılan, yumuşak, salt görselleşen niteliğine yönelir.

2. Yüze-Derinlik: Bu ilkede gelişmenin yüzeici bir yönden derinlik izlenimlerini abartan bir yöne doğru olduğu gösterilir. Klasik sanat art arda plan derinliklerini yüzeyde toplarken, Barok sanat derinliğe önem verir.

3. Kapalı Form-Açık Form: Bu ilkede gelişmenin kapalı bir biçim ve düzen anlayışından açık bir biçim ve düzen anlayışı yönünde olduğu gösterilir. Sanat eseri tamamlanmamış bir bütün ortaya koyar, ama bu bütün klasik sanatta sıkı, Barok sanatta gevşek, açık bir biçimleniştir. Bu yüzden Barok sanat düş gücüne verdiği payla düzenin çerçeve dışına devam ettiği izlenimi uyandırabilir.

4. Çokluk-Birlik: Bu ilkenin gelişmenin düzende çokluktan birliğe doğru olduğu belirtilir. Klasik sanatta bütünlük sıkı bir düzenleme duygusuyla birleştiği halde, düzeni oluşturan tek tek parçalar, figürler ve motifler belli bir bağımsızlığı ortaya koyarlar. Bu bağımsızlık bir düzen anarşisi değildir. Düzenin bütünlüğü gene de esastır. Barok sanatta bu parça bağımsızlığı kaybolur ve parçalar birbiri içinde erimiş gibi görünürler. Bunda ressamca davranışın ve derinlik eğiliminin ortaya koyduğu şartlar rol oynar. Düzenin birliği gelişmenin her iki aşamasında da esas olmakla birlikte sadece bu birliğin sunuluşu farklar gösterir. Aslında klasik sanat, klasik öncesi sanatın iyice gerçekleştirmediği birliği kesinlikle sağlamıştır.

5. Vuzuh-Vuzuhsuzluk: Bu ilkede gelişmenin, nesnenin mutlak bir vuzuhla, açıklık ve aydınlık içinde sunuluşundan, nispi bir açıklıkla sunuluşuna doğru olduğu gösterilir. Bu birinci ilkede ortaya konan çizgici açıklıkla ışık-gölgeci (ressamca) belirsizliğin bir yeniden ifadesidir. Bu gelişme sanat biçimlerinin bir kargaşaya sürüklendiği anlamını içermez. Ancak biçimlerin çıplak açık seçikliği kaybolur. Böylece aynı zamanda gelişmede düzen, ışık ve renk sadece biçimi belirleyen bir görev yüklenmeden kurtulup kendine özgü değerlerine de kavuşurlar (Tansuğ, 1993: 49- 50).

Wölfflin ilkeleri özellikle Avrupa sanatının gelişme sorunlarını içeren bir yödedir. Bu ilkelerin dünyanın bütün sanat bölgelerinde uygulanabilirliği su götürür. Örneğin Türk

Minyatür Sanatı'nın 16- 18. yüzyıllardaki gelişmesi benzer karakteristikler taşımakla birlikte, apayrı bir çözümleme çabasını da gerektirirler.

Bir resmi sanat eseri yapan değerlerden biri de program ve üsluptur. Portre ve otoportrelerde sanatçı kendi üslubunu belli bir program içerisinde resimlerine aktarır.

Tansuğ, plastik sanatlarda programı şöyle açıklar:

“Plastik sanatlarda program, sanatın özellikle belli bir dinsel amaçla birleştiği şartlarda ortaya çıkar. Ama geleneksel yaratış olgusunun kavrandığı şartlarda meydana gelen bütün kültür hareketleri dinsel amaçların ötesinde de birtakım üslup programlarını kapsar. Üslup özellikleri ister bireysel yönde gelişsin, ister anonim atölye faaliyetine bağlı bulunsun sanat programı çalışmaların temellendiği bir iç zorunluluk ve bir bilinç olarak gerçekleşir. Çünkü sanat yapma isteği sanatçının en özgür kılındığı şartlarda bile başıboş bir istek değildir. Çağımızda sanat ve üslup programları sorunu, endüstriyel gelişmeye ayak uyduran toplumsal hayatın çeşitli görünüşleri yüzünden bir iç zorunluluk olma yolunda derin ve karmaşık bir içerik kazanmıştır. Üstelik farklı kültürlerin endüstri çağında kendilerini ispatlama güçlükleri karşısında program sorununun anlamı gittikçe daha çetin çözümleri gerektirmiştir. Bu şartlar altında sanat programları sorununun basit bir sanat ve sanatçı güdümlüğü olarak anlaşılması alabildiğine yanlış ve eksiktir. Çağdaş politik akımların soruna zıt çözüm yolları aramaları da bir sonuç veremez. Çünkü sanat ve sanatçı ne güdülür ne de başıboş bir özgürlüktedir. Toplumsal realizm yönünde, sanatın basitçe bir politik hizmet içinde gösterilmek istenmesi, eski dinsel programların çağdaş bir karşılığını aramak gibi basit bir saçmalık içine de bazen düşmektedir. Bu sorun, çağdaş hayatın ve endüstrinin getirdiği zorunluluklar açısından çözümlenmelidir” (Tansuğ, 1993: 55).

Sanatçıların üslup sorunları sanatta çevre farklarına ait eğilimleri ortaya çıkarır. Bireysel üslup sorunları Rönesans'ta artıp giderek Avrupa'da daha da önem kazanır ve Modern çağda bireysel farklılıklar kendilerini açıkça denedikleri bir alan olmaya başlar. Bu olay Rönesans atölyelerinde gözlenir, üsluplar hızlı bir şekilde gelişmeye başlar. Doğu Hıristiyanlık ikon atölyelerinde ise üslup sorunu usta- çırak ilişkisi içerisinde kendini gösterir. Anonim biçim denemelerinde bireysel farklılaşmalar reddedilmiştir. Fakat gerçek bireyselliğin anonim oluşta saklandığını belirten çok sayıda doğulu düşünür vardır. Türk sanatında da bu sorunun ele alınıp değerlendirilmesi gereklidir. Çünkü bireysellik, kişisellik sorunu Batıda idealize edilmiş bireyin, tek değer ölçütü olarak kullanılmasıyla çözümlenemez.

Bir otoportre ve portre resmin sanat ve sanatçı için oluşum serüveni içerisinde tüm yüzey üzerinde yer alan elemanların biçimi izleyiciye ulaştırmada sanatçının amacını gerçekleştirmedeki fonksiyonelliğini de düşünmek gerekir. Tansuğ, sanatta biçim konusunu şöyle açıklar:

“Biçim düşüncenin sözcüklere dökülmesi gibi, bir duyuş ve düşünü özünün dökümüdür. Biçim bu özü yazan, tanımlayan, gösteren, anlatan bir unsur olarak her şey demektir. Biçim kendi başına bize getirdiğinin ötesinde hiçbir öz ve anlam spekülasyonuna alet edilemez.

Biçimsel değerlere bu değerlerin ötesinde duygusal bir edebiyat eğilimiyle yaklaşmak hatadır. Biçimsel değerlerin bizi tatmin etmediği şartlarda ise sanat eserini duygusal bir edebiyat yapmakla suçlamak, yermek de mümkündür. Bu takdirde o biçimler ne olduğu belirsiz bazı duygulanmaların illüstrasyonlarıdır. Ama biçim yönünden iddialar taşıdıkları için dürüstlükten de yoksun bulunurlar.

Ünlü Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer, Alman sanatının güneyde doğan Rönesans’ın etkisinde kaldıktan sonra Gotik biçim coşkusunu yitirdiğini ve edebileştiğini kabul etmiştir. Bu örnek biçim ifadesinin tarihsel bir geniş planda ele alındığı ve eleştirildiği bir örnektir. Ama aktüel sanatta biçimsel yönden güç kazanmamış örneklerle her gün karşılaşılabilir.

Biçimin belirtmek amacıyla olduğu iç anlam ve değerlerle ortaya çıkışı ancak kendi fonksiyonunu yapar. Fonksiyon kavramı basit bir faydalılık kavramı değildir. Bunu aşan bir anlamı vardır. Çünkü bize gündelik hayatta yararlı olan eşyalar bile biçimsel fonksiyonlarını ve hayatımızın bütün derinliğine yansımak imkânını estetik ölçülerinde bulurlar. En basit araçlardan en komplike alanlarına kadar bütün biçimler estetik değerlerden yoksun oldukları zaman kullanışsız da olurlar, dolayısıyla faydalıkları da güçleşir. Üretici emeğe heybet ve azim veren bazen kullanılan aracın biçimsel değerine duyulan sevgidir. Bu yüzden sanat ve araç biçimlerini yarar sorunun ötesinde fonksiyon (işlev) sorunu altında toplamak gereği de vardır. Bu yüzden biçim yolunda bilinçlenmiş bir çevrede duvardaki resim, masanın üstündeki su bardağı gibi bir ihtiyaç olur.

Sanat ve araç biçimlerinin endüstri çağıyla birlikte bir değişim hareketine sahne olmaları, bu arada biçimsel çelişkiler ve krizleri yansıtmaları rastlantı değildir. Bütün endüstriyel araç biçimleri başlangıçta eski tezyini oluşumların hatıralarında güzellik ölçülerini aradılar. Sanatta Art Nouveau adı verilen yaygın süsleme üslubu buna örnektir” (Tansuğ, 1993: 55).

2.2.Otoportre ve Portrede Resim ve Fotoğraf ilişkisi

Resim ve fotoğraf arasındaki yapısal ilişki fotoğrafın bulunuşundan bu yana süregelen bir tartışma konusu olmuştur. Erken dönem fotoğrafçılığında, Fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmesi resimle olan ilişkisi üzerinden kurulmuştur. 1839’da fotoğrafın resmi olarak keşfinin ilan edilmesinin ardından onun bir belgeleme aracı olarak kabul görmesi çok hızlı bir biçimde gerçekleşmiştir. Ancak, sanat yapıtı ve üretimi olarak kamuoyu tarafından kabul görmesi daha uzun vadede ele alınabilecek bir süreci içermektedir. Bu süreçte ilk sanat fotoğrafı örnekleri, elit bir sanat yaklaşımının aksine, lüks tüketim ürünleri olarak dekoratif amaçla üretilen daha çok popüler bir yaklaşımı yansıtan çalışmaları içermektedir. Charles Baudelaire bu erken dönem fotoğraf anlayışı

için “sanatların hizmetçisi” nitelemesi ile dönemin fotoğraf “sanat”ı üretiminin ne boyutta yorumlandığını betimlemektedir. Bu betimlemenin ardında yatan fotoğrafın ontolojik bir yönünü de içermektedir. Fotoğrafın erken dönem üretiminde vurgulanan ontolojik boyut onun gerçekliğin tıpkıbasımını üretebilme yeteneğine odaklanmıştır. Buradaki vurgu ise fotoğrafın sanatsal üretiminden çok onun bilimsel çalışmanın hizmetinde olan bir teknolojik araç olarak görülmesi yatmaktadır. Pozitivist bilimin gelişimi ile akran (yaşıt) olan fotoğraf, doğrudan bu yaklaşım ile paralellik göstermiştir. Pozitivistlerin, fotoğraf aracını, gözdeki retinaya benzetmeleri, onu gerçek olanı saptamadaki kusursuz başarısına yaptıkları vurgu bu eğilimin pratikteki örneklerini oluşturmaktadır.

1839 yılından başlayarak fotoğraflık belgeler; insan düşüncesinin ahlaksal, felsefi, siyasal ve estetik açıdan kaydettiği kültürel gelişimin birer göstergesi olmuşlardır. Bunlar kronolojik ve sistematik olarak incelendiğinde Victoria çağıının romantizminden, vahşi Batı’yı keşfeden maceraperest ruha, doğayı aynen kopya etmek tutkusuyla dolu naturalist tavrından, modern, eleştirel ve göze birbirinden uzak gibi görünen çeşitli anlayış biçimlerinin, fotoğraf karelerinin arka planını teşkil ettiği görülür.

1789 Devrimi’nin ardından, Fransız toplumunda zamanla aristokrasinin güç ve yetkisini elde eden burjuvazi, soylu sınıfın kültürel alışkanlıklarından birisi olan portre yaptırmaya da sahip çıkar. Portre, bu sınıfın toplumdaki yeni konumunun bir ifadesi, bir tür yansımasıdır. Bu dönemde portre talepleri artar, ressamın yanı sıra zanaatkârlar da portre yapmaya başlar. Bu sıralarda fotoğraf tekniği bulunur. Fotoğrafın uygulama alanları araştırılırken portre alanında da kullanılmaya başlanır. Dolayısıyla fotoğraf, henüz incelikli bir kültürel birikim ve donanımdan yoksun aristokrasinin, sanatsal deneyimini geçirmemiş burjuva sınıfına özgü, yalınkat, Baudelaire’nin deyimiyle “narsist bir ifade aracı” olarak kullanıldığından küçümsemeyle karşılanmıştır. Fotoğrafın yeniden-üretilebilirliği ve resim sanatı ile ilişkisi büyük tartışmalara neden olmuştur. Resim ve fotoğraf sanatları arasında süregelen, birbirlerinin ürünlerinin sanat değeri tartışması da fotoğrafın teknik yöntemle yeniden-üretilebilir olması nedeniyle, ürünün “hakikiliği” konusundan kaynaklanmaktaydı.

Fotoğrafın yeni bir teknoloji olarak gündeme gelmesi, plastik sanatların önemi konusunda tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Sanat ve sanat üzerine geliştirilen

kuramları sarsacak, yeni arayışlara yönlendirecek olan bu teknik buluş, başlarda sihribazlık suçlamasıyla reddedilmiştir. Ancak sonraları, Courbet'den Cezanne'a, Duchamp'tan Magritte'e kadar pek çok ressam, resimlerinde, istemedikleri bu buluştan yararlanmışlardır. Madra, fotoğrafın bulunuşu ve sanatçılar tarafından kullanımını şöyle açıklar:

“16. yüzyılda kullanılan çizim makinelerinin yanı sıra sanatçıların gözlerinin gücünden başka bir görme aracına kavuşmaları 1568'de Daniele Barbaro'nun, sanatçılara, doğa görüntüsü. resimlerinde derinlik sorunu için Camera Obscura'yı önermesiyle başlıyor. 17. ve 18. yüzyılda Vermeer, Guiseppe Maria Crespi ile Reynolds'un resimleri için Camera Obscura kullandıkları bilinmektedir” (Madra, 1987: 7).

M. Reşat Başar, sanatçıların fotoğrafı kullanımını şu sözleriyle açıklar:

“Ressamların bu girişimlerinin ardından 1823'te yine bir ressam tarafından ilk fotoğraf deneylerine başlanmıştır. Bir Fransız ressamı, dekoratörü ve oyuncusu olan Jacques Mande Daguerre, fotoğraf deneylerinin yanı sıra, Trompe l'oeil (göz aldatici) görüntülerle de uğraşmış, 1829'da ortak oldukları Joseph Nicephore Niepce' de 1826-27'de Camera Obscura ile fotoğraf çekebilmiştir. Bu iki ortağın çalışmaları sonucunda, dönemin önde gelen fizikçisi Dominique François Arago, 7 Şubat 1839'da Paris Bilimler Akademisi'nin toplanmasında, Daguerre ve Niepce'in, uzun deneyler sonucu, gümüşle kaplanarak, ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş bakır plakalar üzerine düşürdükleri görüntülerle kalıcı resimler elde edebildiklerini ilan etmiştir” (Başar, 1995: 96- 97).

Avrupalı sanatçılar, fotoğraf makinesinin kişiye sunduğu olanakları sezmişler, resimde görüntüyü oluşturma çabasının tehlikeye girdiğini hissetmişlerdir. Resim yapma yeteneği olmayan insanlar bile fotoğraf sayesinde görüntüleri kolaylıkla kâğıda en ince ayrıntılarına kadar aktarabileceklerdi. Fotoğrafın icadından önce sanatçılar böyle bir görüntüyü elde edebilmek için yıllarca çabalamışlar, modeller kullanmışlar, doğa karşısında görüntüyü olduğu gibi aktarma çabasına girişmişlerdi. Bu durumu M. Reşat Başar şöyle açıklamaktadır:

“Ressamlar bu tehlikeyle karşı karşıyayken, 19 Ağustos 1839'da Paris Bilimler Akademisi'nin, Güzel Sanatlar Akademisi Üyelerinin de çağrılı olduğu oturumunda yeni yöntemin üretim biçimleri anlatılıyordu. Ardından, Fransız hükümeti, Daguerre ve Niepce'in buluşlarını aylık bağlayarak satın alacak ve bu buluştan bütün dünyaya yayılmasını sağlayacaktı, Bu tarihi oturumda ilk tepki, Paris'li, tarih konuları ressam Paul Delaroche'nun “resim sanatı ölmüştür!” diye bağırmasıyla gelmişti. İngiliz sanatçı William Turner'da optik çağın açılışına sert tepki göstermiş. “Bu, sanatın sonudur” demişti. Öte yandan, aralarında, daha sonra resimlerinde bol bol fotoğraftan yararlanacak olan, Jean Auguste Dominique Ingres'nin de bulunduğu yirmi altı sanatçı, hazırladıkları ortak bildiride, fotoğraf ile resim sanatının aynı düzlemde değerlendirilmesine karşı çıkıyorlardı, Onlara

göre, fotoğrafın mekanik kullanılışı ile elde edilen resimler, kesinlikle bir sanat yapıtıyla karşılaştırılmazlardı” (Başar, 1995: 97).

Bu arada fotoğraf hızla gelişmeye başlamıştı ve artık ressamlar tarafından da kullanılıyordu. Bütün bu tartışmaların sonunda bütün eleştirmenler ve sanatçılar resim ve fotoğraf sorunu için söylenebilecek çok şeyi söylemişlerdi. Daha sonra da fotoğrafın da bir sanat olduğu kabul edilmiştir. Beral Madra bu durumu şöyle açıklar:

“1859’da Paris Sanayi Sarayı’nda, her yıl tekrar edilen sergiye katılma hakkını alan Societe Francaise de Photographie, fotoğrafın bir sanat olduğunu kabul etmişti. 1862’de de bir telif hakkı davasında fotoğrafın sanat olduğu ve bu nedenle sanatla ilgili yasaların kapsamına girdiği kabul edilmişti” (Madra, 1987: 7).

Fotoğrafın da bir sanat olarak kabul edilmesi olayı bütün bu tartışmaları sona erdirmemiştir. Tam tersine bu tartışma yeni boyutlarda ele alınacak, günümüze kadar sürecekti.

“Tartışmadaki boyut değişikliği; fotoğrafın gelişimine paralel olarak oluşmuştu. 1860’da Nadar’ın yapay ışıkla fotoğraf çekmeyi başarması, bu alanda yeni atılımlara önyak olmuştur. Artık kapalı mekânlarda çekilen fotoğrafları, ressamlar istedikleri gibi kullanıyorlar, onlardan model olarak yararlanabiliyorlardı. Bir bakıma fotoğraf albümleri eskiz defterinin yerini alıyordu” (Başar, 1995: 98).

Fotoğraf albümünü eskiz defterinin yerine koyma eğilimi ilk olarak iki ünlü sanatçıda görülmüştür: “Eugene Delacroix ve Gustave Courbet, kendilerine yardımcı olması için bir motif arşivi kuran ilk sanatçılardandır” (Madra, 1987: 9).

“Delacroix’nın fotoğrafın sanatın yararına kullanılması gerektiğine inanarak modellerinin fotoğraflarını çektiği ve bunlardan desenler yaptığı bilinmektedir. Bu desenlerdeki rahatlık, gevşeklik ve doğallık, sanatçının fotoğraftan ne denli yararlandığının kanıtıdır” (Madra, 1987: 9).

Başar, Delacroix’nın fotoğraftan yararlanışını şöyle açıklar:

“Fransız Oryantalistlerinden olan bu sanatçı, Doğuya özgü resimlerinden biri olan, Byron’ın bir tragedyasına dayanan “Sardanapal’in Ölümü”nü yaptığında doğuyu görmemişti. Diğer Oryantalistler gibi, resimlerinde kullandığı kimi fotoğraflar ve malzemeler, daha sonra atölyesinde bulunmuştur. Delacroix, daha sonra Doğuya geziler yapmasına karşın fotoğraf makinesinin nimetlerinden yararlanmaktan geri kalmamıştır” (Başar, 1995: 98).

Oryantalist sanatçılardan Ingres ve Jean Leon Gerome da doğunun egzotik kültürünü resimlerinde yansıtmışlardır. Fotoğrafı en çok eleştiren sanatçılardan olan Ingres, fotoğrafı kullandıktan sonra bu buluştan övgüyle söz etmiş, fotoğrafın ulaşılmaz bir benzerlik, güvenli bir çizgi, ince bir biçimlendirme yeteneğine sahip olduğunu söylemiştir.

“Ingres’in, 1841’den sonra yaptığı resimlerle, daha önce yaptığı resimler arasında önemli bir üslup ayrımı vardır. Bu ayrım kuşkusuz fotoğrafı kullanmaya başlamasına bağlıdır. Ingres aynı zamanda resimlerini fotoğrafla belgeleyen ilk ressamdır” (İnankur ve Germaner, 1989: 31).

Leon Gerome, resimlerinde fotoğraftan yararlanmayı alışkanlık haline getiren, Türk resim sanatı açısından da Osman Hamdi Bey’in hocası olması nedeniyle ayrı bir önemi olan bir diğer Oryantalist sanatçıdır. Gerome, çekilmiş fotoğrafları kullanmak bir yana, kendisine bir fotoğraf makinesi satın alarak, işini oldukça kolaylaştırmıştır. Paris galerilerini egzotik ülke panoramalarıyla doldurmuştur. Başar, Oryantalist olmayan sanatçıların da fotoğrafı kullanmasını şöyle açıklar:

“Oryantalist sanatçıların dışında Gustave Courbet de resimlerinde fotoğraf kullanarak kendisini model kiralama masrafından kurtarmıştır. Courbet, genellikle Julien Valou de Villeneuve’ün fotoğraf çalışmalarını kullanmıştır. Sanatçı, o dönemin gözde olan klasik sanat özelliklerini resimlerinde başarıyla yansıtmış, ayrıca antik geleneğin karşısına fotoğrafın gerçekçiliğini ve doğallığını koyarak ilginç bir yorum da yapabilmıştır.

Camille Corot’nun atölyesinde ölümünden sonra üç yüzden fazla fotoğraf bulunmuştur. Fotoğraf tekniğinde elde edilen gelişmelere paralel olarak, fotoğrafın daha duyarlı sınırlarla işlem görmesi ve basılması nedeniyle ışıklı alanlarda buğulu bir görünümün oluşması, Corot’nun 1848’den sonraki keskin çizgiler yerine, sisli, belli belirsiz görüntülerin ortaya çıkmasına neden olmuştur” (Başar, 1995: 98).

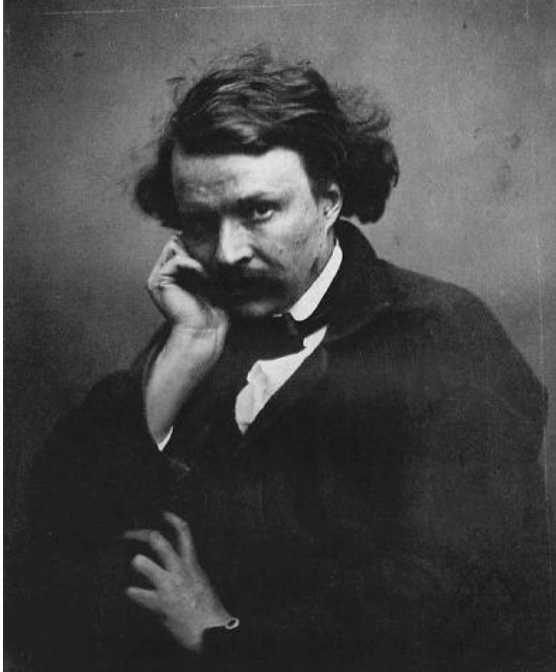
Giderek fotoğraf gelişmeye başlamış, sadece resimde bir malzeme olarak kullanılmamış aynı zamanda kendi başına da bir sanat eseri olmuştur. Sadece fotoğrafın kullanımıyla birçok portre ve otoportreler üretilmiştir. Bu durumu Özdemir şöyle açıklar:

“19. yüzyılda portre fotoğrafçıları burjuva seçkinlerinin ve soyluların yanı sıra sanat ve bilim adamlarının da portrelerini çekmişlerdir. Yaşamın ve insanların yeryüzündeki konumlarını tarihsel (nostaljik) duygularla ve ahlaki öğütlerle donatarak sergilemek yerine, yalın, içten, olduğu gibi veren ilk gerçek fotoğrafik örnekler 1843 yılından başlayarak David Octavius Hill ve yardımcısı Robert Adamson tarafından verilmiştir. Örneğin; David Octavius Hill ve Robert Adamson 5 yıl içinde 1500’den fazla portre fotoğrafı çekmişlerdir. Bunlar arasında çok ünlü portreler bulunmaktadır. Bu kişiler, insanların yaşadıkları ortamda portrelerini çekmişlerdir. Portrelerinde özellikle rahipler, subaylar, İskoçyalı balıkçılar ve daha pek çok tip insan alabildiğine gerçekçi ve canlı bir biçimde resimlenmişlerdir. 1848 yılında Adamson’un 27 yaşındayken ölümü, D.Octavius Hill ile birlikte yaptıkları bu portre çalışmalarını sona erdirmiştir” (Özdemir, 2005).

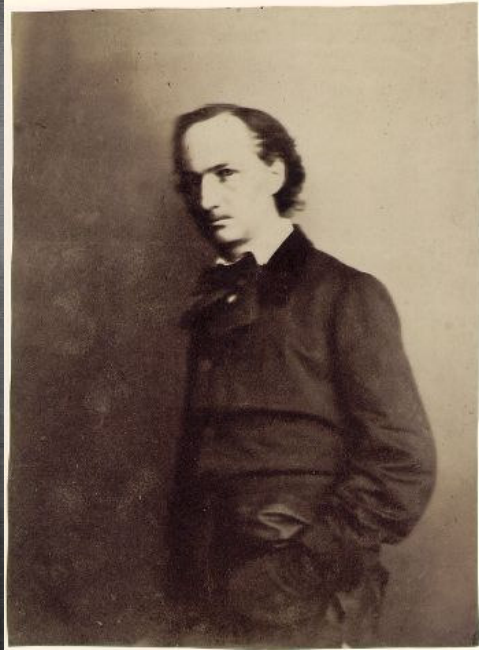
1840’larda dönemin en önemli portre fotoğrafçılarından biri, Gaspard Felix Tournachon yani kısaca bilinen adıyla Nadar’dır. Paris’te bir grup entelektüelin bir tip yaşama

biçimi olan Boheme yaşamın ilk fotoğrafçısıdır. Portre fotoğrafını çektiği kişilerin karakteristik özelliklerini hemen yakalayabiliyor, aynı zamanda onların psikolojik durumunu da başarılı bir şekilde yansıtabiliyordu. Özdemir, Nadar'ın portre fotoğrafçılığındaki başarısını şöyle açıklamaktadır:

“Nadar, 1853 yılında Paris’te ilk stüdyosunu açtı. Bütün Paris’i tanıdığı için ünlü olmakta gecikmedi. Stüdyosunda egzotik bitkiler, ötücü kuşlar, akvaryumlar bulunmaktaydı. Fotoğraflarını çekeceği modelini bu ortamda serbest bırakıyor ve sadece karakteristik bir ifade yakaladığı zaman fotoğrafını çekiyordu. Böylece 19. yüzyılın en büyük portre fotoğrafçılarından biri oldu. O’na göre “Portre; fotoğrafın en değerli ve aynı zamanda en incelikli uygulayımıdır.” Nadar, adeta bir psikolog gibi fizyonominin ötesindeki manevi varlığı açığa çıkartabiliyordu. O’nun için “fotoğraf makinesiyle insan yüzünü keşfeden ilk kişidir” denilebilir. Ayrıca çoğu arkadaşı olan seçkin kişilerin, çektiği fotoğraflarıyla dönemin adeta kültürel bir portresini meydana getirmiştir. Bu önemli kişiler arasında, Delacroix, Rossini, Baudelaire, S. Bernhardt, Nerval, George Sand, Wagner, Monet ve Dumas gibi isimler bulunmaktaydı. Nadar’ın çektiği portrelerde insanın iç ritmini yalın bir biçimde yansıtan bir ustalık söz konusudur. Bu portrelerin büyümesine kapılan Jean Paul Sartre şöyle demiştir: “1860 civarında Nadar’ın fotoğraflarını çektiği kimseler çoktan ölmüştür. Ama yaşadıkları dönem bakışlarında ebediyen yaşayacaktır.” Nadar’ın portrelerinin çok başarılı olmasının önemli bir nedeni de O’nun henüz endüstrileşme öncesinde yaşayan bir fotoğrafçı olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü fotoğrafçı ile modeli arasında maddi sorunlar henüz oluşmamıştı” (Özdemir, 2005).



Resim 42. Nadar, Otoportre, 1855, fotoğraf.



Resim 43. Nadar, Baudelaire, 1856-58, fotoğraf.

Nadar, fotoğrafın temel özelliklerini kullanarak iyi tanıdığı sanatçıların özgün portrelerini ortaya çıkardı. Günümüzde bile pek değişmemiş olan portre fotoğrafının geleneksel öğelerini keşfetti: Işık kontrolü, netlik ve en önemlisi kişiliği tanımlayıcı ifadeyi aktarabilme. Burada model ile fotoğrafçı arasındaki iletişimin önemi, yakınlık ve anlaşmayı sağlayacak en belirgin unsur olarak ortaya çıktı. Resim sanatından gelen alışkanlıkla portre yaptırma geleneği ve yarışı, fotoğrafın teknik olanakları ve gerçeğe en yakın biçimde sonuç vermesiyle fotoğrafa kaymıştır. 1859'dan başlayarak enstantene refahını ve yükselişini hızla ve az bir masrafla ölümsüzleştirdiği bütün bir toplumsal sınıfın talebini karşılamıştır. Portre fotoğraf modası Nadar ve Carjat'dan sonra Disderi'nin poz dizileriyle doruğa ulaşmıştır. Portre fotoğraflarının yanı sıra Nadar, dünyanın ilk hava ve yeraltı fotoğrafları ile insan yüzünün anlamlı fotoğrafını çeken kişisidir.

Çok sayıda portre fotoğraf çalışan Julia Margaret Cameron, modelleri üzerinde gerçekdışı bir ışığı kullanarak yaptığı portrelerinde modellerinin kişiliklerini çok iyi bir şekilde yansıtmıştır. Kendine özgü bu gerçekdışı ışığı da genellikle henüz yetkin olmayan malzemenin kullanımındaki baskı hatalarında yakalamıştır. Disderi ise filmde birkaç baskı yapma tekniğini bulmuş, böylece fotoğraf çektirmenin maliyeti de ucuzlamış oldu. Portre fotoğrafçılığının yaygınlaşmasının ardından sadece soylular değil, küçük burjuva kesimleri de fotoğraf çektirmeye başladı. Artık portreler halka mal olmaya başlamıştı. Toplumun bütün kesimleri portre fotoğraflarını çektirebiliyor, albümler oluşturulabiliyordu. Albümdeki fotoğraflar sadece portrelerden oluşuyor, bir ailenin, bir toplumsal sınıfın, bir partinin portreleri olup, albüm, aileyi Fransa tarihine bağlıyordu.

“Bu fotoğraflar yalnızca portrelerden oluşmuştu, ama Fotoğrafın, gerçekliği yansıtmakta, en dürüst tanıklık aracı olduğu anlaşıldığında, yeni bir gereksinme daha ortaya çıkar. O da fotoğraf yoluyla, güzelliğin sunumunun nasıl ve ne kadar başarıyla gerçekleştirilebileceğidir. Bu konuda fotoğrafçılar, uzun süre, doğal olarak çok daha köklü bir geleneğe sahip olan resim sanatından yararlanırlar. Victoria döneminin ahlaki mesajlarla yüklü, pastoral, platonik görüntülerinin prerafaelit resim okulunun etkisi altında, ancak fotoğrafik olarak sunulduğu “sanatsal fotoğraf” akımı, bu akımın içerik yapaylığına bir tepki olarak Peter Henry Emerson tarafından kuramı oluşturulan “naturalist fotoğraf” akımı ortaya çıkar” (Özdemir, 2005).

Fotoğrafın ilk sanatsal örneklerinde belirleyici olan özellikler, bilimsel ve ticari olmaktan ayrılması için malzeme üzerinde biçimsel müdahaleler yapılan örneklerdir.

Teknolojinin gelişerek fotoğrafın yaygınlaşması ve giderek ticarileşmesi sanat eseri olması yönünde birçok uygulama değişikliği gerektirmiştir. Genellikle bu değişiklikler çekim ve basım aşamasında yapılan müdahalelerle gerçekleştirilmiştir. Bu açıdan sanatsal fotoğraf yapma çalışmalarının diğer uygulamalardan farklılığı, Julia Margaret Cameron gibi özgün çalışan sanatçılarla gerçekleştirilmiştir.

“Cameron, belli bir üne sahip ilk kadın fotoğrafçı olmasının yanı sıra, fotoğraf sanatının en önemli isimlerinden biridir. Fotoğrafın yanı sıra yazarlık becerisi onu Viktorya dönemi İngiltere’sinin entelektüel topluluğu içerisinde aktif bir isim haline getirmiştir. Özellikle şiir ve roman alanındaki çalışmaları, fotoğraf çalışmalarını da doğrudan etkide bulunarak, kendine özgü tarzının oluşmasına rehberlik etmiştir. Ellili yaşlarının ortalarında fotoğraf çekmeye başlayan Cameron, oldukça geç tanıştığı bu araçla kendisinden sonraki Alfred Stieglitz ve Edward Steichen gibi isimlerin çalışmaları ile günümüzde tanınan resimsel akımlarına biçim ve içerik açısından kaynak oluşturmuştur. Fotoğrafın bir sanat ürünü olarak üretilebileceği fikrinin onu takip eden kuşaklara aktarılmasında Resimsel Fotoğraf örneğinde de olduğu gibi Cameron’un fotoğraf üslubu etkin bir rol oynamıştır” (Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2004).



Resim 44. Julia Margaret Cameron, Kral Lear’ın krallığını üç kızına bırakması,1872, fotoğraf.



Resim 45. Julia Margaret Cameron, Meryem ve çocuklar 1864, fotoğraf.

Julia Margaret Cameron, kendine özgü bir tarz geliştirmiş, portre konularında Victorien Çağı’nın geleneklerini ve sosyal yaşamlarını anlatır. Bu durum şöyle açıklanır:

“Cameron’un tarzını belirleyen süreç doğrudan onun yaşadığı dönemle ilişkilidir. Siyasi açıdan Britanya İmparatorluğunun dünya siyasetinde başat olduğu ve coğrafi olarak en geniş sınırlarına ulaştığı dönemde yaşayan Cameron (Bu açıdan onun Kalkuta’da doğup hayatının büyük bir bölümünü ana kara İngiltere’de geçirip, Sri Lanka’da ölümü bu dönemde Britanya sınırlarının betimlenmesi açısından ilgi çekicidir), bu dönemin politik ve toplumsal hayatında egemen olan Viktoryen gelenekten doğrudan etkilenmiştir. Dönemin Viktoryen gelenekleri, aşırı düzeyde korumacılık (Britanya’nın sınırları açısından) eğiliminden beslenen totaliter bir dizi aşırı tutucu normları içermektedir. Bu normlar dizgesi ahlaki olarak erdemli kadın figürünün yüceltildiği, Protestan ahlakının tüm aile hayatı içerisinde katı bir biçimde uygulandığı ve annelik olgusunun koruyuculuğu, erdemi ve ahlakı temsil ettiği bir dizi uygulamayı içermektedir. Bu normlar ile biçimlendirilen kadın figürünün, bu dönem Britanya’sında aktif bir rol üstlendiğini de söylememiz mümkündür. Kadınların çeşitli kadın kolları ve erkeklerle birlikte sürdürdükleri çeşitli sosyal etkinlikler içerisine girdiklerini gözlemlememiz mümkündür. Kaçınılmaz bir biçimde Cameron’da bu dönemin entelektüellerinin oluşturduğu pek çok sosyal oluşum içerisinde yer almıştır. Bu süreç hem onun entelektüel çevresini oluşturmuş hem de fotoğraf çalışmalarının kaynak oluşturacak birikimi edinmesine katkıda bulunmuştur” (Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2004).

Julian Margaret Cameron, albüm baskılarıyla İngiltere ve İskoçya’da tanınmış çeşitli fotoğraf topluluklarına kabul edilmiş olup, ürettiği fotoğraflar daha çok ticari olarak adlandırılan kartvizit şeklindeki fotoğraflardır. O, eserlerini oluştururken doğrudan sanat seviyesinin içeriğine dayalı kaynaklardan yararlanır. Bu yüzden Cameron yapıtlarında hayatın içinden öğeler bularak eserlerinde figürleri diğer varlıklarla bağlantı kuran örnekleri vardır. Cameron portre fotoğrafların son haline müdahale etmeyip genelde fotoğrafın çekim esnasında ‘soft fokus’ adı verilen fotoğrafın netlik ayarıyla değişiklik yaparak gerçekleştirir. Bu yolla ticari fotoğraflarda kullanılan detayları geri plana itmiş, daha çok eserlerine sanatsal bir ifade kazandırmıştır. Çalışmalarında ‘soft fokus’ tekniğiyle klasik dönem resimlerdeki konular gibi İncil’den hikâyeler betimlemiş, Romantik Sanat anlayışından yararlanıp şiirsel canlandırmalar ile kadın figürünü yüceltmıştır.

“Cameron’un biçimsel açıdan çağdaşlarından ayıran biçimsel ve içeriksel özgünlüğü ölümünün ardında da günümüze kadar süregelen bir üne sahip olmasını sağlamıştır. Alfred Stieglitz’in Cameron’un ölümünden yaklaşık otuz yıl sonra Camera Work dergisinin bir sayısını ona ayırması tarzının pek çok benzerinin bu dönemde gündeme gelmesine yol açmıştır” (Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2004).

19. yüzyılın sonlarında fotoğraf ve sanat üzerinde dikkate değer etkiler görülmüş, hatta fotoğraf görsel bilgi aktarımı yolunda resimle zorlu bir yarış içerisine girmiştir. Artık

Empresyonist ressamın resimlerinden uzaklaşıp, resimdeki boyanın niteliği gibi unsurlar, işlenen konu kadar önemli olmuştur.

20.yüzyılın ilk yıllarında modern sanatın merkezi durumuna gelmiş olan Paris'te birçok sanatçı çalışmalarını yoğunlaştırmış, bundan dolayı da birçok sanat akımı ve grupları ortaya çıkmıştır. Görüntüyü çok ayrıntılı ve gerçekçi bir biçimde yansıtılma fikri bu 20.yüzyılın ilk yirmi yılında yer alan modern akımlar tarafından kaldırılıp kendilerine özgü yorumlarıyla iki boyutlu çalışmalar yapmışlardır.

20. yüzyılın başlarında ressamlar ve fotoğrafçılar çeşitli denemeler yapmışlar, buldukları akım içinde kendi ideolojik ve estetik düşüncelerini kameranın hareketli görüntüler çekme, çoklu pozlama, optik bozma gibi özelliklerini kullanarak yüzey üzerinde değişik yorumlar aktarmışlardır. Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi akımlar içerisinde yapılan resimler gibi, sanatçılar fotoğraf makinesi de görüntüyü bu akımların özelliklerini yansıtmak üzere kullanmıştır. Yerine göre fotoğrafın bazı bölgelerinde müdahalelerde bulunmuşlar, bazen de fotoğrafı kesip kolaj yöntemiyle çeşitli çalışmalar üretmişlerdir. Fotoğraftaki bu amaç, fotoğrafı resme benzetmek olmayıp farklı etkilerle anlatımı gerçekleştirmek, soyut veya yarı soyut yeni görüntüler elde etmektir. Sanatçılar böylelikle fotoğrafın bütün inceliklerini öğrenip geleneklerle nasıl bağdaştırılabileceklerinin yollarını araştırmışlardır.

Sözcük anlamı 'gelecekçilik' olan Fütürizm akımı, 20. yüzyılın başlarında çağdaş dünyanın dinamizmini, makineleşmeyi, teknolojik gelişimi benimsemektedir. Bu akım bir grup sanatçının artistik, politik ve filozofik ilkelere dayalı oluşturdukları bir sanat akımıdır. Fütürizm akımının manifestosu Paris'te 1909 yılında Figaro gazetesinin yayınladığı bir haber ile doğmuş, böylece teknolojiye bağlı toplumsal değişim süreci başlamıştır. Bu akımda dinamizm ön plandadır.

Fütürizm akımının sanatçılarından biri olan Giacomo Balla çok uzun bir süre fotoğrafla uğraşmıştır. Yapıtlarında figürlerin hareketlerinin doğrudan sezgisel yönleri üzerinde çalışmıştır.

Fütürist sanatçılardan Bragaglia hareketlerin karmaşıklığını, ritmin, dinamizmini uzun süreli pozlar kullanıp figürü maddeleştirmekten ayıran görüntüler oluşturmuştur. Genellikle fotoğraflarında kullandığı insanlar basit hareketlerle iç mekânda yer alırlar.

Fotoğraflarında netsizlik görülür. Figürlerin hareketleri birbirlerinden farklı aşamalarla ve düzensiz aralıklarla gösterilir.

Kısaca Fütürizm, resimlerde ve fotoğraflarda hareket ve hızı görsel olarak yansıtmış, hareket ve ışık, maddeyi eritmiştir. Sanatçılar, sanatın güzel kavramının gereksiz olduğunu savunmuşlar, kendilerine özgü bir biçim dili oluşturamamışlardır.

Ekspresyonizm sanat akımında fotoğrafın kullanımı Richard tarafından şöyle anlatılmaktadır:

“19. yüzyılın sonundan başlayarak özellikle Almanya’da plastik sanatların terimleri, tüm sanat dallarına da yayılarak eğilimleri, akımları ve hatta çağın ruhunu tanımlamada temel oluşturmuştu. Fotoğrafın bulunması, resmin katı kurallardan kurtulmasına izin verecek bir ortam sağlamış ve böylece sanat ile gerçek arasındaki ilişkide ortaya çıkan köklü değişikliği de önceden hazırlamıştı. Ancak resimsel kavramların sanat dünyasına bu denli yayılmasının kuşkusuz başka bir nedeni daha vardı. Bu da birdenbire ortaya çıkan yeni bir olayın ender olarak bir tek sanat biçimiyle sınırlanmasıydı. Yeni üslup, belirli bir çağ, toplum ve uygarlık görüşüyle daha çok bağlantılıydı. Romantizm’den Sürrealizm’e değin sanatsal anlatımın tüm biçimleri bu üslubun kapsamına giriyordu. Ekspresyonizm, işte bu durumun özgün bir örneğidir” (Richard, 1984: 7).

Ekspresyonizm’in sözcük anlamı “dışavurumculuk” veya başka bir ifadeyle “anlatımcılık”tır. Bu akım akademinin katı kurallarına ve Ekspresyonizm’e tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar resimlerinde duygu ve düşüncelerini abartılı ve çarpıtılmış bir biçimde yansıtmışlardır. Bu olay resimlerde yansıtıldığı gibi fotoğraflarda da yansıtılmıştır. Bireyin kaygılı, acılı ya da trajik durumu yüz ifadeleri aracılığıyla kamera aracılığıyla aktarılmıştır. Bu dönemin fotoğraf sanatçılarından biri olan Wolf, on fotoğraftan oluşan çalışmalarında bebeklerin bozulmuş görüntülerini aktarmıştır. Diğer fotoğrafçılar Otto Dix, Hans Bellmer’dir. Bellmer de bebek fotoğrafları çekmiştir. Çektiği bu fotoğraflarda genellikle deforme edilmiş bebek görüntüleri bulunmaktadır. Bellmer’in “La Poupee” (Bebek, 1936) isimli 10 fotoğraflık bir albümü vardır.

Alman Sanatçılar Hugo Ball, Hans Arp, Richard Hulsenbek ile Marcel Janco’nun Zürich’te “Cabaret Voltaire” de yaptıkları toplantıda Şair Tzara’nın bir rastlantı sonucu bulduğu “dada” sözcüğünü ilan etmesiyle Dadaizm sanat akımının adı oluşmuştur. Bu akımı 1915’te Raoul Hausmann tarafından ortaya çıkmıştır. Savaşın etkilerine ve mükemmeliçliğe tepki olarak gelişen bu akım içerisinde fotoğraftan fotomontaj ve kolaj yöntemleriyle faydalanılmıştır. Dadaizm, 20.yüzyılın başlarında burjuva sınıfına, bu

sınıfı ayakta tutan ideolojilere, ahlaki, sanatsal ve felsefi üst yapı kurumlarına karşı bir ayaklanmayı amaçlıyordu.

New York'ta Dadaizm fotoğrafçılarından Alfred Stieglitz, gerçekliğin yansıtılmasının ötesinde birçok girişimlerde bulunmuş sanatçıdır. Bu sanatçının çevresinde bulunan fotoğrafçılar "Camera Work" adlı bir dergi çıkarmışlardır. Alfred Stieglitz, yeni, devrimsel olan her şeye karşı duyarlılığı olan bir sanatçıydı.

Fotoğrafta ilk uygulanan fotomontajlarda birden fazla negatifler bir araya getirilip gerçekleştirilirken Dadaizm'de farklı yöntemler uygulanmıştır. Dadaizm'de hem birden fazla negatif kullanılıyor hem de gazete, dergi, afiş gibi malzemelerden kesip yapıştırma yöntemiyle fotomontajlar yapılıyordu.

Bazı sanatçılar kolaj yöntemini fotoğraf makinesiyle çektikleri birden fazla görüntüyü üst üste yapıştırarak da kullanmıştır. Bu sanatçılardan Grosz ve Hearfield, kamerayla elde ettikleri görüntüleri sanatlarında hammadde olarak kullandılar. Hearfield, savaşa karşı tepkilerini gösteren fotoğraflarıyla ün yapmış sanatçıdır. Onun Nazi terörünü kınarken yaptığı fotomontaj çalışmalarından "Mutlu Filler" en çarpıcı örneklerinden biridir. Ayrıca Duchamp'ın Leonardo Da Vinci'nin "Mona Lisa" adlı tablosunun kolajlı çalışmasını yaparak mükemmelci tutuma tepkisini göstermiştir.

Dadaizm sanatçıların savaş ve sonrası için yaptıkları eserleri bu ortamın bunalımı içerisinde çılgınlık gibi düşünülüp kısa zamanda unutulmuştur. Fakat Dadaizm, ardından gelecek olan Sürrealizm akımına öncülük yapan bir akım olmuştur.

1920'li yılların başında Fransa'da ortaya çıkan Sürrealizm, kapitalist toplumun bunalımlarının bir ifadesidir. Sözcük anlamı "gerçeküstücülük" olan Sürrealizm, Freud'un psikanalizinden yola çıkar. Sanatçıların ürettiği yapıtlar kişinin bilinçaltının bilinç üstüyle çatışması sonucunda ortaya çıkaran ürünlerdir. Sürrealizm, mantıksal, ahlaksal ve sosyal her türlü kalıplaşma ve düzene karşı çıkar. Geniş anlamıyla sürrealizm terimi, devrimci görüşleri değerlendirerek veya bilinçdışı, genellikle otomatizme dayanan teknikleri benimseyerek, yerleşmiş değerlerle bağını koparan, bu değerleri yıkmaya ve aşmaya yönelik her çeşit faaliyetleri, genelde de sanat faaliyetlerini belirtir. Andre Breton, yeni bir dünya kurulması olasılığının tamamen gözardı edildiği gerekçesiyle dadacılıktan uzaklaşmaya başlamış ve 1924 yılında

“manifesto du surrealisme”i (surrealizm manifestosu) yayımlanmış, Apollanaire de akımın başlamasından bir süre sonra adını koymuştur.

Surrealist sanatın dünyası, bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar, ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makine insanlar, manken ve heykeller (Dali, de Chirico) surrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Surrealistler, bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim-dilini değiştirmeyi gereksinmezler. Çünkü bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliğiyle değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir “otomatizm” içinde ortaya çıkabileceğine inanırlar.

Surrealist fotoğrafçılar, slâytları sandviç yapmak, superpozeler, ön/arka projeksiyonlar gibi birçok yeni tekniği kullanarak birden çok görüntüyü çok doğal bir biçimde birleştirebilmektedir. Ayrıca pistole veya diğer boyama teknikleri ile görüntüler renklendirilebilmektedir. Boyama dışında surrealizme hizmet eden bir başka yaklaşım ise yalın fotoğraf tekniklerinden yararlanıp günlük yaşamın içinde surrealist görüntüler yakalayıp soyutlamaktır. Figürleri veya cansız nesnelere çerçeve içine yerleştirmek, anlık bir yüz ifadesinden yararlanmak surrealizme konu yaratabilir.

Surrealizm, her şeyin sanat ve sanat objesi, herkesin de sanatçı olduğunu ilan etmiştir. Bu akım içinde yer alan sanatçılar da akımın ideolojisine uygun yapıtlar vermişlerdir. Akımın önde gelen fotoğrafçıları Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy, fotoğrafta birçok yeni teknik kullanarak surrealizme özgü, akımın özelliklerini taşıyan çalışmalar yapmışlardır. Aslında Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy'nin yapıtlarında kullandıkları üst üste baskı (sandviç baskı), fotomontaj, kolaj solarizasyon gibi teknik yöntemler çarpıcı ve farklı görüntüler elde etmekle birlikte savaş öncesi fotoğraf anlayışına karşı çıkmak ve aynı zamanda da Alfred Stieglitz ile Edward Steichen'in başlattıkları “yeni gerçekçilik” akımıyla da alay edercesine soyut fotoğraflar üretmek amacındaydı.

Man Ray, kendi resimlerinin fotoğraflarını çekerken fotoğraf tekniğini kendi kendine öğrenmişti. Kamera kullanmadan gerçekleştirdiği bu fotoğraf çekme yöntemi ve tekniğine de “Rayograf” adını verdi. Bu teknikte obje, duyarlı kâğıt üzerine seriliyor ve kâğıt üzerinde objenin bir beyaz gölgesi belirene kadar ışığa tutuluyordu. “Rayograf” olarak da bilinen bu teknik, nesnelere silüet görüntülerinin gerçekleştirilmesidir ve bunlar ilk soyut fotoğraflar sayılmaktadır.

Man Ray, filmi geliştirme sırasında (film developmanında) ışıklandırma ilkelerinden yararlanarak yarı reversal işlemle sert tonlara yakın siyah çizgiler oluşturmuştu. “Sebattier Effect” olarak da bilinen bu yöntem, “solarizasyon”dur. Solarizasyon, filmin developman işlemi sırasında negatifin çok güçlü bir ışık etkisinde bırakılmasıyla yapılır.

Ray, solarizasyon tekniklerini birçok figür çalışmalarında ve portrelerinde kullanmıştır. Ancak asıl çalışması sıradan nesnelere asıl kimliklerini kaydedip yeni yapı ve şekillere dönüştürülmesine dayanan ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi ve bozulması üzerinedir. Laszlo Moholy-Nagy ve Man Ray, biçimsel ve fotoğraf tekniğiyle ilgili araştırmalara ağırlık veren işin zanaat ve süreç tarafıyla ilgilenip bunlarda aşılmamış yöntemler denemek suretiyle yeni bakışlar arayan, sanat yapıtlarının ve zamanlarındaki sanatsal söylemlerinin fazlasıyla bilincinde olan sürrealist fotoğrafçılar olmuşlardır.

Günümüz fotoğraf sanatı içinde otoportre türü, kapsamlı ve ilginç kullanımları dolayısıyla önemli bir fenomen haline gelmiştir.

Geleneksel işlevinin ötesinde, mizansene dayalı otoportre esprilerinin kökeni ise, 19. yüzyıla uzanmaktadır.



Resim 46. H. Bayard, Boğulmuş Figür Halinde Otoportre, 1840, fotoğraf,

Fotoğrafın, başlangıçtaki mucitlerinden olan Hippolyte Bayard, fotoğraf tarihinin ilk ekspresif otoportrelerinden birini gerçekleştirmiştir. Konudan bahisle, Beaumont Newhall, “Fotoğraf Tarihi”nde şunları yazar: “14 Temmuz 1839’da, Paris’te 30

fotoğrafını sergilemiş olan Fransız Maliye Bakanlığı'nda görevli Hippolyte Bayard, en şanssız öncü oldu. Yöntemi orijinaldi: Gümüş klorürlü bir yaprak, kart kararınca dek ışıkta tutuluyordu. Sonra potasyum iyodür eriyiğine batırılıyor ve Camera Obscura içinde pozlanıyordu. Işık, kendi yoğunluğu ile orantılı ölçüde kartın rengini alıyordu. Böylece doğrudan kart üzerinde ilk pozitifler elde edilmişti; her bir görüntü tek nüsha idi.

Daguerrotype'in yarattığı büyük gürültü patırtı ortasında, Bayard'ın çalışması tamamen ihmale uğradı. O da şanssızlığını 1840 tarihli bir fotoğrafta ifade etti. Kendi kendisini yarı çıplak, sanki ölü gibi bir duvara yaslanmış bir şekilde görüntülemişti.

Böylece 19. Yüzyılın ilk yarısında, henüz fotoğrafik saptamanın icadı aşamaları yaşanırken, otoportre türünün, fotoğrafçının tartıştığı herhangi bir problematiğin estetize edilmesi sürecinde orijinal bir işlev yüklenerek kullanılabilceği ortaya çıkmıştı bile.



Resim 47. R.Cornelius, Otoportre, 1839, fotoğraf.

Robert Cornelius, 1840 yılının başında ABD-Philadelphia'da bir Daguerrotip Stüdyosu açmıştır; ilk çalışması otoportresidir; ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Figürün levhanın merkezinde olmadığını fark edeceksiniz. Bunun nedeni yalnız olmamdı. Kameranın karşısına geçmek için koştum... Ama resim çekilinceye dek merkezde olmadığının farkına varamadım...” (Newhall, 1984, 41- 42).

Söz konusu örnek ise, fotoğrafçının, fotoğrafın standart kullanımlarının yanı sıra, Fotoğraf makinesi ile kurduğu tamamıyla kişisel, deney ruhuyla dolu, ama aynı zamanda da naif bir tarzda araştırmacı ilişkinin ilk ifadelerinden biridir.

Otoportrelerde, fotoğrafçının varlığından ayrılarak, fotoğrafik metnin protagonist (başkahramanı) haline gelen muzip figür, görsel yaratıcılığın fantastik alanlarında edebi bir serüven hayatı yaşamaktadır.

Bazzin, Fotoğrafın göz üzerinde oluşturduğu estetik izlenimiyle ilgili şunları söyler:

“Fotoğraf estetiği, fotoğraf sanatçılarının yanı sıra fotojurnalistlerin, belgeselcilerin, reklâm-tasarım fotoğrafçıların, hatta stüdyo fotoğrafçıların, uygulama mantığı ve ilham kaynağı olarak, zaman zaman da işlevsel bağlamın değiştirilmesiyle elde edilen yaratıcı espriler şeklinde katkıda buldukları bir “serbest bölge”dir. Bu durum, fotoğrafik otopotre türünün gelişim süreci için de geçerlidir. Dolayısıyla Andy Warhol’un çalışmalarında fotojurnalist nitelikli kaynakları, Pierre ve Gilles’in eserlerinde stüdyo fotoğrafçılığa özgü “kitsch” boyutu ya da Lee Friedlander’in fotoğraflarında bazen deneysel bir espriyi yakalarsanız sakın şaşırmayın! Diğer yandan, otopotre, narsist bir dışavurumdur. Meşrulaştırılmış bir teşhirci fantazidir. Estetize edilmiş bir kendini tatmindir. Kristalize edilmiş bir egosantrizm göstergesidir” (Bazzin, 1996).

Fotoğraf eğer zamanın çürütücü etkilerine karşı bir meydan okuma ise otopotre, fotoğrafçının bu deneyimi sadece dış dünya ile kendi kendisiyle de gerçekleştirmesi; sanatçının varlığını nesneleştirmesi hatta fetiş haline getirmesidir.

Bazen de bir snopluk gösterisidir. Simulakr (eş zamanlı) niteliğiyle de olsa, en azından sanatçının kendi çehresi, bedeni, doğal ya da seçtiği dış görünümüyle bir mülkiyet ayrıcalığının sergilenmesidir. Özellikle, psikanalizi, başlıca ilham kaynaklarından; cinselliği ve bedeni başlıca temalardan kabul eden Avangard Sanat ve bunun late/trans/post etc. varyasyonları içinde otopotre, estetik/görsel bir manifesto metni gibidir. Zaman zaman otoportreler, politik bir radikal tavrın slogan dışavurumu olabilir; sanatçının toplumsal/tarihsel misyonu çerçevesinde bir meydan okuma olanağı şeklinde değerlendirilebilir. Ve nihayet fotoğrafçıların eserlerinin anlam labirentinde yolumuzu bulmamızı sağlayan Ariane’in iplikleri misali bilhassa bırakılmış izlerdir.

Hodler, fotoğrafçıların otoportre çekimleriyle ilgili şunları söylemiştir:

“Fotoğraf tarihi boyunca fotoğrafçılar hep otoportreler de çektiler. Özellikle Saf Fotoğrafçılar ve Avangard Sanatçılar bu çalışmalarıyla, 20. yüzyılın estetik doktrinlerini (öğretilerini) açıklıyorlardı. Edward Steichen’in henüz pictorialist (resimsel) de olsa, 1898 tarihli otoportresi, Ferdinand Hodler’in 1910’larda gerçekleştirdiği Avangard nitelikli otoportre serisi, El Lisitzky’nin 1927 tarihli “İnşaatçı” başlıklı dadaist kişilik tanımlaması, Wanda Wulz’un 1932 tarihli, adeta bir Nancy Burson öncülü (I+Cat) “Ben ve Kedi” adlı antropomorfik (ırksal) fantazyası, Herbert Bayer’in yine 1932 tarihli sürrealist yorumu, buna birkaç örnektir” (Hodler, 1977: 92- 97).

Söz konusu durum Pop-Art ve Postmodern Sanat anlayışı içinde de örneğin Bruce Nauman’ın neoklasik şakasında (Bir Çeşme Olarak Otoportre 1996), Lucas Samaras ‘ın barok tavrında (Oturma 1979), Andy Warhol’un adı üstünde, pop yorumunda (Otoportre II, 1986) ya da Jan Saudek’ in manierist/romantik çalışmasında (İkinci Evliliğimden Olma Üçüncü Kızım, 1987) vb. gibi ortaya çıkmıştır.

Otoportre türünün uygulama oranı gittikçe artmaktadır. Öyle ki 1970’ li yıllardan başlayarak poetikası neredeyse otoportreden ibaret sanatçılar yetişmiştir. Arnulf Rainer ,Cindy Sherman, Yasumasa Morimura bu isimlerden bazılarıdır.



Resim 48. Arif Kırhan, Otoportre, 1997, fotoğraf.

Atay, Türk sanatçıların fotoğraf otoportrelerini şöyle açıklamıştır:

“Yine, örneğin Nuri Bilge Ceylan’ın kimi zaman romantik (Solo Self Portrait 7,1985) kimi zaman da sürrealist (Self Portrait 3, 1984) esprilerle örtülü postmodern otoportreleri , Tayfun Kocaman’ ın bir Tarkovski kahramanı misali rol

aldığı eserleri (İFOD , Geleneksel Sergiler, 1997, Yüzyüze s.26-27; 1996 “Uzak Yakın” , s.22,23;), Arif Kırhan’ın edebiyat gibi klasik niteliklerinden başlayarak bilgisayar gibi avangardlarına simülasyon üretim mekanizmalarının neden olduğu yabancılaşma sendromunu işlediği çalışmaları (İFOD Geleneksel Sergiler 1996, Uzak Yakın, s.16-17; İFOD Geleneksel Sergiler 1997 Yüzyüze s.22-23) günümüz Türk fotoğrafında da otoportrenin önemini vurgulayan fotoğraflardır” (Atay, 1992: 44- 47).

Kuratör ve eleştirmen Lynn Gumbert, sanatçı için: “Morimura’nın otoportre türüne katkısı çok önemlidir” der ve şu açıklamalarda bulunur: “1980’lerin ortasında kendi kendisini biricik modeli olarak kullanmaya başlayan Japon fotoğrafçısı, Man Ray’ın “Rose Selavy olarak Marcel Duchamp” portresinden, Rembrandt’ın “Gece Bekçisi”ne, Manet’nin “Olympia”sından bazı Japon başyapıtlarına, fotoğraf ve resimleri yeniden kendi mevcudiyetini de katarak yorumlamış; Popüler Kültür’le ilgilenerek kendisini Michael Jackson ve Madonna gibi fotoğraflamış, yanısıra stereotipik (ikili tip) beğenilere sahip, marka meraklısı çağdaş Japon toplumunu, onların kılığına girerek eleştirmiştir (Gumbert, 1996: 64).

Sanatçı, 1996 yılında da ünlü film yıldızlarının klasik rollerine bürünerek gerçekleştirdiği, Kierkegaard’ın 1849 tarihli bir kitabı ile aynı başlığı taşıyan “Sickness unto Beauty-Self Portrait as Actress” (Hastalık ya da Güzellik, Aktris olarak Otoportre) adlı, çoğunluğu renkli ve yaklaşık 90x120 cm. boyutlarında 57 fotoğraftan meydana gelen görkemli sergisini Yokohama Sanat Müzesi’nde açtı (Gumbert, 1996: 63).



Resim 49. Y.Morimura, After Faye Dunaway, 1994-1995, fotoğraf.

Söz konusu sergideki eserlerden örneğin, “After Faye Dunaway 2”, de Morimura, yıldızın, “The Gangster Story-Bonnie and Clyde” (Yön: Arthur Penn, 1967) filmindeki haliyle, kırmızı, dümdüz bir fon önünde poz vermiştir. Yönetmenin yorumunun etkisiyle de evrensel-popüler hafıza kayıtlarında, Bonnie Parker (1911-1934) ortağı Clyde Barrow (1909-1934) ile birlikte 1960’ların batı blokunda sistem karşıtı anarşist duyarlılıkların bir karşılığı şeklinde, ideoloji niteliği ambigü (anlaşılmaz) de olsa sempati ile karşılanmıştır. Kriminal kimliği ise 1930’ların gangster efsaneleri içinde çoktan erimişti. Ama artık günümüzde bu içerik önemini kaybetmiş; Faye Dunaway/Bonnie Parker portresi ise edebi bir biçim olarak Hollywood Panteonu’nda yerini almıştır. Söz konusu portreyi bir maske gibi kendisine tatbik eden Morimura simulakrı (anlık çalışması) ise, postmodern dönemlere özgü, alıntı çeşitlemelerine dayalı yaratıcılık yönetiminin bir göstergesidir ve bu kez başlangıcından daha farklı bir içerik kazanmıştır. Morimura son derece yanıltıcı bir travestilik stratejisi geliştirerek, “kitsch” estetiğinin berraklığında, cinselliğin durmadan standart hale getirilmiş/getirilmeye çalışılan anlamlarını bir kimlik araştırmasına dönüştürerek tartışmaktadır.

Bir erkek olarak Morimura, şahane bir şekilde sinemanın dışı idollerinin görünümüne her büründüğünde, kadınlığı değil, erkekliği tanımlamakla meşguldür. Luis Mizon’un “İnka’nın Ölümü” (1992) adlı romanının kahramanlarından genç kızıl derili travestinin söylediği gibi: “Neden bu kadar makyajlı olduğumu biliyor musunuz? Beni bir kadınla karıştırmaları diye” (Mizon, 1977: 78).

Morimura, yine benzersiz ironisiyle, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Jodie Foster vb. gibi birçok starı daha gündeme getirmiştir. Böylece adeta manierist bir tarzda, hermafroditliğine (çift cinsiyetliğine) bir de fantastik çoğul kimlikler eklemektedir.

Ancak yine de bu orijinalitenin diğer sanatlarla ilgili geleneksel/klasik bağlantılarına işaret etmek gerekir. Kabuki Tiyatrosu ya da Pekin Operası’nda erkek oyuncuların kadın rollerine çıkması doğaldır. Zenneler ve köçekler, cinsel kimliğin erimiş sınırlarında grotesk bir cazibenin timsalidir. Virginia Woolf’ün “Orlando”sunu kim hatırlamaz ki? Hele şairler, hakikatin peşinde sık sık başkalarının kalıbına girip çıkarlar.

Sonuçta hayata ve sanata dair krizler hep devam edecektir. Ama bahsettiğimiz fotoğraf sanatçıları bu durumu en azından tanımlayabilmektedirler. Hem de kendilerini “seçilmiş kahraman” ilan ederek! Söylenmemişi ifade etmenin günümüzdeki imkânsızlığına rağmen, Borges’in dediği gibi:

“Yeni bir eylem yapamıyorum/ aynı masalı kuruyor, yine kuruyorum/ yinelenmiş onbirli hece veznini yineliyorum/ başkalarının bana söylediklerini söylüyorum/ aynı şeyleri hissediyorum. Aynı saatinde/ günün ya da soyut gecenin/ Her gece aynı kâbus/ her gece şiddeti labirentin/ Ben, sabit bir aynanın yorgunluğuyum/ ya da tozu bir müzenin...” (Borges ve Cifra: 1988: 34).

Bütün tepkilere karşın sanatın bir dalı olması ve resim sanatında kullanılmasının yanında fotoğraf, 1970’lerde önemli bir sanat hareketinin de temelini oluşturmuştur. Yeni Gerçekçilik, Hiper Gerçekçilik veya Foto Gerçekçilik diye adlandırılabilen bu akımda, bir bakıma ressamın gözünün öznelliği, kameranın nesnelliğiyle yer değiştirmiştir. Katı gibi görünen bu tavır, insanların yorum yapmaya hakları yoktur söylemini dile getirmiyor, yalnızca sanatçının yorumunun izlenen nesneye eşit olamayacağını savunuyordu. Çağımızın diğer akımları gibi bu akım da siyasal ve toplumsal eleştiri temeline dayalıdır ve bir bildirge niteliği taşımaktadır. Başar, Fotogerçekçilerin fotoğrafı kullanımını şöyle açıklamıştır:

“Foto Gerçekçilik, fotoğrafı, onunla yeni tanışan sanatçıların yaptığı gibi yorumlayıcı bir kaygıyla değil, makinenin belgesi bakış açısını yakalama kaygısıyla kullanmıştır. 20.yüzyıl sanat akımlarının gündelik yaşamı yansıtma 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).

2.3.Çağdaş Bir Yapıt Olarak Otoportre ve Portre

Portre resimler, çok eskiye dayanmakla beraber çağımızda da gelecekte de yapılmaya devam edecektir. Enis Batur, John Berger’in “Portre bitti, resim sanatı öldü” yargısına tepkisini şu sözleriyle açıklar:

“Nicedir resim sanatının öldüğünü, ‘peinture’ün geçmişe ait bir araç sayılması gerektiğini savlayanlar için, John Berger’in “Portre bitti artık” yargısı kendiliğinden anlamsız bir önerme yargısı olarak görülecektir herhalde. Gelgelelim, bir kıyamet kararı vermeden, dönüp bakılabilir: Kiefer ya da Soulages, Lüpertz ya da Cremonini, Güleriyüz ya da Schnabel hala fırça temizliyorlar.

“Portre bitti”ye gelince: Daguerrotipye’den bu yana söylenegeliniyor portrenin bittiği, gene de yüzyılın en gözde odaklarından birinin “yüz” olduğunu yadsımak elde değil, elde mi?

“Bir daha hiçbir önemli portre yapılamayacak gibi geliyor bana”, diyor Berger yola koyulurken; “Yağlıboya portrenin gerileyişi ve ortadan kalkışı için saydığım nedenler portreyi de aşan bazı anlamlar içerir” diye noktıyor: “Tüm işleviyle resmin soruşturulduğu anlamına gelir bu. Ve hatta belki de daha fazlasına”. Açık ki, sonunda Resim ve Sanat için de çan çalan bir bakış. İlk cümleyle son, sonuç cümleleri arasındaki optik ince ayara dayansa gene iyi; Berger, alabildiğine basmakalıp bir yaklaşım kuruyor:

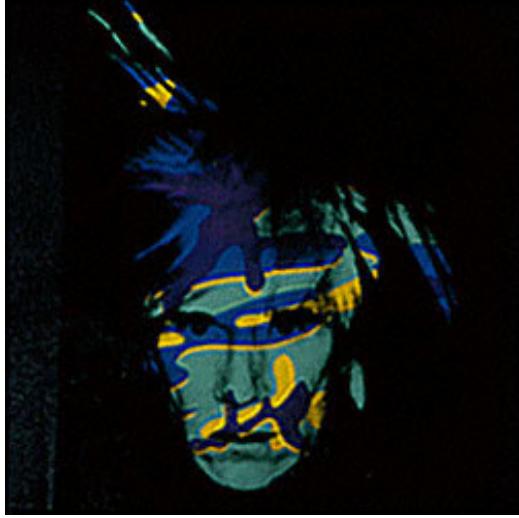
Portre sanatının toplumsal/sınıfsal karakterini her şeyin üzerinde görüyor Berger: “Portre resminin işlevi portre konusu kişinin toplumsal rolünü vurgulamak ve idealleştirmektir. Amaç, kişiyi ‘bir birey’ olarak değil de kral, piskopos, toprak sahibi, tüccar vb. gibi bir birey olarak sunmaktır”. Bu kesinlemenin yanı başında duran bir cümle dikkatimi çekiyor hemen: “Profesyonel kaygılardan bağımsız sayılı ve istisnai portreler üzerinde durursak eğer, bu işlevi görmezlikten gelmiş oluruz”.

Portre sanatı hakkındaki temel yargısının genel geçerliği, bu yargının içerdiği doğruyu tartmamı engellemiyor: Resim sanatı tarihi, yalnızca portre bağlamında mı, doğa ya da ölü doğalar bağlamında da işlevsel, çünkü beklenmiş, istenmiş, hatta ısmarlanmış ürünlerle tika basa doludur. Yapıt, her zaman ürün yığının arasından süzülür - biz onu seçeriz. Elbette ayrıcalıklı yapıtlar üzerinde durulacaktır: Herakleitos’un deyişiyle, samanı altından ayırt etmek olmalı işimiz, “sarı” olan her şeyi aynı torbada toplamak bir yere götürmez ki bizi” (Batur,2004:321).

20. yy.da birçok sanatçı otoportre ve portre çalışırken sadece yağlıboya veya akrilik kullanmamış, değişik alternatif denemeler de yapmışlardır. Portrede kendi başına resimden ayrı bir sanat olarak geliştirilen fotoğraf ta resim yapan sanatçıların elinden geçerek bir malzeme olarak kullanılıyor, sanatçı, onun üzerinde kolaj, baskı, renklendirme gibi değişik uygulama yöntemlerini kullanarak fotoğrafı bir tuvalin çizili yüzeyi gibi düşünerek ona farklı bir estetiklik katıyorlardı. Bu malzeme sanatçının önüne sonsuz olanaklar sunmuştur. Dadaizm’de kolaj yöntemiyle çok defa fotoğraftan faydalanılmış, Pop-art’ta ise fotoğraf baskı ile beraber kullanılıp üzerine renklendirme yapılarak şekil verilmiştir.

20.yüzyılın en çok sözü edilen sanat hareketi Pop-Art’ın öncüsü sayabileceğimiz Andy Warhol, yapıtlarının yorumun dışında bir içeriğinin olduğunu ve bir anlam taşımadığını ileri sürmektedir. Warhol bu konuda; “Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor... Gelecekte herkes on beş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek... Eğer

Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok” (Lynton, 1991: 302).



Resim 50. Andy Warhol, Otoportre, 1986.

Resim 51. Andy Warhol, Türkuaz Marliyn, 1962.

Bir var olma biçimi, bir iletişim kurma aracı, bir güç kaynağı, bir ritüel. Warhol için fotoğraf bunların hepsi oldu hayatında. Fotoğraf, etrafındakilerin yaşamını aktaran bir kayıt aracıydı, çizimlerinin ve baskılarının temeliydi. Warhol hem fotoğraf biriktirdi hem de fotoğraf çekti. Yeni bir deseni baştan yaratmaktansa medyada yaratılmış bir görüntüyü, bir “imajı” kullanmak, onun üzerinde oynamak çok daha etkili bir yoldu Warhol için. Fotoğraflar ve arşivler ona yeni amaçlar bulacağı bir dünya oluşturdu, ikinci kez kullanıldıktan sonra da kolaylıkla tanınabilecek fotoğraflar seçti her zaman kendine. Grafik tasarımla başlayan sanat yolculuğunun başından bu yana dünyanın görmesini istediği görüntüyü yaratmak üzere fotoğrafın üzerinde nasıl oynanabileceğinin farkındaydı. Warhol Fotoğrafın, Warhol’un içindeki sanatçıyı iyice ortaya çıkarmada bir katalizör görevi gördüğü söylenebilir. Bir gözlemci olarak Warhol, tecrübe edilen gerçekliğin dış görünüşünü şekillendirmede daima etkin bir rol üstlenen fotoğrafın, insanların gerçekliğe bakışını nasıl değiştirdiğini fark etmiştir. Bu yüzden onun seçtiği görüntüler, gerçek insanlar değil, ikonlara dönüşecek birer “imaj”; kare formatın içine oturttuğu yüzler, oluşlarının ötesinde birer kavram olur. Durmuşoğlu, Warhol’un fotoğraflarında görüntüyü seçip eserlerinde kullanımını şöyle açıklamaktadır:

“İmaj aktarımı” Warhol’un yapıtlarında önemli bir yer tutar; James Dean’in Rebel Without a Cause afişindeki pozunu onun elinde Gold Book’un kapağındaki çizime dönüştürme örneğinin. Yetkinliği, doğru zamanda, doğru tepkiyi yakalayacak fotoğrafı “imajı” seçmektir. Fotoğraftaki Elizabeth Taylor (Liz, 1964). Marilyn Monroe (Marilyn 1967). Jacqueline Onassis-Kennedy (Jaekie, 1965) ya da Elvis Presley (Elvis. 1964), ortaya çıkan yapıta güç, parlaklık ve enerji veriyordu; çünkü görüntünün içinde yapıtın yüzeyini genişleten bir bilgi tabakası vardı, bilginin kendisi medyadan kamuoyuna yansıyor. Warhol da onu seçip, kendi bakışıyla birleştirip daha da güçlendiriyordu” (Durmuşoğlu, 2001: 42).



Resim 52. Andy Warhol, Liz, 1964 -65.

Warhol 70’li yıllarda, çalışmalarının ilgi görmesi üzerine ücret karşılığı portreler yapmaya başladı ve sürekli çekim yapmasına olanak tanıyan “Polaroid”e geçti. Warhol’un bu fotoğrafları klasik portrelere benzemekle birlikte bir “pasaport fotoğrafı” ya da “aranıyor fotoğrafı” havasını da verir. Kullandığı kare format, Liz ve Marilyn baskılarında gücünü zaten ispat etmişti. Warhol polaroid fotoğraflarında da öznelere ışıklı, yapay renklerle iyice ön plana çıkaran röprodüksiyon işlemiyle kare formatı bir araya getirdi ve polaroid bir tür taşınabilir “photobooth” oldu. Modellerin bütün yüz hatlarını silerek onları zaman boyutundan ayıran Warhol fotoğrafın çoğaltılabilirliğinden ve gerçekliğin özgün bir taklidi olmasından alabildiğince yararlandı. Hem “pragmatist (uygulamacı)”, hem de “hikâye anlatıcısı”ydı. Paranın gücünün farkındaydı, bunu mitlerin topluluk ruhu üzerindeki etkisiyle birleştirdi. Doğru anda doğru “imajı” seçti, onu yeniden şekillendirdi ve yaydı. Warhol, Marilyn Monroe’nun bir pozunu, baskısının konusu olarak seçtiğinde, Monroe’nun ölümü

üzerinden birkaç gün geçmişti ve ölümü hakkında çeşitli hikâyeler ağızdan ağza dolaşıyordu. Birbirine benzer birçok akrilikle tuval üzerine yapılan serigrafiler ve kâğıt üzerine yaptığı renkli serigrafiler birbirini takip etti. Warhol böylelikle Monroe'nun bu fotoğrafını ölümsüzleştirdi. Artık resim gerçekliği yansıtmıyor, gerçeklik resim içinde dönüşüm geçiriyordu.

Dikkat edilmesi gereken nokta burada konunun Monroe değil, Monroe'nun sıkça gündeme gelen bir fotoğrafı olmasıdır. Serigrafideki maske, ölünün gizemini daha bir saklar gibidir, Bu görüntüyle Monroe sonsuz gençliğin ve güzelliğin ikonu olur. Gariptir, bu görüntü Marily'nin ölmesinin de bir nedenidir bir bakıma. Fotoğrafın kişiye verdiği imajı gerçeklikten daha gerçek hale gelir. İnsanlarsa kendini bu verilen "imaj"ın içine oturtmaya çalışır. Polaroid'le çekilen baskılarda da kadınlar kendilerini Liz ya da Marilyn gibi hissetmiştir. Erkekler içinse bu karizmayı yaratmak Joseph Beuys dışında çok zor olmuştur Warhol için.

Warhol sadece 35 mm'lik makinesiyle yüz bine yakın fotoğraf çekmişti. Photobooth çekimlerinin olduğu gibi polaroid çekimlerinin de kendine özgü kuralları vardı. İçine girenler için photobooth bir günah çıkarma kabini gibiydi; polaroid seanslarında ise modeller Fabrikaya hiçbir zaman yalnız davet edilmez. Her zaman aynı yemeği yerlerdi. Fotoğraf Warhol'un korkulan ve utangaçlığı için de bir rahatlatma aracıydı. Kimilerinin performansındaki düşüşün başlangıcı olarak gördüğü 1968'deki ağır saldırıdan sonra da Warhol sarmalanmış vücudunu Richard Avedon'dan önce fotoğraflamayışarmıştı. "Fotoğraf çekiyorum, öyleyse varım" felsefesini benimseyen Warhol, yaşadığını çektikleriyle kendine ispatlıyordu bir bakıma.

Warhol'un objektifi, yüzden vücuda doğru kaydığında fotoğraf makinesi aynı zamanda bir inceleme aracına dönüştü. "Fotoğraf makinesinin her kullanımında gizli bir şiddet yatar" diyen Sontag'ı destekler biçimde Warhol da fotoğraf makinesini etrafındaki kişileri, olup biten her şeyi yönlendirmek için kullandı. Hollywood yıldızları, meslektaşları, politikacılar herkes aynı standart formatın içine giriyordu. Herkes aynı ışıkla çekiliyor, aynı işleme tabi tutuluyordu. Warhol makinesinin önünde parti insanlarını bir kere daha yıldız yaparken, arkasında, kurduğu Interview dergisi "Pop Prensi" ünü ve her dakika genişleyen kabarık önemli arkadaşlar listesi vardı. Her şeyin ötesinde fotoğraf, Warhol'a bir Warhol dünyası yaratma olanağı verdi. Yıldız

fotoğrafları koleksiyonuyla başlayan “imaj” yaratma arzusu, onu fotoğraf makinesine yöneltmişti.

Warhol’un dünyası yüzeylerden oluşuyordu. Yüzeyde kendiyile derinlik arasındaki gerilim, yüksek ve alçak, sanat ve “pop” bir araya geldi. Warhol’un sıkça tekrar edilen bir sözü bu durumu çok güzel özetler aslında: “Eğer Andy Warhol hakkında her şeyi bilmek istiyorsanız. Resimlerimin, filmlerimin ve kişiliğimin yüzeyine bakmanız yeter. İşte ben oyum. Altta hiçbir şey yok. “Warhol, çoğu zaman fotoğrafa benzetilip ayna olarak tanımlanır; ama bu metafor fotoğrafı da sanatçıyı da tanımlamaya yetmez. Graham Clarke’ın “Bir ayna olmanın ötesinde fotoğraf en karmaşık ve anlaşılması en zor temsil biçimlerinden biridir. Sıradanlığı, bir temsil aracı olarak karmaşıklığının ve içindeki güçlüklerin önünü gizler” tanımını Warhol için de öne sürebiliriz. Yüzey görüldüğü gibi değildir çünkü yüzeyde kabul, yüzleşme ve sorgulama birleşir. Bütün bunlar Warhol’un içinde bulunduğu toplumun kültürel söylemine yöneliktir. Campbell Konserve Kutusu, Amerikan Doları gibi günlük hayatın artık fark edilmeyen içsel öğeleri, Elvis, Marilyn Liz gibi ikonları, gazete haberlerindeki fotoğrafları veya elektrikli sandalyeyi yapıtlarının konusu yaparken oluşturduğu yüzey hiçbir şekilde edilgen değildir; yayılır, genişler.

Bir bütün olarak bakıldığında “pop” sanatçısı Warhol, çağdaş sanatın yeni bir evreye doğru ilerleyişini gördü. Her zaman yeni fikirlerin öncüsü olmadı, genelde aniden ortaya çıkan bir içgüdüün peşine düştü. Çağdaşlarından farklı bir biçimde zamanının, toplumunun eğilimlerini ve beklentilerini takip etti. Herkesin gördüğünü farklı bir açıdan tekrar gösterdi. Bugün hala Warhol Foundation olarak işleyen efsanevi atölyesi Fabrika, sanatçının stüdyosu düşüncesini yeniden gündeme getirdi. Sanat yaşamına bakıldığında Warhol acılar çeken bir deha olmadı, bütün medya araçlarını kendi isteğine göre kullanan bir tür profesyonel sanat menajeri oldu. Yöntemi, modern tüketici sanayi toplumunun içindeki gizli mekanizmaları ortaya çıkardı, derinlemesine çözümlemelerde görülebilecek bağlantıları gösterdi. Yapıtları dünyayı “gördüğümüz” boyuta küçülttü, bu küçülme ayrıntıları ortaya çıkardı. Bu bakış açısından sonra sanat çok daha farklı bir yöne yürümeye başladı (Durmuşoğlu, 2001: 46).

Fotoğraftan yararlanan sanatçılardan biri de Chuck Close’tur. Sanatçı, 1960’larda ortaya çıkan Hiperrealist akımın içerisinde portre sanatını konularında işler. Sanatçı

fotoğraflara bakıp gerçeğin ötesinde bir üslupla onları resmeder. Kendi sanatı hakkında şöyle der:

“Kimileri benim de resimlerimi, kimi çağdaş sanatçılar gibi bilgisayar kullanarak yaptığımı düşünüyor. Bu teknolojiden bütünüyle nefret ediyorum. Bilgisayar konusunda tam bir cahilim” (Akaş, 2003: 165).

Çağdaş portre tanımını bütünüyle değiştiren ve son derece gerçekçi resimleriyle tanınan Chuck Close, 1970’lerin başından bu yana resim dünyasının önemli adlarından biri. Önceleri siyah-beyaz tonlarda yol alan resimleri, zaman içinde renklenerek bugünkü biçimlerine ulaştı. Chuck Close’un portreleri, ele aldığı yüzlerin neredeyse bireysel geçmişlerini yansıtan, bir fotoğraf albümünden çıkmışçasına ‘gerçek’ görünen yapıtlar. Close, bir yüzü çizerken nelere dikkat ettiğini şöyle anlatıyor:

“Genel olarak bir portrenin okunmasında ikinci dereceden önemli gibi görünen şeylerin aslında çok önemli olduğunu düşünüyorum: Saçlar, boyun, deri ve zemin. Yüz imgesini etkileyen bu öğelerin üstünde dikkatle durulması gerektiğini düşünüyorum. En azından yüzü simgelediği düşünülen öbür bölümler kadar” (Akaş, 2003: 165).



Resim 53. Chuck Close, Büyük Otoportre, 1968, tuval üzerine akrilik, 107 1/2 x 83 1/2 in



Resim 54. Chuck Close, Kiki, 1968, tuval üzerine akrilik, 107 1/2 x 83 1/2 in.

Geleneksel sanata resim gereçleri de dâhil olmak üzere her şeye karşı çıkmış olan sanatçılardan biri de Jean Dubuffet'tir. Bir şarap tüccarının oğlu olan Dubuffet resme erken yaşlarda başlamış ve karikatür alanındaki yeteneği bu sıralarda ortaya çıkmıştır. 1918'de Paris'e giderek Julian Akademisi'ne girmişse de burada ciddi bir eğitim yapmamıştır. 1924'e değin arada sırada resim yapmış ve sanatla eğlence boyutunda ilgilenmiştir. 1925'te babasının Le Havre'daki şarap işinde çalışmaya başlamış, 1930'daysa Paris'te kendi şarap satış bürosunu açmıştır. Zaman zaman resim yapmayı sürdürmekle birlikte, resmi ciddi bir uğraş olarak ancak 1942'den sonra benimsemiş ve çalışmalarını bundan sonra yoğunlaştırmıştır. Dubuffet, çocuk resimlerinden, delilerin yapıtlarından, duvarlardaki resim ve çizimlerden çok etkilenmiş, kendi yapıtlarını da bu doğrultuda geliştirmiştir.



Resim 55. Dubuffet, Portre, 116x 89cm, karışık teknik, 1947



Resim 56. Dubuffet, Otoportre V., 1966, 26x17,5 cm

Ayrıca ilgi duyduğu bu yapıtları toplayarak 1947'de Ham sanat sergisi düzenlemiş, yaygınlaştırdığı Ham sanat kavramıyla geleneksel anlamdaki sanata karşı çıkmıştır. 1950 tarihli kadın gövdesi adlı suluboya çalışması onu resmi ilkel anlamda bir oyun

olarak gördüğünü anlatır. Sanatçı, geleneksel resim gereçlerini kullanmamış, yapıtlarını alçı, yapışkan ve asfalt gibi gereçlerle gerçekleştirmiştir. Bu gereçler yapıtlarına çekici bir nitelik kazandırmıştır. Tümüyle kişisel olan bu üslup, bazı çalışmalarında gereçlerin belki de ilk kez yan yana gelmeleriyle, deneysel bir nitelik kazanmıştır. Georges Dubuffet Bahçede (1956) adlı yapıtı çocuksu bir anlayış içinde serbest biçimlerle gerçekleştirilmiştir. Anıtsal boyuttaki bu yapıtlar mimari denebilecek büyüklüktedir (Tükel, 1997: 481).



Resim 57. Sanat ve Dil Grubu, Jackson Pollock Üslubunda V. I. Lenin'in Portresi Temmuz 1917 Peruklu ve İşçi Elbiseleriyle, 1980, tuvale monte edilmiş karton üzerine emaye boya, 239 x 210 cm., Jacqueline ve Eric Decelle Koleksiyonu, Henonville.

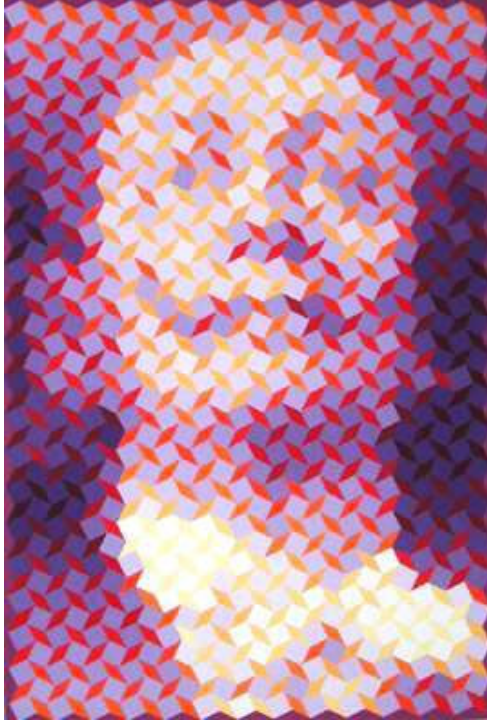
Sanat ve Dil grubunun çalışmaları 1980'lerde belirgin bir toplumsal ve siyasal boyut kazanmış, sanatçılar çalışmalarına resmi katma yollarını araştırarak, resmin anlamının, görüntüsel göstergesel (iconic) ve türeyimsel (genetic) belirleyicilerini irdeledikleri bir dizi proje gerçekleştirmişlerdir. Jackson Pollock Üslubunda V.I. Lenin Portreleri'nde bir resmin neye benzediği ve üretim nedenlerine ilişkin varsayımlar arasındaki ilişkiler sorgulanmıştır. Bu çalışmada iki karşıt ideolojinin, komünizm ve kapitalizmin simgeleri birlikte kullanılarak bu ideolojiler hem bütünleştirilmek hem de bulanıklaştırılmak istenmiştir. Sanatçılar bunu gerçekleştirebilmek için büyük bir tuval üstüne şablonla

geçirdikleri Lenin imgesini Jackson Pollock'un tekniği ile boyamışlar, sonra resmi A-4 boyutlarda parçalara ayırarak her birinin gene A-4 fotokopilerini çekmişler, ardından da bunları önce özgün resme uygun olarak, sonra da karmakarışık bir düzen içinde bir araya getirmişlerdir. Sonuç her ne kadar hala bir Pollock resmini anımsatsa da sanatçının niyeti ve toplumun Pollock'un tekniğine yüklediği anlam yok olmuştur.

Sergide üç aşamayı da sunabilmek için sanatçılar özgün resmi, özgün resme bağlı fotokopileri ve gelişigüzel düzenlenmiş olanları yan yana sergilemişlerdir. İzleyici yapıtın anlamını, toplumun görsel sanat yapıtlarına yüklediği anlam doğrultusunda önceden öğrendiği görsel verileri kullanarak çözemediğinden, sanatçılar toplumun görsel sanat yapıtlarına yüklediği anlamları bu suretle alay ederek sorgulama yolunu seçmişlerdi (Atakan, 1998: 80).

1960'larda Soyut Ekspresyonizm'den hemen sonra Pop-art ile aynı zamanlarda ortaya çıkmış olan sanat akımı Op-art'ta da portre konusu ele alınmış, bu konuda pek çok eserleri olan sanatçılardan biri Yvaral'dır. Victor Vasarely dışında Agam, Larry Poons, Richard Anuskiewicz gibi sanatçıların etrafında şekillenen "Op Art", yapıtın karşısında yer alan izleyiciye, sanat eserinin "tezgâhladığı" "optik illüzyon"lardan değişken demetler sunuyor. Geometrik sanatın hücrelerinin DNA'sı sayılan kareler, daireler, losanjlar, adım adım doğanın ufuk çizgisini veya uzamın kendisini kendi soyut dünyalarının marifetlerini ortaya dökmek için birer basit "araç" olarak kullanılıyorlar. Vasarely o günleri şöyle aktarıyor: "Biraz kendimi değişik bölmelerde, farklı ebatlar ve karakterlerde yer alan alfabenin harflerini kullanmak durumunda olan dizgici-matbaacı olarak görüyordum." Bunun üzerine bir sanat tarihçi onu "Yapısalcı sanatın Gutenberg'i" olarak tanımlıyor. Yvaral, doğal olarak babasından etkilenmesinin ardından Julio le Parc, François Morellet, Horacio Garcio Rossi, Francisco Sobrino, Joel Stein ile beraber 1960'dan 1968'e kadar faaliyetleri sürdürecektir olan Görsel Sanatlar Araştırma Grubu'nun (Groupe de Recherche d'Art Visuel-GRAV) kurucuları arasında yer alıyor. GRAV, bu süreç içerisinde, dünyanın dört bir yanında, Stedelijk Museum Amsterdam'da, Paris Bienali'nde, Londra Tate Gallery'de, Documenta Kassel'de, New York Museum of Modern Art'ta, Kunsthalle Berlin'de ve sayısız değişik ülke ve müzede, üst üste başarılı sergiler açıyor. Yvaral, resimlerinin kökenini anlatırken,

1985'te kişisel bir bilgisayarı kendi resimlerinin hazırlanışında kullanmaya başladıktan sonra hayatının nasıl kolaylaştığını anlatıyor. "Ondan önce 13 yıl boyunca fotoğrafları ilkel sistemlerle ele alıyorduk. Diaları duvara projeksiyonla verip, her karenin ortalama ışık değerini bir luxometre ile ölçüp, rakamı elle kâğıda geçiriyorduk." Şimdiki ortam, Yvaral için tam bir cennet. "Artık mertlik bozulmuş" demeyin ama sizin hayatınızda olduğu gibi, burada da, artık bütün bu işleri bilgisayar yapıyor. Üstelik bu değerler eşliğinde fotoğraf, kompozisyon, geometrik seçim ve renkler seçildikten sonra, işin ortaya çıkan kareleri boyama işi, çeşitli asistanlara veriliyor. "Böylece ben artık daha fazla zaman ayırabiliyorum araştırma yapmaya" diyor Yvaral. İşin kendisini asistanlara yaptırmak zaten Warhol'dan başlayarak Peter Halley, Mark Kostabi gibi sanatçıların da seçimi olmuş.



Resim 58. Yvaral, Salvador Dali, Serigrafi, 89x63 cm



Resim 59. Yvaral, Başkan Washington, Serigrafi, 25x23inc.

Bu resimlere yakından baktığımızda küçük tuğlalar veya örgüler veya kareler görüyorsunuz. Siz uzaklaştıkça ise resim, esas şekliyle belirmeye başlıyor ve nihayet karşınızda o çok iyi bildiğiniz Mona Lisa veya Marilyn veya Dali veya Claudia

beliriveriyor. Yani Yvaral'ın işlerinde, bir resmin önündeki “pasif durağın izleyici” tavrınızı rafa kaldırmanız gerekiyor. Siz öne arkaya ilerleyip, geriledikçe, etrafınızdaki uzamın da “zekâ tuğlaları”na dönüşebildiğini görüyorsunuz. Bu deyim, ünlü matematikçi, fizikçi, sosyolog, filozof, iletişim sistemleri teorisyeni, müzik ve sanat uzmanı Abraham Moles'e ait.

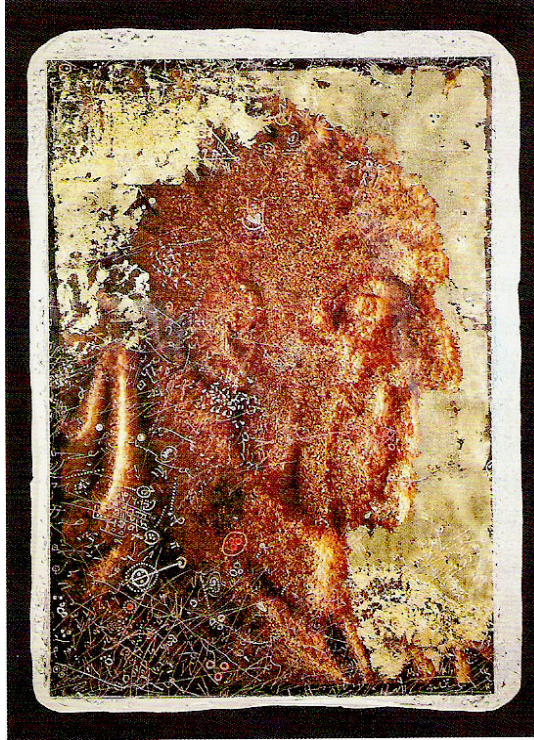
“Yvaral'ın sanatı hakkında” isimli uzun makale araştırmasında Moles, optik sanatın estetik bir disiplin olarak nasıl izleyicilerle direkt ilişkiye girebildiğini, nasıl onları sanatçıların “extravaganza”larıyla keyiflerinin istediği gibi sağa sola sallanabilen bir basit hammadde olmaktan çıkardığını anlatıyor. Böylece Op Sanat'ın nesnel kriterleri, izleyici tarafından anında kabul görüp, algılanabiliyor. Sonuçta Yvaral sınırlarını saklamaya gerek görmediği bir formül uyguluyor. İzleyici bunları izleyebilir, öğrenebilir veya kendi anlayabilir.

Dikdörtgenlerin ilerleyen oranlardaki eğimleri, kavis ve spiral yanlısalarını veriyor, bir suratın üzerine düşen gölgeler ve ışıklar çeşitli renk açılmalarıyla aktarılıyor. Sırayla, bunlar gibi onca “oyun kuralı” ortaya konduktan sonra, artık oyun için sıra, kendisinin o alternatifte nasıl Oynandığını görmeye geliyor. İzleyici, doğanın içinde de arının bal kovanlarının içinde veya virüslerin mikroskopik incelemesinde veya çiçeklerde görülebilen somut şekillerin burada hep beraber bir ikon görüntüyü veya soyut manzarayı nasıl oluşturduğunu ele alabiliyor. “Doğada her şey basit matematik ve yapısal formüllere indirgenemez” diyor Yvaral. Kendisi, organize ve dezorganize eğilimleri arasında, “organize” olarak gelişen verileri, dijital bir formülle tuval üzerine uygulayarak sanatını yapıyor. Çıkış noktası hep aynı; beraber organize olabilecek şekil ve renkler bir bütün oluşturuyor. Burada da dikkat edilecek birkaç nokta var. Yvaral gestalt teorisini hatırlatarak “Bir bütün, onu oluşturan parçaların toplamından ibaret değildir” diyor. Abraham Moles ise, Maddenin mimarisi ve en küçük parçaların yapısal özellikleri üzerinde duruyor: “Bilimde, atom teorisi neyse, görsel ifadenin estetik dünyasında da teorisyenler ve filozoflar için yapısal hipotez odur.”

Yvaral böylece yeni moleküller oluşturmak için atomlarla önce hayalinde, sonra bir eskizde, sonra da laboratuarda oynayan bir organik kimyacı gibi ilerleyip, deneyler yapıyor. Optik sanat belki de böylece, bilim ve sanatın birbirine en çok yaklaşan köprü vazifesini görüyor. Abraham Moles buna rağmen bilim adamları ve sanatçıları

kesinlikle birbirine karşı gibi kamplarda gösteren günümüz tavrını da “Çağdaş entelektüel dünyanın bir şizofrenisi” olarak niteliyor (Baykam, 2002: 30).

1990 yılındaki Erol Akyavaş’ın “İkonoklastlar için İkonalar” dizisi çalışmaları çok yalın, direk biçimli bir kaide üstüne yerleştirilmiş pleksiglas levhalardan oluşur. Levhalarda çeşitli sikke başları yer alır. Bu başlar gelmiş geçmiş bütün eski kültürlerin sikkeleri üstündeki başlara benzer; ancak arada birkaç başın “yaratıklaşmış” olması, 1979’da yaptığı “Kafalar” dizisini akla getirir. Bu yapıtın çeşitli göndermeleri vardır. Yapıt, Rusya’daki sergi için üretilmişti. Yeniden yapılanmakta olan Rusya’nın ekonomisi, tarihsel kültüründeki “ikon” geleneği ve kuşkusuz yetkeci yönetimler dolaylı bir biçimde yorumlanıyordu. Ancak, yapıtın dünyanın ekonomik düzeninin bir eleştirisi olduğu da açıktır. Bir söyleşisinde Akyavaş, bu yerleştirmenin Fihi Ma Fih’in karşıtı olduğunu da belirtiyor. Fihi Ma Fih ikonasızlığın, dinler/felsefeler arasındaki uyumun ve tinselliğin zaferinin simgesiyse, bu yerleştirme de ikonlaştırmanın, dünyevi gerçeklerin ve iktidar süreçlerinin simgesidir (Bilgi-atölye, 19??).



Resim 60. Erol Akyavaş, İkonoklastlar için İkonalar serisinden, sikkeler.

“İkonoklastlar için İkonalar”, bir başına bu tabaka düzenini öne getiriyor. Akyavaş, insanlık tarihinin en önemli kudret simgelerinden biri olan sikkelerden yola çıkıyor bu kez. Doğu ve Batı kültürlerinde sikke kesmenin dinsel, büyüsel ve siyasal boyutları dönemden döneme ağırlık kazanmıştır. İnsan figürünün başlangıçta yurttaşlar arasında denge sağlamayı amaçlayan tanrıça Moneta'nın tam tersi yönde, düpedüz ve yalnızca Erk'i simgeleyerek öne çıkmasının arkasında Akyavaş'ın köklü bir yığı gördüğü ortadadır. Tılsım, güç, şiddet ve korku bu yapıtlarda iç içedir.

Yapıt, bu ürünleri belki de bire bir karşılayan bir kavram. Büyütülmüş sikke figürlerini ilk yüzey olarak seçiyor Akyavaş; dolayısıyla ilk 'müdahale' zemini bu yüzün hem üzerinde, hem etrafında çalışıyor Ressam, ona bir kabartma konumu kazandırıyor. İkinci yüzey, ilkinin içine yerleştirildiği kalın saydam bloklar.

İkinci yüzeydeki 'müdahale'ler, ressamın ışıkla kurduğu pervers denklemleri bir açığa vuruyor, bir giz'liyor. Kullandığı motiflerin gerektirdiği bir yanardöner durumdur. Görünen anlam; saklanan, dahası (kendisini) sakınan anlamla peş peşe, göz için giz tuzakları kuruyor. Erol Akyavaş'ta bir tek muska şifresi aramak, onun girişimini en hafifinden indirgemek olur: Şifresi yüz ve elin içinde de oluşur ve hem farklı hem de çetin yazılar yükler onlara: Yazgı, kan, kem söz, yakarı.

Yıllardır zorlu bir dengeyi arıyor Erol Akyavaş ve onu kotarıyor: Yoğun semantik diline karşın, sonunda bir plastik ifade olarak önümüze çıkıyor. Bu özel ikonalar da öyle değil mi? Her yüzün arkasında bekleyen kesinlikler ve şüpheler, her yüzün yüzünde ve onu kuşatan halede bekleyen temsil uçlarıyla göğüsleniyor.

Rimbaud, Şiirlerini anlamakta güçlük çeken annesine, onları 'soldan sağa ve yukarıdan aşağıya' okumasını öğütlemişti. Burada, bir üçüncü yol öneriyor ressam: İçten içe. Bir palempsestos (rastlantısal olarak görünenin esasen tarihi olabileceği) boyutu mu? Hayır: Silinip yeniden yapılmış suretlerden çok, silinmek üzereyken yeniden keşfedilmiş, yeniden anlamsal ve imlemsel donanım kazanmış bölgeler söz konusu burada. Troya kenti, bir bakıma: Kazdıkça, yeni bir tabaka açılıyor (Batur, 2004: 320).

Neşe Erdok, klasik otoportre anlayışının çok ilerisinde tablolar gerçekleştirir. Sanatçı, kendi sanat yaratılarını, doğal üretim yeri olan atölyesi ile bütünleştirir. Böylelikle, 1930'lar kuşağının ressam-atölye ayrılmazlığını vurgulayan otoportreleri yeniden

yorumlanır. Burada dikkat edilecek özellik şudur: Neşe Erdok “ben” kavramını tuval aracılığı ile topluma bildirirken, mekânı izleyiciye açmakta son derece karardır. Şeker Ahmet Paşa’dan Zeki Faik İzer’e, hatta 1980’lere dek, az sayıda nesne ile otoportre yapma geleneği Erdok’un bilinçli üretimi ile aşılır. Ressamın yaşantısı, onun özü dış dünyaya aktarılır. Atölye salt sanatçının bilebildiği, izleyiciye kapalı mekân olmaktan çıkar.

Erdok otoportrelerinde; ressamın toplum içindeki yalnızlığını, ayrıca sanat üretimi için yalnızlığını yaşantısının içeriği haline getiren bireyin iç hesaplaşmasını, izleyiciye sunar.



Resim 61. Neşe Erdok, Perçem Düştü Kel Gözüktü, Tuval üzerine yağlıboya, 1994, 180 x 150 cm.



Resim 62. Neşe Erdok, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 1993, 130 x 100 cm

Eleştirmen Mehmet Ergüven Neşe Erdok’un otoportreleri ile ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“Aslında Erdok’un hayli üretken bir sanatçı olduğunu anımsadığımız zaman, sınırlı sayıda otoportre yapmış olması dikkat çeker; ne var ki, canlı/cansız hemen her şeyi “kendi beni”yle hesaplaşmak üzere vesileye çeviren böyle bir sanatçı da otoportrenin nerede sona erdiği tartışma konusudur. Nitekim doçentlik tezini portre üzerine hazırlayan Erdok, kendisinin de açıkladığı gibi, ilk günden itibaren

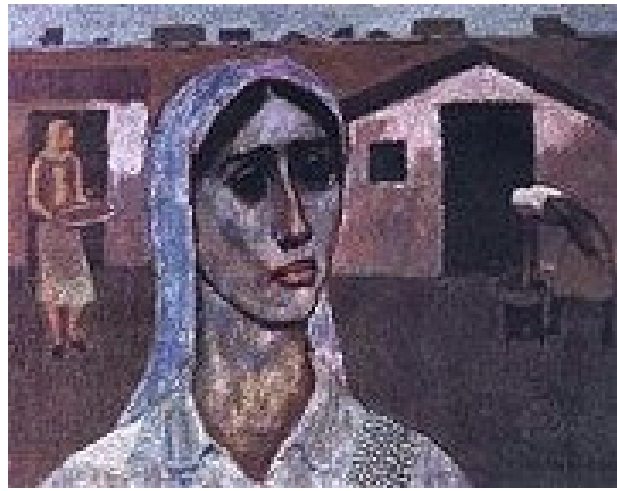
portreyle iç içe olmuştur hep ve doğrudan itiraf etmese de, gerçekte kendi portresinden başka bir şey değildir bu: "Portreye olan ilgim ilk resme başladığımda ailemin bireylerinin desenlerini çizerken ortaya çıktı. Bana yakın, çok iyi tanıdığım kişilerdi çizdiklerim. Dış görünüşlerini aktarırken iç dünyalarını da yansıtmaya çalışıyordum. Şimdi resimlerimdeki kişilerin hiç biri benden portresini yapmamı istemedi; ama yine de bu insan figürleri birer portredir; çünkü onların iç dünyalarını ve ruh hallerini dış görünüşleriyle birlikte kavramaya betimlemeye çalışıyorum" (Ergüven, 1997: 164).

Nuri İyem Türk resim sanatının en büyük ustalarından birisidir. Sanatla dolu ömrünü, çok sayıda değerli ürünle taçlandırmış ve Cumhuriyet tarihinin toplumsal, siyasi ve kültürel seyri içerisinde, bir sanatçı olarak var olmanın tüm zorluklarına rağmen kesintisiz olarak üretmiş, sergiler açmış, yazmış ve tartışmıştır (Lebriz, 2004).

1950'li yıllarda yöneldiği soyut anlayış paralelinde ürettiği resimler, onun sanatının üslupla tanımlanamayacağını kanıtlar. Bugün onun soyut resimlerini gördüğümüzde, hangi anlayışta çalışmış olursa olsun sanatın üst seviyede üretimine yoğunlaşmış olduğunu anlarız. 1960'lı yıllarda, Anadolu insanını onların yaşamını, iç dünyasını, köyden kente göç edenleri ve gecekondu yaşamını anlatan figüratif resimler üretmeye yoğunlaşmıştır. Bereketli topraklarıyla ve medeniyetler doğuran özelliğiyle; Anadolu'yu bir kadın olarak algılamış ve ürettiği kadın portrelerinde, iç dünyanın aynası olan gözlerin ışığında, bir parçası olduğumuz toplumu tüm gerçekliğiyle yansıtmıştır. Kadınların gözlerindeki ışığın derinliklerinde sadece günümüzün değil, Anadolu insanının geçmiş zamanlardan bugüne uzanan ve nesillerdir değişmeyen acıları, sıkıntıları, sevinçleri, heyecanları ve gelenekleri bulunmaktadır.



Resim 63. Nuri İyem, Genç Kız Portresi.



Resim 64. Nuri İyem, Köylü Kadın Portresi

Nuri İyem genellikle köylü kadın portreleri üzerinde çalışmış, portreleri çağdaş bir şekilde yorumlamıştır. Bunların, hepsi de anımsatıcı, yani figüratif. Bütün yaratılmışlar arasında en seçkini olan insanı, insanda en seçkin yeri olan başını, başta da en seçkin yer olan gözleri seçmiş. Yalnız bu seçim bile belirli bir aşamalı düzenin varlığını göstermeğe yeter. Ama biraz üstünde durulursa, bu kadın başlarında ortak bir yan görülüyor. İyem'in insanları hep resmin dışına bakıyorlar. Birbirlerine bakan, ya da biri öbürüne bakan iki kişi yok. Başka bir deyimle, kişiler arasındaki ilişki hiçbir zaman bir iletişim düzeyinde değil. Buna olsa olsa bir yan yanalık durumu denilebilir. Dahası, birbirlerine dokunmuyorlar, sarılmıyorlar, el ele bile tutuşmuyorlar.

İyem'in figürlerindeki fon çağrışımlarla yüklüdür; ama İyem fonu soyut bir plan olmaktan kurtarma endişesini de duymaktadır. Giderek bu fonun, figürün mekânını, varlığını, yaşamını simgeleyen bir niteliği de kazanmasını baştan beri amaçlamıştır Nuri İyem. İyem'den peyzaj-fon: doğrudan figürün maddi bağı, organik bir atmosferi işlevini de yüklenir. Peyzajla figürler arasındaki eşleşme birebirdir. Örneğin kuraklık görünümü ölüme dönüşen kadın yüzüyle ya da ölüme dönüşmüş kadın yüzü kurak toprak ile sürekli bir geçişkenlik taşır. İnsan yüzü peyzaj fondaki mekânla ve bu mekândaki gecekonduyla tam bir uyum içindedir (Gönenç, 1989).

Nuri İyem, resimlerindeki portre olgusunun ortaya çıkışını ve gelişimini şöyle açıklar:

“İnsan resim yapmak ihtiyacını duyduğu zaman hep kendi kesesinden harcayamaz. Mutlaka dış dünyaya bakması gerek...

...Bir hareket noktası gerekiyor. Çiçek açmış bir ağacı görünce, insan ilk anda tamam sanıyor. Ama sonra bakıyor ki aradığı o değilmiş. Bazen insan biçimsel bir şeyle girer bu işe, sonra ansızın bir yere yöneldiğini görürsünüz. Ama o yer yalnızca içe dönük hezeyanlar halinde bir şey değildir. Dışla ilintileri olur, zaman zaman birbirlerini destekleyerek ortaya çıkar, fırçadan tuvale dökülürler.

...Annem yaşlı bir kadındı. Son çocuğuyum ben. Ablam bana baktı. O kadar ki, ben annemi pek sevmezdim açıkçası. Ama ablama bayılırdım. Beni dayaktan, her türlü fırtınadan korurdu... Korkunç şekilde seviyordum onu, her zaman onun peşindeydim... Anne diye bağırmazdım, abla diye bağırdım... Uyandığım zaman bir bakardım, gözleri üstümde... Ondokuz yaşında evlendi, ilk çocuğunu doğururken de öldü. Ve bir suçluluk duygusu var bende şimdi. Sanki ben ablamı kurtarabilirdim. Buna benzer tuhaf şeyler yaşadım ben. Resimle uğraşmaya başladığımda hep bir kadın vardı. İlk zamanlar çok kötü şeyler yapıyordum. Giderek bu kadın portresi gelişti bende. Sonunda... “göz” benim tablolarıma giriş için bir anahtar olmaya başladı.

Bazen bir süzgeçten geçirerek o zamana dek yapmadığım bir şeyi de yapmaya kalkışımdım. Nedir o? Bir portreme baklava biçimlerinden kalkarak başladım. O

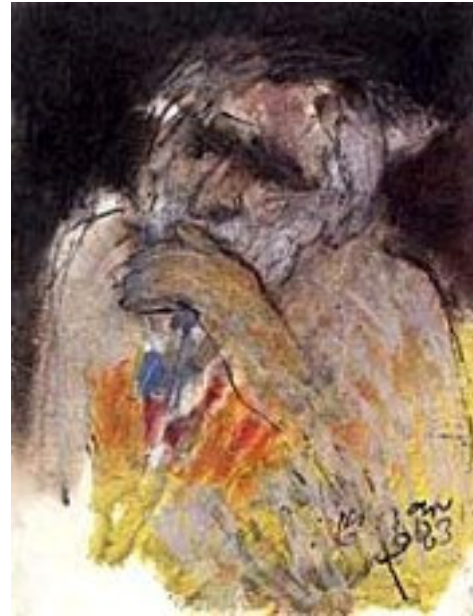
benim bir fantezimidir. Böyle bir yöntemle anlatacağım, üstelik de o kadının yüzündeki korkuyu, acıyı aktaracağım. Başlangıçta baklava biçiminde çizgilerden yola çıktım, o çizgileri dokuya dokuya tabloyu bitirdim. Artık o çizgiler varla yok arasındadır.”

... o tuval dediğimiz şey boştur. Ama oraya bir nokta koyduğum zaman tıpkı bir durgun suya atılan taş gibi o karenin içinde biçimsel olarak bir hareket yaratır. O kadar. Ama bunun ne konusu vardır, ne bir şeyi vardır...Bir resmin yüzeyi, bir insan yüzü gibi, tümüyle duyguyu, düşünceyi veren ana tema etrafında birleşerek bir bütünü meydana getirir. Tıpkı bir fosilin kemiğinden kalkarak hayvanın boyunu, ağırlığını bulmaları gibi resmin kenarından bir parça alırsanız, o ressam eğer işçiliği çok seven, dokuya çok büyük düşkünlüğü olan biriye, o küçük parça aşağı yukarı resmin bütünü hakkında bir fikir verebilir. Doku bana göre gerçekten çok önemli bir şey...” (Eczacıbaşı Sanal Müzesi, 19??).

Türk resim ustalarından çok sayıda portre ve otoportreleriyle bilinen çağdaş sanatçılardan biri de Burhan Uygur’dur. Burhan Uygur, eserlerini modern sanatın temel yaratıcı güçlerinden olan akıl ve sezgiyi bir iç uyumuyla değerlendirerek yaratmıştır.



Resim 65. Burhan Uygur, Otoportre.



Resim 66. Burhan Uygur, Can Yücel Portresi.

Bir şeyleri bulup yakalayabilen birinin sanatçı olabileceğini savunan Uygur için kuralsızlık tek kural olmuş, etkileşim sadece bir gereklilikten ibaret kalmıştır. Etkilendiği isimlerin başında Klee, Bonnard ve Ensor gibi isimler gelmiş, ancak sanatçı bu etkileri kendi sanatçı kimliğinde özümsemeyi ve özgün bir üslup yakalamayı başarmıştır. Onun sanata bakışı, bu özgün üslubun biçimlenmesindeki temel unsuru ortaya koymaya yetmektedir. Çizgilerini boşlukta yüzdürmekten hoşlanan Uygur’un

figürlerindeki deformasyon, yapıtlarına sıra dışı bir gerçeklik kazandırmaktadır. Bu durum izleyicide, sanatçının figürün stilize halini ilk ve gerçek hali gibi algıladığı izlenimini uyandırmaktadır. Sanatçının kendine özgü üslubuyla olduğu kadar konu seçimiyle de, resme bakan üzerinde yarattığı duygu yoğunluğu, sanatının genel karakterini nitelemektedir.

1963 tarihli Genç Kız Portresi adeta izleyicinin merhametli bakışlarına teslim edilen bir saflığı yansıtmaktadır. Aynı yıl resmettiği Köpek ve Yavruları'ndaki renk kullanımı kendi iç dünyasının gerçeklerine göre şekillenmiş ve annelik kavramını en yalın haliyle sunmuştur. 1976 tarihli Küçük Pul Koleksiyoncusu'nda çocuk sevgisini ve çocuklara olan hayranlığını resmetmiştir.

Ergenlik Çağı'nda gençliğin değerini, Bekleme Odasında Ağlayan Kız'da çaresizliği ve Kanatları Altında Ölümünü Saklayan Martı'da kaçınılmaz sonları tema olarak işlemiştir. Beyaz Şapkalı Çocuk, gerçeğin karanlığına inat beyazın isyanını simgelemektedir. Bütün bu resimler, Uygur'un sanat gücünü ve ifade zenginliğini; gerçekte her zaman göz önünde bulunan ancak görülmesi ve kabul edilmesi zor olan duygulardan edindiğini kanıtlayan bir kaç örnektir.

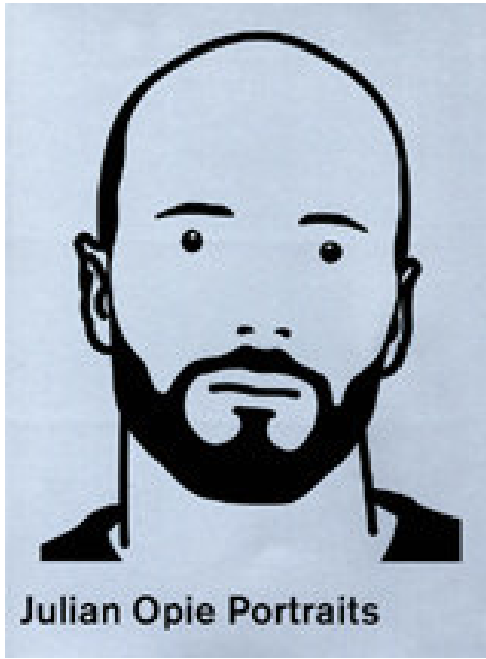
1950'lerde soyut resimdeki gelişmelerle, Türk resminde figüratif eğilimler ivme kaybetmiş olsa da, Burhan Uygur'un da aktif bir sanatçı kimlik olarak sanat ortamında kendini gösterdiği 1960'larda yeniden figüratif resme yönelme süreci yaşanmıştır. Neşet Günal, Cihat Burak, Nedim Günsür, Orhan Peker gibi farklı tatlardaki figüratif yaklaşımlar arasında Uygur, kendine özgü tavrıyla, kendinden sonra gelen kuşakları derinden etkilemiştir. Burhan Uygur'un da aralarında bulunduğu kuşağın sanatçıları, 1980'li yıllarda özel atılımların desteklediği galeri etkinliklerinin doruğa ulaştığı süreçte, en saygın ve parlak dönemlerini yaşamışlardır.

“Kurallardan hoşlanmazdı. O'nu sınırladığını düşünürdü. Ama disiplinliydi aynı zamanda. Kalıbına sığmazdı. Gece aklına eser esmez dışarı çıkardı. Aslında gece gündüz fark etmezdi onun için! Yapıtlarında da bunun görülebildiğine inanıyorum” (Sarıçalık, 2002).

Ölümünün 10. yılında Burhan Uygur'un 1940 Tirebolu' da başlayıp, 1992 Nisanında sona eren yaşam mücadelesinden ve resim sevdasından bahsederken eşi Vesile

Uygur'un ağzından dökülen bu ifadeler, sanatçının çağdaş Türk resim sanatına kattığı kendine özgü değerleri bir nebze de olsa ifade etmektedir. Her dönem ve mekânda olduğu gibi, bildik bir yöntem olan takipçiliği ve taklitçiliği hiçe saydığı eserlerinde, izleyiciyi akla gelebilen her tür duyguyla karşı karşıya getirmektedir (Sarıçalık, 2004). "Bana göre olay bir köprüdür...Geçmişin ve geleceğin git- gelleri arasında kurulan bir köprü..Ben insanları başka başka yüzlerle dünyaya bu köprüden baktırım... Bir çöp teknesinde bile kendimi görürüm ben. Resmin ışığı değil uşağıym, çömeziyim, hamalıyım" (Özsezgin, 19??).

Yine teknolojinin sanatçıya sunduğu nimetlerden biri olan bilgisayar ile portre çalışmaları yapan sanatçı Julian Opie'dir. Onun özgün yaratıcılığı çizgileri ve şekilleri sadeleştirdi. Julian Opie'nin portreleri bilgisayar teknolojisinin ürünleridir. Bir fotoğrafı bilgisayara taramakla başlayan sanatçı, onu düzenlemek ve şekillendirmek için grafik özellikleri olan bilgisayar programını kullanır. Mümkün olan en son bilgilerle bireyi tanımlayan büyüleyici ikonlar olur. Opie'nin portre yüzlerinin çoğu tanınmaz, Kate Moss, Michael Schumacher gibi halkça bilinen kişilerin yüz çalışmaları tanınmaz. Fakat onları yalnızca ilk isimleri ile oluşan insan kimliğiyle tanımlar. Opie onların şöhretini ve statüsünü öldürür, onların yüzünü insan olarak tanımlayıp sıradanlaştırır (Cantz, 2003).



Resim 67. Julian Opie, Portre, Bilgisayar çıktısı,9,5x13,75 inc.



Resim 68. Julian Opie, Gary, Popstar, 1998-99, Bilgisayar çıktısı: 24x21 inc.

Julian Opie'nin portreleri yüzün en belirgin hatları basit çizgilerle sade bir şekilde yansıtılmış iki boyutlu resimlerdir.

Helnwein sıradan sanatın yanı sıra farklı bir şeyleri gösteren eserleri ile 21.yy. da var olan ırk ayrımını ve soykırımı, sanatıyla günümüze yansıtmaya çalışmaktadır. Alman Nazi soykırımından sonra oluşan yozlaşmış neslin, saflığını yitirmiş çocukların resimlerini kimi zaman onların yaralı yüzlerini çizerek kimi zaman da bandajlayarak açığa çıkarır. Portreleriyle de dünya üzerinde önemli bir yere sahiptir. Birçok ünlünün portresinin yanı sıra çılglık atma ögesini kullanan Helnwein'in kendi portresi birçok yere kapak olmuştur. Bunlardan en önemlisi de "Scorpions" un albüm kapağıdır. Geçmişte birçok tepki almasına rağmen şimdilerde sanatıyla kabul edilmiştir. Avusturya'da sokaklarda kocaman çocuk resimlerinin olduğu sergileri, köprülerde, yollarda asılı Helnwein resimlerini görürseniz hiç şaşırmayın. Çünkü o hayatın içinde size hayatın gerçeğini göstermek için sanatını icra etmektedir. Sıradan ve basit şeylerin yerine gerçek ama çoğu zamanda korkutucu öğeleri gözler önüne sermekten çekinmemiştir (Press, 2002).



Resim 69. Gottfried Helnwein, İsimsiz, Fotoğraf,1987, County Sanat Müzesi



Resim 70. Gottfried Helnwein, Otoportre, Polaroid, 70x52 cm, 1987

Fransa'nın sanayi kenti St.Etienne'de dünyaya gelen performans sanatçısı Orlan, çağdaş sanat dünyasında sıra dışı bir yere sahiptir. Orlan, "sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda" der ve üstlendiği bu kirli işi kelimenin en inanılmaz anlamıyla kendi vücudunu kullanarak yapar. 'Carnal Art' olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında Orlan, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir.

Diğer kadınlar estetik cerrahiye gençleşmek ve genel kabul görmüş, standartlaşmış türde bir güzelliğe sahip olmak için kullanırken, Orlan bu estetik ameliyatları güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ve kendi tarzına uygun bir şekilde bu kavramı yeni baştan yaratmak için kullanır.

Carnal Art'ın eleştirdiği en önemli nokta, Barbara Rose'un ifadesine göre "toplumun, kadın imajını alıp geleneksel bir yolla ve ikiyüzlüce Madonna ve fahişe şeklinde ikiye ayırması" dır. (Rose, 1993) Rose, Orlan'ın 'operasyon tiyatrosu' olarak adlandırılan ve tüm detaylarıyla planlanmış performanslarının altında ölümüne ciddi nedenler yatan dahi bir sanatçı olduğuna inanır. Sanatı sanat olmayandan ayıran iki önemli kriter olan kasıtlılık (intentionality) ve dönüşüm (transformation) Carnal Art'ta bir arada sunulur. Onun aykırı çalışmaları bizi sanatı sanat olmayandan ve normalliği delilikten ayıran sınırları yeniden düşünmeye zorlayan, patolojik davranışlardan çok estetik hareketlerdir. Ameliyathane Orlan'ın stüdyosudur ve bedeni yalnızca işi için kullandığı bir araç ve materyal değil, aynı zamanda işinin ta kendisi ve estetik otoritelerin stereotiplerine (ikili tiplerine) karşı direnişine hizmet eden bir metafordur.

Orlan'ın çalışmalarında vücut, değiştirilemezlik ya da kabul gören stile göre değiştirilebilirlik özelliğini kaybeder. Bu bağlamda, Kathy Davis'in de belirttiği gibi, Orlan'ın projesi farklı kimlikleri deneyimlemek için bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesidir. O, ırk ve cinsiyet sınırlarını aşar ve "ben transseksüel kadın hareketinden yana bir kadını" der. Ne var ki Davis'e göre gerçekleştirilen bu cerrahi dönüşümler kalıcı olmadığı için cinsiyet değiştirme operasyonu olmaktan uzaktır. Bu projeyi, kimlik üzerine postmodern feminist teoriye bir katkı ve kimliğin parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, çokluğu ve inişli çıkışlılığı ile ilgili postmodern bir

kutlama olarak görmek daha yerinde bir yaklaşım olabilir. Bu amaca hizmet edecek bir plastik cerrahi, kadınlara bedenlerinin kontrolünü yeniden kazandırabilecek bir yoldur ve Orlan'ın projesi feminist ütopyanın, üzerine inşa edildiği “ada”nın bizatihi bedeninin kendisi olduğu bir örneği olarak görülebilir (Davis, 2003).

Orlan lokal anesteziyle gerçekleştirilen bir rahim dışı ameliyatı geçirdikten sonra, hem gözlemci hem de hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiye performans sanatına dönüştürmeye kadar verdi. Bugünkü anlamda sergilemeye başladığı operasyon/performanslar; müzik, şiir ve dans eşliğinde ve sanatçının kendi yönetiminde gerçekleştiriliyordu. Operasyonların gerektirdiği oldukça ağır masrafları, fotoğraf ve video haklarını, hatta bu “beden heykeltıraşlığı” süreci boyunca akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışa çıkararak karşıladı. Orlan operasyonlarda izleyici olarak bulunan katılımcılarla iletişim kurabilmek için lokal anesteziyi tercih etmektedir. Onun operasyon tiyatrosunda yalnızca sahnedekiler değil izleyiciler de interaktif katılımcılar olarak kendi rollerini oynamakta ve herhangi bir tiyatro oyunundakinin aksine gerçek bir acıya tanık olmaktadır. Cerrahın iğnelerini Orlan'ın yüzüne ve etine batırdığı, dudaklarını dilimlediği ve kulaklarını kesip yüzünden ayırdığı gösteriyi izlerken seyirciler arasında büyük bir taşkınlık yaşanıyor. Herkesin ciddi bir rahatsızlık içinde ve kelimenin tam anlamıyla dehşete kapılarak izlediği gösteri boyunca Orlan sakinliğini koruyor.



Resim 71. Orlan, Fotoğraf.

Orlan'ın bu sanatsal üretimi Antik Yunan'da Zeuxis'in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alarak bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisi gibidir. Orlan da benzer şekilde, Rönesans ve sonrası boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçti. Cerrahların yardımıyla bilgisayar kullanarak; Diana'nın meşhur burnunu, Boucher'in Europa'sının dudaklarını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnını kendi yüzünde bir araya getirdi. Ameliyathaneler de bu çalışmaların ilgili detaylarının büyütülmüş kopyalarıyla dekore edilmektedir. Orlan'ın Batı sanat tarihini yorumlarken bu kadın prototiplerini seçişi tesadüfî değil, aksine her biri belli tarihsel ve mitolojik sebeplere dayanıyor: "Diana'yı kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için; Psyche'yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Europa'yı bir başka kıta arayışı içinde olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürükleyebildiği için seçti. Venüs zaten verimlilik ve yaratıcık yönleri açısından Orlan'la gösterdiği benzerliklerden dolayı onun mitinin bir parçasıydı ve son olarak Mona Lisa'yı ise androjinliğinden (cinsiyeti belirsizliğinden) dolayı bu karışıma kattı. "efsaneye göre bu resim aslında bir erkeği simgeliyor; belki de Leonardo'nun kendisini." Orlan "Bu görüntüleri kendiminkiyle birleştirdikten sonra her ressam gibi ben de, nihai portre ortaya çıkıncaya ve resmi bitirip imzalamak mümkün oluncaya dek bütün üzerinde çalışmaya devam ettim" diyor.

Orlan'ın sanatı Bob Flanagan, Yves Klein, Chris Burden ve Marina Abramovic gibi diğer performans sanatçılarıyla olan benzerlikleriyle birlikte de analiz edilebilir. Fakat o, iki önemli nokta ile diğerlerinden ayrılmaktadır. İlki acı... Adı geçen diğer performans sanatçıları acıyı kendi istekleriyle, mazoşistçe arzularken Orlan, anestezi sayesinde hiç acı çekmemektedir. Orlan'ın sanatını diğerlerinden tamamı ile ayıran ikinci özelliği ise sanatının bütünlüğü ve derinlemesine düşünülmüş, ayarlanmış, düzenlenmiş olmanın ve denenmişliğin ona kattığı konuya hâkimiyet ve uygunluk özellikleridir. O, sanatını yaşamının bütününe yayarak icra etmeye devam ediyor. Bu, spontan ya da agresifçe gerçekleşen bir olgu değil. Aksine ancak oldukça detaylı planların ardından çok bilinçli ve organize bir şekilde gerçekleştirilebilecek bir sanat yapısı.

Herhangi bir acı hissetmemesine ve operasyonlardaki tüm o sakinliğine rağmen Orlan için sanat bir ölüm kalım meselesidir. Her zaman için bir risk unsurunun olduğu gösterileri boyunca Orlan'ın felç olma veya ölme ihtimali oldukça yüksek. Orlan bedenini sanat uğruna çoktan gözden çıkarmış durumda, onu kurban ediyor, günden güne tüketiyor ve bunun sonsuz bir kaynak olmadığı da ortada. Bunu bir tür postmodern potlatch gibi görmek de mümkün. Tüketilen ve hediye edilen şeyi vücuda ve sonucunda elde edileni ise sanatsal zevke benzetilebilir.

Orlan sadece Carnal Art olarak adlandırılan yapıtını sunmakla kalmaz, aynı zamanda sanatın ulaştığı bugünkü yeni/devrimci noktayı açıklamayı da dener. Carnal Art teorisini uygularken, bu pratiklerin teorik/estetik alanda temsiliyeti misyonunu da üstlenir.

Carnal Art manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle performe ettiği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portre olduğunu bildirir. Bu, çağımızın ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, bedenin figürasyon ve disfigürasyonu arasında duran bir yazıttır. Orlan'a göre vücut "değiştirilmiş bir hazır yapım" olmalıdır. Buradaki acı "body art"ın tersine bir kurtuluş ya da arınma anlamına gelmez. Herhangi bir "plastik" sonuca ulaşma amacı da taşımayan "Carnal Art", daha çok insan vücudunu değiştirmek ve onu toplumsal bir tartışmaya açmak çabasıdır. Bu uğraş, Hıristiyan geleneklerine ve onun beden hakkındaki görüşlerine karşı bir zıtlık içermektedir. Çünkü Orlan bedenini dile dönüştürmekte ve Hıristiyanlığın "bedeni beden yapan sözdür" geleneğini kendi ifadesi ile "sözü söz yapan bedendir" şeklinde ters yüz etmektedir. Ses, Orlan'da değişmeden kalan tek şeydir. Meşhur "acı içinde doğdun" sözünü anakronik bir saçmalık olarak niteleyen Orlan'ın sanatında, "Yaşasın Morfin!" sloganından da anlaşılacağı gibi lokal anestezi ve çeşitli ağrı kesiciler sayesinde acının üstesinden gelmek mümkün.

Böylece sanatçı, kesilen bedenini hiçbir acı duymadan gözlemleyebiliyor. Kendini bağırsakları dökülmüş halde gördüğü zaman Orlan, "ayna evresi"nin yepyeni bir versiyonuna ulaşmış oluyor. 'Carnal Art' bir sanatçının priori'lere ve diktalara karşı savaşıırken bağımsız olması gerektiğini savunur. Topluma ve medyaya mal olmasının ve hatta konunun adli sisteme kadar taşınacak olmasının da sebebi budur. Amacı "bedenin rolünü ve toplum tarafından ortaya atılan ahlaki soruları" sorgulamaktır. En genel anlamda, onun eleştirisi, başlangıç noktası ve belirgin ilgi alanı kadın bedeni olsa da,

tartıştığı alan aslında erkek bedenini de içerir. “Carnal Art Barok’u, parodiyi, Grotesk’i ve geride bırakılmış diğer stilleri sever; çünkü sanat hem insan bedeni hem de sanatın corpusu (bedeni) üzerinde oluşan sosyal baskıların tümüne karşı olmalıdır. ‘Carnal Art’ anti-formalist ve anti-konformisttir” (Akman, 2005).

Orlan’ın manifestosunun ardından şu söylenebilir ki; “Carnal Art” anti-otoriter bir siyasi söylem olarak da değerlendirilebilir. Çünkü otoriteyi, tahakkümü ve iktidarın kodlarını bir tür biyo-direnış yoluyla reddetmektedir. Sonuç olarak, Orlan’ın bedenini şekillendirişi ve değiştirişi geleneklere ya da modaya göre değil, sadece kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirilmektedir ve bu insan özgürlüğünün ulaşabileceği en son noktalardan biridir. Hiçbir zaman bir toplumsal özgürlük projesi olamayacak olan Carnal Art; kişisel haklara, özdenetime, sanatçının bireysel kurtuluşu ve özgürleşmesine rehberlik eden bir kaynaktır. Onu sosyal politikayla ilişkilendirmek ancak bazı yönlerden, feminist teori ve hareket dolayımı ile mümkün olabilir.



Resim 72. Orlan, Fotoğraf.

Aslında Carnal Art’la karşılaştırarak tartişılabilecek bir diğer alan sosyal kuramdaki akıl eleştirisidir. Akılın totaliter olduğu ve sosyal ilişkileri önemli derecede belirlediği bir

çağda “Carnal Art” söylemi; F. Lyotard, G. Deleuze, M. Foucault and J. Baudrillard gibi sosyal kuramın ve felsefenin eleştirel isimleri ile de bazı ortak yönlere sahiptir. Tıpkı onlar gibi Carnal Art da büyük anlatıların karşısında minör metinleri ve ayrıksı bir söylemi ön plana çıkarır.

Orlan’ın “Carnal Art”, “operasyon tiyatrosu” ya da “vücut heykeltıraşlığı” olarak adlandırdığı çalışmaları üzerinde tartışırken, bazı ifadelerin kullanılması kaçınılmazdır: yüz, imge, görünüm, görüntü, ifade, şekil, çehre, yöntem, stil, kopya, metin, resim, fotoğraf vs. Herkes onun performans sanatını, vücudunu ve yüzünü yeniden yaratışını bu kelimeler yoluyla tartışıyor, düşünüyor. Tüm bu kavramlar “Carnal Art”ı tartışırken en sık kullanılan kelimelerdir. Bu sözcük, dilde bulunan diğer kelimelerle bir araya gelerek farklı anlamsal ilişkiler içerisine girip değişmektedir. Sözü edilen bu kelime surettir. Bir Türkçe sözlüğe bakıldığında bu kelimenin aslında Arapçadan geldiğini ve görünüm, ifade, form, şekil, yüz, çehre, yöntem, stil, bir resmin ya da metnin kopyası, nüsha, İslam felsefesinde varoluşun açık görünümü ve bazı bağlamlarda da resim ve fotoğraf anlamlarına geldiği görülebilir.

Orlan kimliklerin aralıksız akışkanlığını göstermek için durmadan yüzünü değiştirir. Oysa insan yüzü kişinin kimliğiyle özdeş görülür ve değişmezliği kabul edilmiştir. Orlan’ın işinin odak noktası çehresidir ve yüzünü sergileyişi otoriteden tamamen bağımsızdır. Yapıtı tarihsel ve modern dünyadaki diğer metinlerle bağlantılı olan başlı başına bir metindir. Estetik söyleminin temel unsurları olan görünüm ve görüntüleri kendi yöntemi ve stiliyle belirlemektedir. Çalışması esnasında bir yandan sanat tarihindeki eserleri kopyalarken, diğer yandan da fotoğraf ve videolar aracılığı ile kendisini yeniden üretir ve nüshalar halinde çoğaltır.

Walter Benjamin mekanik röprodüksiyon çağında sanat eserlerinin dönüşümü konusunu tartışmaya açmıştı. Bugün belki de post-mekanik/organik röprodüksiyon çağında olduğumuz söylenebilir. Sanatçı, eserini mekanik ve dijital röprodüksiyon teknikleri yardımıyla organik bir yöntem izleyerek yeniden üretir. Ancak bu, orijinal ve kopya arasındaki farklılıkları ortadan kaldıran bir yeniden üretimdir. Bu anlamda, akla J. Baudrillard’ın simülasyon (benzetme) kavramı gelmektedir. J. Baudrillard’ın bir diğer önemli kavramı ise sedüksiyondur (baştan çıkarma). Sanırım suret kavramının gücü, bu kelimenin Baudrillard’ın söz konusu iki konseptinin temas halinde olduğu bir alanda

konumlanmış olmasından gelir. Bana göre suret, baştan çıkarıcı bir boyut kazanmış simülasyondur, ancak mistik bir çekicilikle birleştiği için daha da etkileyici olmaktadır. Badrillard'ın baştan çıkarma kavramını açıklamak için atıfta bulunduğu bir masala referansla suret tilkinin kuyruğunun ucundaki kızılık gibidir.

İslam felsefesine göre suretin bir diğer anlamı var oluşun açık ve algılanabilen yanıdır. Bu anlayışa göre suret her şeydir ve öze tamamen vakıf olmamız hiçbir zaman mümkün değildir. Bunu bir anlamda, “Matrix Felsefesi”nin Oryantal bir versiyonu gibi görmek mümkün olsa da aslında sorun çok daha karmaşık durumdadır. Surete dair Batı entelektüel dünyasındaki benzerlik ve farklılıkları incelemek bu yazının amacını aşan ve daha detaylı bir araştırma gerektiren bir konudur.

Sonuç olarak, sanatın dönemin sosyal, ekonomik, siyasal ve çevresel sorunsallarından bağımsız olduğu transandantal bir alanda ortaya çıkmasının mümkün olmadığını söylenebilir. Her zaman için, sanat ve diğer sosyal alanlar arasında, belirleyicilik ilişkisinin de ötesinde karşılıklı bir etkileşim vardır. Bu ilişkileri ne Orlan'ın ne de başka bir sanatçının eserlerini incelerken göz ardı edebiliriz. Sanat ancak ve ancak tarihsel, kültürel ve sosyal bağlamlarda anlamlanır. Ayrıca, diğer alanlar ve dünya dillerinin katkısından yoksun bir sosyolojik yaklaşım tek başına yeterli değildir. Kavramlar sosyal kuramın temelini oluşturur. Dolayısıyla sosyolojinin tüm diğer dallarında olduğu gibi sanat sosyolojisinde de yeni bulguları karşılayacak konseptlere gereksinim duyulmaktadır ki, suret bunlardan biridir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanat olma yolunda otoportre ve portreler, geçmişten günümüze değin evrensel bağlamda bireyi tanımlama, onlar hakkında bilgiler vermenin yanı sıra sanat eseri olarak kalıcı birer belge niteliğindedir. Sanatın geçirdiği her evrede sanatçılar otoportre ve portre üzerinde önemle durmuş, yaşadıkları dönemlerde dönemin sanat üslubunu ve anlayışını çalışmalarında kullanıp kendilerini ve sanatını ifade etmişlerdir. Özellikle Rönesans'ta otoportre ve portreler bireyin fiziksel özelliklerini yansıtmak için yapılırken Rönesans'tan sonra fiziksel görünümün yanı sıra bireyin içinde bulunduğu psikolojik durumun göstergesi olarak da resmedildiği görülmektedir.

Portrecilik, resim sanatının var oluşundan bu yana özellikle de Eski Mısır'ın Fayyum portrelerinin gerçekçi bir tarzda resmedilmesiyle başladığı, Rönesans'ta gelişme evresine girdiği görülmüştür. Rönesans döneminde sanatçılar yüzü en ince detaylarıyla inceleyip resimlerinde anatomik yapıyı yansıtmışlardır. Bu dönemde Leonardo Da Vinci gibi birçok sanatçı yüz üzerinde çok yoğun bir şekilde çalışmış, birçok eskiz ve desenleriyle yüzün yapısını yansıtip kendinden sonraki sanatçılara bilgilendirici eserler vermiştir. 14 ile 18.yüzyıl arasında sanatçılar yüzün yapısını derinlemesine inceledikten sonra bu gözlem ve deneyimlerini resimlerinde model olarak kullanılan kişiler üzerinde uygulayıp fiziksel özelliklerin doğru yansıtılmasında faydalanmışlardır. Bireyi birebir benzeterek yapılan portreler olduğu gibi idealize edilen figürler ve portre betimlemeleri dini ve gündelik konuların tasvirinde çok kullanıldığı görülmektedir. Bu tür portre resimlerinde yüze pek bir anlam yüklenmediği görülmüş, ancak 18. yüzyıl ve sonrasında modellerin yüzlerinde anlamlı tinsel durumları yansıtılmıştır. Barok döneminde figürler üzerinde dinamizm Rönesans'takine oranla daha fazla arttırılmıştır. Sanatçılar, 18. yüzyıl Avrupa resminde otoportre ve portrelerde modeli olduğundan daha zarif fiziksel bir görüntü kazandırmış, bazen de görkemli bir hava vermişlerdir. Bu dönem portreleri genellikle izleyiciye küçümseyici bakışlarla bakmıştır. Böylece otoportre ve portrelere ifade kazandırılmış, aynı zamanda ifadeyi kuvvetlendirmek için kişiler toplum içerisindeki konumuna göre mitolojik kahramanlar olarak tasvir edilmişlerdir. Önceleri soylular ve aristokrat çevreleri tarafından yaptırılan portreler daha sonra toplumun birçok kesimi tarafından benimsenmiştir. Böylece portre ve otoportrelerin sayısı artmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde sanatçılar bireyin fiziksel görüntüsünden çok

ifadeye ve yoruma ağırlık vermişlerdir. Sanatçılar yüzdeki ifadeyi kuvvetlendirmek için gerektiğinde figür üzerinde deformasyon ve abartıyı kullanmışlardır. Modellerin tinsel ifadeleri ön plana çıkmıştır. Sanatçılar portrelerinde acı, melankoli, gibi tinsel durumları kullanmışlardır. Bu tinsel-duygusal durumlar önceki sanatçılar tarafından da biliniyordu; fakat bu tinsel-duygusal durumların geçici olduğunu düşünerekten çalışmalarında pek kullanıyorlardı. Bu nedenle o dönemde sanatçılar otoportre ve portreleri bireyi tanımlama amaçlı işlemişlerdir.

Otoportre ve portrelerin bir sanat yapıtı olması için uygulanması gereken plastik değerlerin başında kompozisyonun doğru ve sağlam bir şekilde ele alınması, çizgi, leke, ışık-gölge ve renk unsurlarının ölçülü kullanılması gerektiği görülmüştür. Sanatçılar bu plastik değerleri çağının sanat üslubuna göre farklı şekillerde uygulayıp değerlendirmişlerdir. Sanat tarihinde yer alan akımlar içerisinde plastik değerler çeşitli şekillerde ele alınıp resimler üzerinde uygulanmıştır.

Fotoğraf makinesinin icadıyla otoportre ve portreler farklı bir boyut kazanmıştır. Fotoğrafın sanat olmadığı yolunda birçok tartışma yapılmıştır. Yapılan tartışmaların sonucunda fotoğrafın da bir sanat olduğuna karar verilmiş ve birçok sanatçı çalışmalarında fotoğrafları da kullanmıştır. Önceleri yağlıboya olarak yapılan otoportre ve portreler, zamanla farklı malzemelerle de hayatiyet kazanmıştır. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle birlikte fotoğraf makinesinin bulunuşuyla beraber, sanatçı fotoğraf malzemesini de portre yapımı için araç olarak kullanmış, amaca göre bu malzeme üzerinde değişiklikler yapmıştır. Bazı sanatçılar da bilgisayarı kullanıp değişik görsel etkilerle otoportre ve portreler yapmışlardır.

Malzeme ne olursa olsun, ister yağlıboya, ister bilgisayar programı olsun sanatçı elinden çıkan otoportre ve portreler birer sanat eseridir. Çağımız sanatında kendi yüzünü malzeme olarak kullanan, onda değişiklik yaptırarak otoportre çalışan sanatçı, sanat yapma uğruna felç geçirmeyi hatta ölümü bile göze almıştır. Buradan da açıkça anlaşılıyor ki sanat dünyasında otoportre ve portrelerin yapımı vazgeçilmezdir. Portre ve otoportreler geçmişte taşıdığı önemle yapıldığı gibi günümüzde de gelecekte de yapılmaya devam edecektir.

Bu araştırma çalışmasında otoportre ve portreler sanat ve sanatçı bağlamında ele alınmıştır. Otoportre ve portrelerin sanat yapıtı olarak değerlendirilmesinin yanı sıra

birçok sanatçının yüzün anatomik yapısını en ince detaylarına kadar incelemesi sonucunda elde ettikleri bulguları görsel bir yolla anatomik bilgiler vermesinden dolayı tıp alanında da incelenip faydalanılabilir. Ayrıca otoportre ve portrelerde yüz üzerine insan psikolojisinin görüntüsünün yansıtılması nedeniyle psikoloji alanında da incelenip değerlendirilebilir. Tarihsel olaylar ve bu olaylar karşısında figürlerin yüz ifadelerinde anlaşılan tavırların betimlenmesiyle olay anındaki konuşmalar ve tepkilerin görsel olarak anlatılması yönüyle de tarihsel açıdan incelenip değerlendirilebilir. Otoportre ve portrelerde kullanılan modellerin üzerindeki giysiler o dönemin giyim tarzı hakkında bilgiler verdiğiinden farklı alanlar içinde ayrıca incelenip değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- AKAŞ, Ceyda, (2002- 2003), “Yazın, Sanat, Düşünce Dünyalarından Zaman Dışı Haberler, Fotoğraf mı Resim mi?” *Aries*, Sayı 3, Aralık 2002-Ocak, Şubat 2003.
- ALAIN, (2002- 2003), “Yüzler”, Çev. Orçun Türkay, *Aries*, Sayı 3, Aralık 2002-Ocak, Şubat 2003, s. 108.
- Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, (2004), Julien Margaret Cameron, <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=2861>, 11. 03. 2004
- Aries*, (2002- 2003), “Yüz”, Sayı 3, Aralık 2002-Ocak, Şubat 2003, s. 28.
- ATAKAN, Nancy, (1998), *Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, Çev. Zeynep Rona, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ATAY, Simber, (1992), “Fotoğrafımızın Bir Kahramanı: Nuri Bilge Ceylan” *Dilizi Dergisi*, İzmir, Ekim Kasım 1992, Yıl:1 sayı:3.
- AVRIL, Nicole, (2005), *Yüziin Romanı*, Çev. Sema Rifat, Doğan Kitapçılık A.Ş., İstanbul.
- AYAN, Mürvet Can, (1991), *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı “Otoportre”*, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 5.
- BAŞAR, M. Reşat, (1995), Fotoğraf, Resim ve Modernizm, *Edebiyat Eleştirisi*, Sayı:9
- BATUR, Enis, (2004), “Göz İçin Giz”, *Başkalaşım I-X*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul.
- BATUR, Enis, (2004), “Portre Berger’e karşı”, *Başkalaşım I-X*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.,2004
- BATUR, Enis, (2004), “Yüz Yüze” *Başkalaşım I-X*, , Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.,2004, İstanbul, s. 291-295.
- BAYKAM, Bedri, “Yvaral: Dijital Sanatın Beklenmedik Büyüsü”, *Skala*, Mart 2002, Sayı 11, Artist Yayınları, İstanbul.

- BAZIN, Andre, (1996), “Fotoğrafın Varlıkbilimi”, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, , Çev. Nijat Özön, Bilgi, Ankara
- BEKSAÇ, Engin (2004) “Las Meninas” Ya da “IV. Felipe Ve Ailesi”: Anlam, İdeoloji ve Gerçek, <http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi4/lasmeninassayi4.htm>
- BERGER, John, (1986), *Albrecht Dürer*, Taschen, s. 7.
- BERGER, John, (2002), *Görme Biçimleri*, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Bilgi Atölye, İkonoklastlar İçin İkonalar,
<http://www.bilgi-atolye.com/erolakyavas/ikon.htm>
- BORGES, Jorge L., La Cifra, (1988), “Eclesiastes 1-9”; Çev. S. Atay, Milano.
- CLAUDAN, Francis, (1988), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Özdemir İnce, İlhan Osmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- DAVIS, Kathy, (2003), *Dubious Equalities and Embodied Differences*, Rowman&Littlefield.
- DÖRTHE, Binkert, *Melankoli Kadındır*, Çev.İ.İlhan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 51-52.
- DU BUSSIERRE, Sophie, (1999), “Rembrandt: Gravür Portreler”, Çev. Sema Rifat, *P Kültür ve Sanat Dergisi*, Portakal Yayınları, İstanbul, s. 40.
- DURMUŞOĞLU, Övül, (2001), Warhol ve Fotoğraf “Fotoğraf çekiyorum öyleyse varım”, *Andy Warhol*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanal Müzesi, (19??), Etkinlikler, Nuri İyem’in Diliyle,
<http://www.sanalmuze.org/etkinlikler/niy04.htm>
- ERGÜN, Mustafa, Felsefeye Giriş (Estetik) 6,
<http://72.14.207.104/search?q=cache:SN826envsVAJ:www.petekarici.com/images/estetik.pdf+resimde+orant%C4%B1&hl=tr&gl=tr&ct=clnk&cd=21>,
- ERGÜVEN, Mehmet, (1996), *Türk Resminde Otoportre*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 4.
- ERGÜVEN, Mehmet,(1997), *Neş’e Erdok*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul,

- ERZEN, J.N., (1997), “Renk”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3, yapı-endüstri merkezi yayınları, İstanbul.
- Gelişim Hachette Alfabetik Kültür Ansiklopedisi, (1993), Cilt 9, “Portre”, Interpres Basın ve Yayıncılık A.Ş, s. 3320-3321
- Genç Larousse, Larousse des Jenues, Cilt:11
- GERMANER, Semra, (1996), *18.yüzyıl Avrupa Resmi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.42- 45.
- GOMBRICH, E.H., (1986), *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi,3.Basım, İstanbul, s. 333.
- GÖNENÇ,(1989), Nuri İyem’in Kadın Portreleri,
<http://www.sanalmuze.org/etkinlikler/niy04.htm>
- GUMBERT, Lynn, (1996), “Glamour Girls”, Art in Amerika, July.
- HAKKI, Erzurumlu İbrahim, “Marifetname”, Aries, Sayı 3, Portakal Yayınları, Aralık 2002-Ocak, Şubat 2003, İstanbul, s. 82.
- Hatje Cantz Publishers, (2003), <http://www.artbook.com/3775713018.html>
- HODLER, Ferdinand (1977), (1853- 1918) Fotoğrafları, Künstler photographien im XX. Jahr Hundert, Kestne-Gesellschaft Hannover, Katalog 4/1977
- İNANKUR, Zeynep, Semra Germaner, (1989), *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- İSKENDER K. (1997), “Portre”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3, yapı-endüstri merkezi yayınları, İstanbul, s. 1504- 1505.
- KANDINSKY, Wassily, (2001), *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayın.
- KAYIHAN, Yaman (2002), Frida Kahlo,
<http://vision1.eee.metu.edu.tr/~metafor/galeri/20202fridakahlo.htm>, 02. 02. 2002

KOSTRZEWA, Tessa, (1999), “Fayyum Portreleri”, Çev. Celal Üster, *P Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:15,Portakal Yayınları, s. 8.

Lebriz,(2004), Nuri İyem,
http://www.lebriz.com/v3_artst/artist_Home.aspx?artistID=36&lang=TR,
14.09. 2004

LEPPERT, Richard, (1996), “Dönüşümler”, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

LYNTON, Norbert, (1991), *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

MADRA, Beral, (1987), “Sanatın boyutları içinde Fotoğraf-sanat ilişkisi” *Kalın Sanat Seçkisi*, Sayı: 4, Ocak-Şubat, İstanbul.

Metafor Galeri, (2004), Edvard Munch, Çılgılık,
<http://vision1.eee.metu.edu.tr/~metafor/galeri/40304munch.htm>, 04. 03. 2004

MIZON, Luis, (1977), *İnkanın Ölümü*, Fransızca aslından çeviri: Erhan Büyükkakıncı, Can İstanbul.

MÜLAYİM, Selçuk, (1994), *Sanata Giriş*, Bilim Teknik Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul.

NEMECZEK, Alfred Rolf, Allan Paltzer, (1988), “Fotoğraf Yoksa Resim de Yok” *Adam Sanat Dergisi*, , sayı:28, Mart, İstanbul.

NEWHALL, Beaumont, (1984), *Storia della Fotografia*, İtalyanca Çev. Laura Loviseti Fua, Einaudi, Torino.

ÖZDEMİR, .A. Beyhan, (2005), Fotoğraf Estetiğinin Oluşum Süreci,
<http://www.ifod.org/dergi.asp?islem=view&id=21&tip=1>, 04.12.2005

ÖZSEZGİN, Kaya, “Hüseyin Avni Lifi”, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 102.

ÖZSEZGİN, Kaya; *Bir Kitapta Resim Şart*, YKY, İstanbul

Press, (2002), Gottfried Helnwein-Gerçek Bir Savaşçı,
http://www.helnwein.com/presse/internet/artikel_1460.html, 01. 11. 2002

- Radikal, (2002), http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/05/21/haber_38205.php, 21. 05. 2002
- RICHARD, Lionel, (1984), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Beral Madra vd., Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ROSE, Barbara, (1993), “Orlan: Is It Art/Orlan and the Transgressive Act”, *Art in America*, 81:2, February.
- SARI, Serdar, (2004), <http://www.sagusad.org/sayfa/fridakahlo.htm>
- SARIÇALIK, Duygu, (2004), Burhan Uygur (1940-1992), http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=42&lang=TR, 09.08.2004
- SARIÇALIK, Duygu; (2002), “Burhan Uygur”, *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Lisans Tezi)*, Çanakkale, Haziran 2002’den “Vesile Uygur`la Görüşme”
- SERULLAZ, Maurice, (1983), *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, s. 11.
- STEINER, Reinhard, (1997), “Sanatçının Benliği”, *Schiele*, Çev. Ahu Antmen, Taschen, ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım A.Ş. , s. 8- 11.
- TANSUĞ, Sezer, (1993), *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- TUNALI, İsmail, (1989), *Felsefe ışığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, s. 49.
- TÜKEL, U., (1997), “Dubuffet”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1., Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- ÜSTÜNİPEK, Şeyda, (2004), http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2883&lang=TR, 11.08.2004
- WALTHER, Ingo F., (1997), “Renk Patlaması”, *Van Gogh*, Çev. Ahu Antmen, Taschen, ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım A.Ş., İstanbul.
- WILFRIED, Wiegand, (1985), *Picasso*, Alan Yayıncılık, İstanbul, s. 85.

WÖLFFLIN, Heinrich, (1985), *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev: Hayrullah Örs,
Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul.

YILMAZ, Nalan, (2001), 19. Yüzyıl Melankoliği: Van Gogh,
http://arsiv.hurriyetim.com.tr/agora/01/05/21/sanat_nalan21.html, 01. 05. 2001

Ek A

ÜMİT ÖZKANLI'NIN PORTRELERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Ümit Özkanlı, portrelerini yaparken genellikle 100 x 80cm boyutlarında tuvaler kullanmıştır. Birçok karakalem otoportre ve portreler yaptığı gibi yağlıboya ve akrilik de kullanmıştır. Sanatçının 2004 yılında yaptığı tuvalinin başında otoportresinde 100x80 cm boyutunda tuval kullanmış, renklendirme işlemini yağlıboya malzemesini kullanarak gerçekleştirmiştir. Resim yapılırken ilkönce karakalemle çeşitli taslaklar çizmiş, birçok duruşu denemiş, kompozisyonu belirlediği duruşa göre ayarlamıştır.

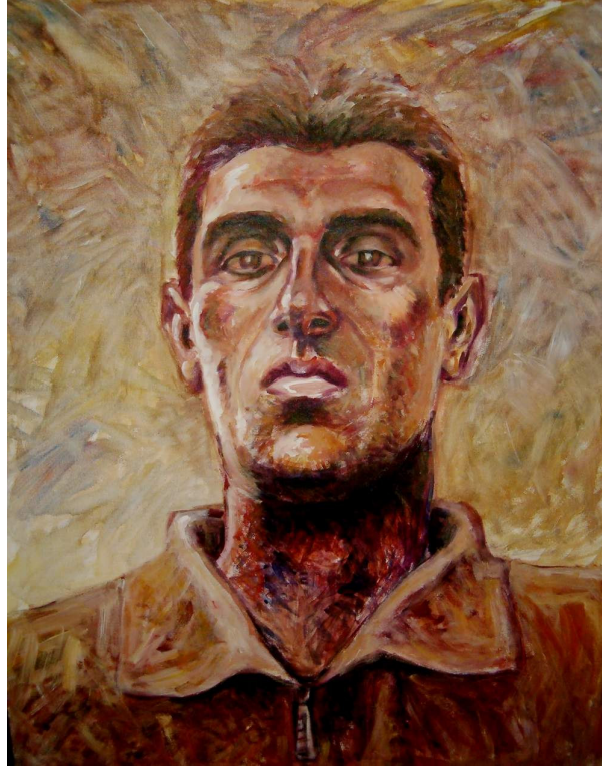


Resim A1. Ümit Özkanlı, Tuvalinin Başında Otoportre, 2004, 100 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Bir sanat eseri, kompozisyonu, duygu ve düşünceleri, üslubu, içerisindeki varlıkları gözlem yöntemi ve aktarımıyla tamamen sanatçıya aittir. Birçok otoportrede sanatçı bunu daha somutlaştırmak için kendini sanatçı kimliğiyle tuvalinin başında yansıtır. Tıpkı Velazquez'in "Nedimeler" adlı tablosundaki gibi sanatçı, aynayı kullanarak direkt bakışlarını kendi görüntüsünü inceleyen şekilde sunması, bu bakışların aynı zamanda seyirciyi de resme davet etmesi gibi, resimde görünenin ötesinde bir varlığı yani seyirciyi de konunun içerisine dâhil eder. Ümit Özkanlı, tuvalinin başında otoportresiyle bu anlayışı ele almakla beraber görüntünün ayna üzerindeki izdüşümünü, bundan

kaynaklanan yansıma olaylarını da biraz daha matematiksel bir şekilde yansıtır. Bu resminde uzay boyutunu da ele almış, sonsuzluk kavramına da değinmiştir. Resimdeki tuvale bakıldığında aynadaki görüntünün sanatçının tuvaliyle beraber yansıması ve bu olayın sonsuza dek giden bir şekilde aktarıldığı görülmektedir. Burada sanatçının tuvali boyarken sol elini kullandığı, yansımanın görüntüyü ters yönde aktarmasına rağmen açıkça görülmektedir. Burada sanatçının büyük oranla fiziksel özelliklerini yansıttığı gibi boyayı ve rengi kullanım biçimiyle, aynı zamanda yüzündeki ifadeyle resim yapma anındaki ruhsal durumunun yansıması da görülebilir.

Sanatçı tekrar 100 x 80 cm boyutlarında tuval hazırlamış, bu kez yağlıboya değil, akrilik kullanmıştır. Bu çalışmayı da gerçekleştirmeden önce birçok karakalem eskiz ve desenle otoportredeki duruş belirlenmiştir.



Resim A2. Ümit Özkanlı, Otoportre, 2005, 100 x 80 cm, tuval üzerine akrilik.

Ümit Özkanlı'nın cepheden resmettiği otoportresinde gözler, sorgulayan bakışlarla direkt izleyiciye yönelir. Bedenin dik duruşu ve hafifçe tepeden bakışı, kendine olan güveni yansıtmakla beraber aynı zamanda yaşamı ve gücü anlatır. Resimdeki bu etki dinamik bir görüntü verir. Burada fiziksel özelliklerin ayrıntılı bir şekilde

yansıtılmasıyla Chuck Close'un portrelerini anımsatır. Yüzün anatomik yapısı üzerinde önemle durulmuş, sanatçının kendine özgü anlatımıyla kendini tanıtmaya çalışmaktadır. Resimlerde genellikle sıcak renklerin tonlarını kullanmış, fırçanın farklı yönlerde uygulanışıyla dinamizm kazandırmıştır. Yüzde turuncu ve kırmızının tonlarını kullanırken fonda açık tonlarda sıcak renklerin arasına soğuk renkleri kullanmasıyla portrenin ön plana çıkmasını sağlamış, dikkat direkt olarak yüze, oradan da bakışlara yönelmiştir.

İnsan yüzü simetrik bir yapıya sahiptir. Bu durum özellikle cepheden bakıldığında net bir şekilde görülür. Simetrik görüntü resme monotonluk etkisi verdiğinden birçok sanatçı bu simetriyi kasti bozmalarla değiştirerek resme dinamik bir görüntü sağlamaktadır. Bu resimde dinamik bir görüntü oluşturma olayı yüzün fiziksel görüntüsünün biçimsel olarak değiştirilmesiyle değil, ışık-gölge olaylarının yüz üzerinde parçalı dağılımıyla lekesel kontrastlıklar oluşturulmasıyla sağlanmıştır. Resme ayrıntıları görmeyip lekesel bakıldığında gövde ve kafanın yatay ve dikey bir şekil oluşturduğu, bunun da resimde biçimsel dengeyi sağladığı görülmektedir. Renkler ve geçişler sert bir şekilde uygulanmamış, resme hâkim olan atmosfer içerisine uyumu sağlanmıştır.

100 x 80 cm boyutlarında ikili kadın portresi tuval üzerine çalışılmış, akrilik boyayla renklendirme yapılmıştır. Renklerde genellikle sıcak renk ve tonlarını konunun anlatımına özgü bir biçimde uygulamıştır.

Ümit Özkanlı'nın yapmış olduğu ikili portrede figürlerin tinsel durumlarının yansıtılmasına ağırlık vermiştir. Bir yangın felaketini izleyen iki figürün olay anında yüzleriyle ve beden hareketleriyle tinsel ifadeleri net bir şekilde görülmektedir. Her iki figürün yüz ifadesine bakıldığında korku ve ağlayışın birleşiminden oluşan durumu, beden hareketlerine bakıldığında soldaki figürde korku duygusunun ağır bastığı, bundan dolayı sadece yüzün değil vücudundaki gerginliğin de bu ifadeyi yansıttığı, öbür figürde ise korku ve ağlamanın yanı sıra yanındaki kişiye teselli verme, güç verme, aynı zamanda sıkıca sarılarak kendisindeki korkudan oluşan gerginliği ve yanındaki kişiden güç alma durumları görülmektedir. Resimde bütün bu durumların yanında iki insanın birbirine olan sevgisi, samimiyeti de gözlenmektedir. Felaket, kompozisyonun içerisinde yer almamış, ancak figürlerin hareketlerine ve yüz ifadesine yansımış,

dolayısıyla sanatçı burada yaşanan felaketi figürler üzerindeki etkileriyle ele almış, resme bakıldığında izleyicinin de direkt olarak bu tinsel durumlardan etkilenip aynı duyguları yaşamasını sağlamıştır.

Resimdeki koyu fon figürleri ön plana çıkarıp üzerinde bulunan koyu kahverengi ve tonlarıyla kullanılan fırça tuşlarının farklı yönlerdeki hareketliliği bu olayın dinamik etkisini yansıtmasının yanında figürlerde de uzun ve kısa fırça tuşlarının kullanımıyla sıcak tonlarla resimdeki bu etkiyi kuvvetlendirdiği görülmektedir. Bu fırça tuşlarının yansıttığı etkiler özellikle Ekspresyonist ressamlardan Bacon'un yaptığı resimlerdeki fırçanın etkilerini anımsatmaktadır.



Resim A3. Ümit Özkanlı, İkili Kadın Portresi, 2005, 100 x 80 cm, tuval üzerine akrilik.

Bir başka otoportrede yarı yana dönük bir duruş belirlenmiş, resimde fiziksel özellikler önceki cepheden yapılmış otoportreyle karşılaştırıldığında daha az detaylı işlenmiştir. Bu resimde kontur çizgileri ve yüzün elemanlarının sınırlarını belirten çizgiler eritilmiştir. Uzaktan bakıldığında bu kontur çizgileri varmış gibi görünür, yakından bakıldığında ise bunların fırça tuşlarının birleşiminden oluşan şekiller olduğu

görülmektedir. Bu yönüyle resim optik bir nitelik kazanmış, Yvaral'ın resimlerindeki gibi uzaktan bakıldığında parçaların birleşip bir bütünün görüntüsünü net bir şekilde gösteren, tanımayı sağlayan, yakından bakıldığında ise parçaların küçük tuğlalar görüntüsünü oluşturduğu etkiler gibi bir nitelik kazanmıştır. Fakat burada tuğla parçaları yerine küçük fırça tuşlarını görmek mümkün olmaktadır. Bu olay gözlerde çok daha iyi bir şekilde görülmekle beraber, gözlere bakıldığında bakışların direkt olarak izleyiciye yöneldiği net olarak görülebilir.



Resim A4. Ümit Özkanlı, Otoportre, 2005, 100 x 80 cm, tuval üzerine akrilik.



Resim A5. Detay.

Sanatçı resim yapma anında bütün dikkatini karşısındaki obje ve yaptığı resme odaklar. Böylece bu süre içerisinde geçici olarak bütün dünyayla ilişkisini keser, sadece yapacağı resmi ve objeyi düşünür. Bu durum sanatçının yüzündeki ifadeye de yansır. Ümit Özkanlı'nın cepheden resmettiği, bir elinde kalem olan otoportresinde bu olay görülmektedir. Resimde fiziksel özellikler ikinci planda bırakılmış, daha çok ifadenin ön plana çıkmasına çalışılmıştır. Tuvaldeki renk ve çizgilerin hareketliliği, resim yapma anını izleyicide yaşatıp, yapılmış olan resmin halen yapılıyormuş gibi canlı bir görüntü verir. Burada tuval üzerindeki sanatçının kendi gerçekliğinin görüntüsünü kendi sanatıyla aktarması görülmekte, resimdeki dinamik etkiyle, sonuçta ortaya çıkan sanat

eserinin içerisinde obje olarak belirlenen figürün görüntüsü tarafından da yapılmış, yapılmaya devam ediyormuş gibi bir izlenim vermektedir.



Resim A6. Ümit Özkanlı, Otoportre, 2005, 100 x 80 cm, tuval üzerine akrilik.

Bu resimde diğer resimlere göre daha özgür ve rahat fırça tuşları kullanılmış, seri ve hızlı bir şekilde çalışılarak görsel etkiler daha fazla vurgulanmış, resim daha canlı bir hal almıştır. Ümit Özkanlı bu resmiyle önceki resimlerine göre daha soyut ve ifadeci bir tavır yansıtmıştır. Resimde şekillerin ve renklerin müziksel bir ritim içerisinde dans edişi görülmektedir. Bu üslup sonraki resimlerine de yansiyacak ve gelişecektir.

Otoportre ve portrelerde bireyi tanımlayan en belirgin bölüm yüzdür. Her insanın yüzü birbirinden farklı olduğundan kendine özgü karakteristik yapısı vardır. Bir insanın yüzündeki kaş, göz, burun gibi organlarının diğer insanlarınkinden farklı bir yapıda olmasının yanı sıra bu organlar sabit biçimlere sahiptir. Ancak yüz gülme, ağlama, korkma gibi anlık duyguların yaşanması sırasında biçimsel değişimler geçirir. Yüz bu değişimleri geçirmesine rağmen kendine özgü yapısını korur. İnsan yüzünün kalıcı değişimi ancak zaman, çevresel faktörler ve yaşanan olayların insan ruhuna etkisinin

yüz üzerine iyi veya kötü yönde yansımaları ile meydana gelir. Ümit Özkanlı, yaptığı yüz resminde bu olayları yüzün elemanları üzerindeki renklerle ve fırça dokusuyla aktarmıştır.



Resim A7. Ümit Özkanlı, Yüz, 2005, 70 x 50 cm, mukavva üzerine akrilik.

ÖZGEÇMİŞ

Ümit ÖZKANLI, 1975 yılında Diyarbakır'da doğdu. İlköğretim ve lise öğrenimini Diyarbakır'da tamamladı. 1995 yılında Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nin Resim Bölümü'nü kazandı. 1999'da üniversiteden lisans eğitimini bitirip mezun oldu. Aynı yıl içerisinde Adana'ya resim öğretmeni olarak atandı. 2000 yılında askerlik görevine Hakkâri'de başladı ve 2001 yılında tamamladı. Adana'ya tekrar dönüp bir yıl çalıştıktan sonra Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde yüksek lisans yapmaya başladı. Bu süre içerisinde öğretmenlik görevini devam etti. Halen Sakarya'da resim öğretmeni olarak görevini yapmaktadır. 1995'te Habitat II. Resim sergisine katıldı. Üniversitenin düzenlediği çeşitli karma sergilere katılıp ayrıca 1997 yılında DSİ'nin düzenlediği GAP konulu resim sergisine katıldı. Bunların dışında eserleri birçok karma sergiye katıldı.