

T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
DİSİPLİNLERARASI BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI



ÇAĞDAŞ BATI RESİM SANATINDA PORTRENİN ANLATISI

YUNUS EMRE KILIÇ

Yüksek Lisans Tezi

DANIŞMAN
Doç. Aziz ERKAN

SİNOP - 2024

TEZ KABUL

YUNUS EMRE KILIÇ tarafından hazırlanan **ÇAĞDAŞ BATI RESİM SANATINDA**
PORTRENİN ANLATISI başlıklı bu çalışma, 27.06.2024 tarihinde yapılan savunma
sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak
kabul edilmiştir.

Başkan	Doç. Dr. Burcu Burçak ERDAL Sinop Üniversitesi / Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi	İmza
---------------	---	------

Üye (Danışman)	Doç. Aziz ERKAN Sinop Üniversitesi / Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi	İmza
---------------------------	---	------

Üye	Dr. Dilek AYDEMİR Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi / Turhal Uygulama Bilimler Fakültesi	İmza
------------	--	------

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Fadime DİRİK

.....

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Yunus Emre Kılıç

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ BATI RESİM SANATINDA PORTRENİN ANLATISI

YUNUS EMRE KILIÇ

SİNOP ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
DİSİPLİNLERARASI BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI
DANIŞMAN: DOÇ. AZİZ ERKAN

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizmin etkisiyle resim sanatında gelenekten kopuş başlamış, bu kopuş, yeni bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Özellikle figürün anlatısında yaşanan büyük değişimler portrenin anlatısını da değiştirmiştir. 20. yüzyılın başlarında portrenin tasvirinde (anlatısı) yaşanan önemli değişimler, Çağdaş Batı Sanatında da portrenin anlatısına zemin oluşturmuştur. Çağdaş sanatta, model-portre yaklaşımının dışına çıkmış, sanatçıların bireysel yaklaşımları önem kazanmıştır. Çalışmanın sınırlılığı kapsamında Çağdaş sanat akımlarından Pop Art, Neo Ekspresyonizm, Postmodernizm, Foto Realizm ve Güncel Sanatta portrenin ele alınışı incelenmiştir. Modernizmin salt estetiğine ve sınırlı anlatısına dayanan portre, çağdaş sanatla birlikte biçimsel, renksel ve anlatısal değişimlerin yanı sıra teknik ve malzeme bakımından da önemli değişimlere uğradığı görülmüştür. Özellikle postmodern söylemler resim sanatında köklü değişimler yaratmış bu büyük değişimler özellikle portrenin anlatısı üzerinde olmuş, portre, sanatın ana elamanı durumuna yükselmiştir. Modernizmin devamı olmayan bu portrelerde biçim, renk, form, kompozisyon, teknik malzeme ve özellikle anlatıda önemli değişimler yaşanmış, Çağdaş resim sanatının portrelerinin yüklendiği bu değişim ve anlatıların anlaşılması oldukça zorlaşmış, bilgi temelli bir anlatılmaya dönüşmüştür.

Çağdaş sanatçıların portreleri ele alışlarında sergiledikleri yeni yaklaşımların giderek zenginleştiği, gelecekte de portreler üzerinde yeni yaklaşımların konu, yeni malzeme ve tekniklerle çeşitleneceği ön görülmüştür.

ANAHTAR KELİMELEER: Portre; Modernizm; Postmodernizm; Foto Gerçekçilik; Sanat; Çağdaş,

Haziran 2024, 66 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

THE NARRATIVE OF PORTRAIT IN CONTEMPORARY WESTERN PAINTING

YUNUS EMRE KILIÇ

**SINOP UNIVERSITY INSTITUTE OF GRADUATE PROGRAM
DEPARTMENT OF INTERDISCIPLINARY COMPOUND ARTS
SUPERVISOR: ASSOC. AZİZ ERKAN**

As of the second half of the 19th century, with the influence of modernism, a break from tradition began in the art of painting, and this break created a new understanding of art. Especially the great changes in the narrative of the figure also changed the narrative of the portrait. In the early 20th century, significant changes in the depiction (narrative) of the portrait formed the basis for the narrative of the portrait in Contemporary Western Art. In contemporary art, the model-portrait approach has been abandoned and the individual approaches of artists have gained importance. Within the scope of the limitations of the study, one of the contemporary art movements The portrait in Pop Art, Neo Expressionism, Postmodernism, Photo Realism and Contemporary Art is analyzed. The portrait, which is based on the pure aesthetics and limited narrative of modernism, has undergone significant changes in terms of technical and material as well as formal, coloristic and narrative changes with contemporary art. Especially postmodern discourses have created radical changes in the art of painting, and these major changes have been especially on the narrative of the portrait, and the portrait has become the main element of art. In these portraits, which are not a continuation of modernism, there have been significant changes in form, color, form, composition, technical material and especially in narrative, and these changes and narratives that the portraits of contemporary painting have been burdened with have become very difficult to understand and have turned into an information-based narrative. It is predicted that the new approaches exhibited by contemporary artists in their handling of portraits are gradually enriched and that new approaches to portraits will diversify with new subjects, new materials and techniques in the future.

KEYWORDS: Portrait; Modernism; Postmodernism; Photo Realism; Art; Contemporary.

June 2024, 66 Page

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmamda her zaman yanımda olan desteğini hiç esirgemeyen bilgi ve donanımlarıyla eğitim ve öğretim hayatıma büyük katkı sağlayan ve bunlarda sınırlı kalmayıp, hayatımın bir parçası haline gelen her zor zamanımda yanımda olan desteklerini hiç esirgemeyen tez danışmanım Doç. Aziz ERKAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Aynı zamanda bu tez sürecinde her zaman beni destekleyen, yönlendiren motivasyon sağlayan arkadaşım Yasemin KAYIKLIK'a teşekkür ederim. Eğitim hayatım boyunca her zaman yanımda olan maddi ve manevi desteklerini hiç esirgemeyen babam Tahsin KILIÇ'a ve annem, Emiş KILIÇ'a ve her zorluğu birlikte aşmamıza öncülük eden, güç ve dayanışma veren kardeşlerim Tuğba, Muhammed Mustafa ve Sude Nur KILIÇ'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Yunus Emre KILIÇ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ KABUL	ii
ETİK BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. MODERN SANATIN PORTREYE YANSIMASI	3
2.1. İzlek Olarak (Empresyonizm) Portre	4
2.2. Sembol Olarak Portre	8
2.3. Dışavurum (Ekspresyonizm) Olarak Portre	11
2.4. Geometrize Olarak Portre	16
2.5. Sürreal Olarak Portre	19
2.6. Soyut Dışavurumcu (Biçim Bozma) Olarak Portre	23
3. ÇAĞDAŞ BATI RESİM SANATINDA PORTRENİN ANLATISI	26
3.1. Pop Art'ta Portre	32
3.2. Neo-Expresyonizmde (Yeni Dışavurumculuk) Portre	36
3.3. Post Modernizmde Portre	43
3.4. Foto Realizmde Portre (Hiperrealizm)	49
4. SONUÇ	53
KAYNAKLAR	56
ÖZGEÇMİŞ	58

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1.1 Edouard Manet, Folies-Bergere'de Bir Bar, 1882	5
Görsel 2.1.2 Paul Cezanne, Otoportre, 1880	7
Görsel 2.1.3 Vincent Van Gogh, Kulağı Sargılı Otoportre, 1889	8
Görsel 2.2.1 Paul Gauguin, Sarı İsa'lı Otoportre, 1889	9
Görsel 2.2.2 Gustav Klimt, Adele Bloch-Bauer'ın Portresi, 1907	11
Görsel 2.3.1 Amedeo Modigliani, Jeanne Hebuterne'in Portresi, 1918	13
Görsel 2.3.2 Edvard Munch, Otoportre, 1918	14
Görsel 2.3.3 Henri Matisse, Amelie Matisse'in portresi, 1908	15
Görsel 2.4.1 Pablo Picasso, Ambrose Vollard'ın Portresi, 1910	18
Görsel 2.4.2 Gino Severini, Otoportresi 1912	19
Görsel 2.5.1 Salvador Dalí, Picasson'un Portresi, 1947	22
Görsel 2.5.2 Rene Magritte, The Double Secret, 1927	23
Görsel 2.6.1 Willem De Kooning, Kadın ve Bisiklet, 1953	25
Görsel 3.1 Lucian Freud, Bir Erkek Portresi, 1974	27
Görsel 3.2 Alex Katz, Siyah Hırkalı Ada, 1957	28
Görsel 3.3 Philip Pearlstein, Scott Burton'un Portresi, 1975,	29
Görsel 3.4 David Park, Portre, 1953	30
Görsel 3.5 Francis Bacon, Mavili Bir Adam Portresi, 1952	31
Görsel 3.6 David Hockney, Bir Sanatçının Portresi, 1972	32
Görsel 3.1.1 Robert Rauschenberg, Retroactive, 1963	33
Görsel 3.1.2 Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967	36
Görsel 3.2.1 Georg Baselitz, 50'lerin Portresi, 1969	38
Görsel 3.2.2 Jörg Immendorff, Kleemin Portresi, 1986	40
Görsel 3.2.3 Francesco Clemente, On Dört İstasyon, No. XII, 1982,	41
Görsel 3.2.4 David Salle, Tel ve Karla'nın Portresi, 2013	42
Görsel 3.2.5 Eric Fischl, Anne, 2006	43
Görsel 3.3.1 Manolo Valdes, Matisse'e Gönderme, 2001	47
Görsel 3.3.2 Fernando Botero, Mona Lisa, 1978	48
Görsel 3.3.3 Alex Katz, Kırmızı Band, 1975	49
Görsel 3.4.1 Chuck Close, 8 Aşamalı Durum Kanıtı, Otoportre, 2015	52

1. GİRİŞ

Resim sanatının en eski konularından olan portre, çizilmiş veya boyanmış olarak modelinin görüntüsüdür. Geçmişte eski Mısır'a kadar uzanan portreler, Orta Çağ'ın sonlarında minyatürlerde çokça görülmüştür. Erken Rönesans'la birlikte resmin merkezinde yer almaya başlayan portre, ustalığın belirtisi olmuş, Jest ve mimiklere uzanan tanımlama ve benzetme kaygısı içerisinde, modelinin kimliğini, zevkini, güzelliğini, gücünü, zenginliğini ve diğer niteliklerini göstermiştir.

15. yüzyıla kadar daha imgeye dayalı portreler, Rönesans'la birlikte, gözleme dayalı bir gerçeğin temsili olarak önem kazanmış, din ve devlet adamlarının, soyluların ve zenginlerin portreleri, gerçeğin temsili olarak resmedilmiştir. Ciddiyet ve kararlı bakışlarla modelinin önemini ve kimliğini gösteren bu portreler, daha çok dinin ve devletin siyasi gücünü temsil etmiştir (Şahin, H. 2016). 17. yüzyıldan itibaren önemli kişilerle birlikte, sıradan insanların portreleri de ustaca betimlenmiş, zarafet, zenginlik, şımarıklık ve kibir gibi ifadeler de eklenmiştir. 19. yüzyılda portreler tekrar zenginlerin, soyluların, devlet adamlarının ve siyasi iktidarın güç gösterisi olarak ele alınmıştır; ancak en önemli değişiklikler 19. yüzyılın ikinci yarısında görülmüş, hem modelin hem de sanatçının iç dünyası portrelere yansımıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizmin etkisiyle resim sanatında gelenekten kopuş yaşanmaya başlamış, bu kopuş, yeni bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Özellikle konunun ve figürün anlatısında yaşanan büyük değişimler dolayısıyla portrenin anlatısını da değiştirmiştir. 20. yüzyılın başlarında resim sanatının ana elemanı olan portrenin anlatımında yaşanan önemli değişimler, çağdaş sanatta da figürün anlatısına önemli bir zemin oluşturmuştur. Modern sanatın salt estetiğinden yeni bir anlatıya yönelen çağdaş sanatın portreleri günümüzde de önemini korumaktadır. Bu nedenle tezin konusu çağdaş batı resim sanatında portrenin anlatısı olarak seçilmiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısında sanatta yaşanan önemli gelişmeler, resim sanatının seyrinde önemli değişikliklere neden olmuştur. Özellikle postmodern düşünce resim sanatında köklü değişimler yaratmış, ardından da pek çok değişimin de habercisi olmuştur. Resim sanatında görünen bu büyük değişimler özellikle portrenin anlatısı üzerinde yaşanmış, portre, sanatın ana elemanı durumuna yükselmiştir. Modernizmin devamı olmayan bu portrelerde biçim, renk, form, kompozisyon, teknik malzeme ve özellikle anlatıda önemli değişimler olmuş, Çağdaş resim sanatının portrelerinin yüklendiği bu değişim ve

anlatıların anlaşılması oldukça zorlaşmış, bilgi temelli bir anlatılmaya dönüşmüştür. Portreler üzerinde görülen bu bilgi temelli anlatıyı anlamak, yorumlamak çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çağdaş sanatla birlikte sanatta yaşanan önemli gelişmeler, resim sanatının seyrinde önemli değişikliklere yol açmıştır; özellikle Pop Art'la başlayan köklü değişimler pek çok yeniliğin de habercisi olmuştur. Resim sanatında görünen bu değişimler özellikle portrenin anlatısı üzerinde gerçekleşmiştir. Portre, Modern sanat ve Çağdaş sanatta geçerliliğini koruyan önemli bir konu olarak kendi içerisinde biçim ve anlatıda değişime uğramıştır. Özellikle çağdaş sanatçılar portreyi sanatlarının temeline koymuş ona yeni anlamlar yükleyerek yeni yaklaşımlar sergileme çabasına girmişlerdir. Bu yaklaşımda portrenin “sahiplerinin kendisi” olma özelliği neredeyse tamamen yok edilmiş; böylece ortaya “yeni bir portre” konmuş; portre, resim sanatının ana elamanı durumuna yükselmiştir. Modernizmin devamı olmayan bu portrelerde biçim, renk, form, kompozisyon, teknik, malzeme ve anlatıda önemli değişimler görülmüştür.

Bu çalışmada 1960 sonrası çağdaş sanat kapsamında üretilen portrelerin tasvirlerinde görülen yeni yaklaşımlara dikkat çekilmiştir. Modernizmin salt estetiğine ve sınırlı anlatısına dayanan portrenin çağdaş sanatla birlikte uğradığı biçimsel, renksel ve anlatısal değişimlerin yanı sıra teknik ve malzeme bakımından da görülen değişimleri akım ve üslup bakımından kronolojik olarak ortaya koyulmuştur. Çalışmanın sınırlılığı kapsamında Pop Art, Post Modernizm, Neo Ekspresyonizm, Foto Realizm ve Neo Realizm sanat akımları incelenmiş ve önemli sanatçıların tanındık eserleri üzerinden açıklanmıştır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ve yazılı doküman incelemesi kullanılmıştır. Konu kapsamında her türlü yazılı materyal kaynak olarak ele alınmış, metinler görsellerle desteklenmiştir.

2. MODERN SANATIN PORTREYE YANSIMASI

Modernizmin tam olarak ne olduğu, ne zaman başladığı ve sona erdiği hala tartışmaya açık olsa da on dokuzuncu yüzyıl ortalarında, daha çok bilim ve sanatla ilgili değişimleri ifade ettiğini söyleyebiliriz. Modern kavramı, yakın tarihli sanata değil, belli bir üslup ve hatta bir zaman dilimiyle ilişkilidir. Artur Danto (1924-2013), modernizmi sanatın sonundan önceki çağ olarak belirtir ki bu çağ, sanatçı ve düşünürlerin, sanatın felsefi hakikatini netlikle tanımlamaya çabaladıkları çağdır (Danto, 2014, s. 54). Bu çağda mimesis'in sanata verdiği katkıların yerine, yeni yaklaşımların hizmet edeceği varsayılmıştır. Böylece, On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren yirminci yüzyıl boyunca her alandaki yeni yaklaşımların yeniliğe, özgün kavramıyla açıklanan her nesneye modernizm yakıştırması yapılmıştır (Gay, 2017, s. 23). Sanatçılar modern sanat üretseler de önemli bir değişiklik meydana geldiğini açıksa fark edene kadar, farklı bir şey yaptıklarının ayırımına varamamışlardır (Danto, 2014, s. 32).

19. yüzyılın ortalarından itibaren modernist söylemlerin etkisiyle figüratif anlatım önemli değişimlere uğramıştır. Özellikle Paul Cezanne 1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903) ve Vincent Van Gogh (1853-1890) gibi sanatçıların yenilikçi anlatımlarıyla portre, gerçeğin temsili olmaktan uzaklaşmıştır. Sanatçılar, bireysel ayırt edici renk ve yeni biçimler oluşturarak portrenin betimlenmesinde değişimlerin yolunu açmıştır (Phillips, 2016, s. 28). Bu değişimlerin başında geleneksel resim sanatında önemli bir role sahip olan konunun önemini yitirmesi gelmiş; özellikle konunun ve dolayısıyla figürün anlatısında yaşanan büyük değişimler portrenin anlatısını da değişirmiştir. Modern sanatın “yeni”, “farklı” ve “özgün” ol sloganları gelenekten kopuş sürecinin başlatmış, bu kopuş, yeni bir sanat anlayışı oluşturmuş, sanatçılar bu söylemlerle yeni ve farklı arayışlar içine girmiştir. Bunun nedeni modası eskimiş veya geçmiş olarak gördükleri geleneksel sanat anlayışından, ayrılmak, “yeni ve farklı” olmak, karışık olmayan ve boyun eğmeyen bir duruşu olan dil yaratabilmeyi sağlamak olmuştur. Nitekim modernizm, değişimle gelen ilerlemeye yeni bir estetik değer getirmiş, bu durum sanatın estetik değerini, edebiyatın ve ekonominin, toplumsal yapının geleneksel biçimlerini reddetmiştir (Fineberg, 2014, s.16).

2.1. İzlek Olarak (Empresyonizm) Portre

Empresyonizm, 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da doğmuş ve kısa zamanda Avrupa’nın en önemli modern sanat akımlarından olmuştur. Kısa bir süre etkin olan empresyonizm önemli sanat akımlarına temel oluşturmuş, Avrupa’nın pek çok yerine yayılmış 19. yy’ın sonlarında son bulmuştur (Gögebakan ve Kılınç, 2020, s. 20). Mimetik anlayışın son temsilcisi olarak empresyonizmde tabiatın içinde var olan her şey, resmin konusu olarak ele alınmıştır.

Rönesans’tan bu yana oluşturulan önemli sanat kavram ve ilkelerini önemsizleştirerek yaklaşık 400 yıllık geçmişin perspektiften uzaklaşma ve en önemlisi konu ve içeriğin kısaca reddi geleneksel sanat anlayışın (Natüralist sanat) dışına çıkılmaya çalışılmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011, s. 19). Sanatçılar kurgudan uzaklaşarak tabiatın içinde gün ışığının altında farklı arayışlar içerisinde hızlı fırça darbeleriyle bitmemiş hissi veren eserler üretmişlerdir. Sanatçılar izleyen göz olmaktan uzaklaşıp ‘özne’ olmaya yönelmişlerdir, (Kahraman, 2005, s. 52). Geleneksel anlayışın dışına çıkarak yüzlerini tabiata çeviren sanatçılar tabiattan aldıkları görüntüleri doğrudan tuvallerine aktarmışlardır. Bu yaklaşım ile birlikte resim sanatı yeni, farklı, zengin anlamlar kazanmıştır.

Modernizmin resim sanatına getirdiği yenilikleri Empresyonizmle başlatan Clement Greenberg’e (1909-1994) göre Manet, modernist resmin öncüsüdür. Onun bu görüşü, Manet’in resimlerindeki düzlemselliğe, renkleri özgürce kullanmasına ve taslak çizimler yapmadan doğrudan resme başlamasına dayanmaktadır (Danto, 2014, s. 30). Foucault’a göre ise Manet, resmi “neyse o” olarak gösteren kişidir. Mimesis dayatması ile geçen yüzyılların ardından Manet’nin yeni bir dönem başlattığını ileri sürer: bu dönem resmin gösterilmesinin söz konusu olduğu bir dönemdir. Foucault, ayrıca Manet’nin resminde konunun bir bahane olduğunu düşünür. Onun resimlerinin bir hikâye anlatmadığını, resimsellik koşullarını gözler önüne serdiğini belirtir. Manet’ye göre resmin, anlam taşımak gibi bir görevi yoktur. Söylem işlevlerinden kurtulmuş olan resim, özerk bir sanata dönüşmüş, okunan bir resmin yerine görülen bir resme geçilmiştir. Eylemin gerektirdiği hayranlığı, saygıyı, acıyı, kuşkuyu, korkuyu, sevinci dile getiren mimikleri jestleri ve tavırları resmetmekten uzak olan Manet’deki yüz ve bedenler ölgündür (Hugon, 2020, s. 75). Manet, seyirciyi yok sayan gelenekle bağını açık bir biçimde koparmıştır.

Manet'nin 1872 tarihli "Berthe Morisot'nun Portresi" adlı eserinde konuyu kaybetmemiş fakat ifadesizleştirmiştir (Görsel 2.1.1.). Modeli olan Morisot'nun, gri bir zemin üzerinde, koyu renkli şapkası ile koyu renkli bedeni arasında belirginleşen yüzü izleyiciye bakmaktadır. Ruhtaki duyguların bedensel tezahürlerini anlatan ifade, Manet'in bu eserinde önemsizleşir. Ayrıca duygu bakımından da tutumlu davranan Manet, her ne anlatıyorsa kayıtsızlık içerisinde anlatır, konu hala oradadır ama artık resmin bahanesinden ibarettir. Duygusal boyutundan yoksun bırakılmış olan bu portre, anlamını da büyük ölçüde yitirmiştir.



Görsel 2.1.1 Edouard Manet, Folies-Bergere'de Bir Bar, 1882, tuval üzerine yağlıboya, 96x130, cm, Erişim: 25.05.2024, <https://tr.wikipedia.org>

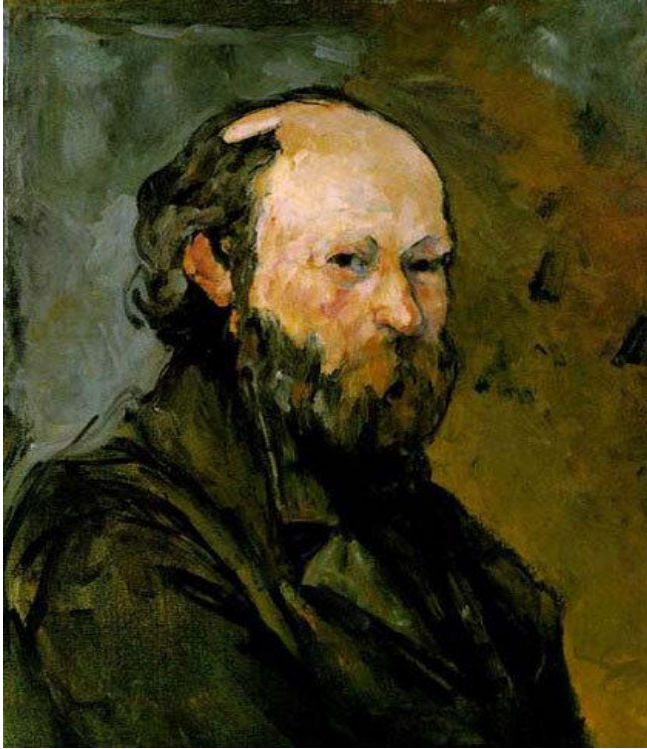
Manet ile başlayan bu değişimler, başka değişimleri de tetiklemiş ve devam eden süreçte "benzerlik"ten fedakârlık eden Cezanne'a kadar uzanmıştır. Böylece, modern resim, doğanın taklidi (mimesis) olma özelliğinden sıyrılarak, doğanın taklidi olmayan öznel özelliklere geçiş olarak görülmüştür. Greenberg, resmin mimesis niteliklerinin modernist öncesi sanatta öncelikli olduğunu, modern sanatta ise ikincil olduğunu söylemiştir (Danto, 2014, s. 30). Bu bağlamda Greenberg, modernizmi Manet ile başlatsa da, farklı tarihlendiren görüşler de olmuştur; ancak hepsinin ortak noktası, "denenmemişin geçmişe", "deneyselin alışılmışa", belirgin bir şekilde üstün olduğuna dair inançları olmuştur. Bu inanç doğrultusunda modernistler "deneysel", "yeni", "farklı", "ilerleme" ve "özgün" kavramlarını ilke edinmişlerdir (Phillips, 2016, s. 28; Gay, 2017, s. 24). Bununla birlikte özgürce kullanılan renk ve çizgilerin soyutlamaya varan kuralsızca kullanımı, modernizmin öne çıkan görüntüsü olmuş, ancak yeterli görülmemiş ve

sürekli “yeni” ya da “farklı” olma arayışı sanatçıları yeni bir şeyler yapmaya zorlamıştır (Lynton, 2014, s. 238).

Gelenekten kopuş olarak tanımlanan modernlik, tamamen yeni bir geleneği başlamış, böylece modernizm “yeni geleneği” haline gelmiştir. Aslında modernizm, sonu gelmeyen bir yenilikten daha fazla bir şey değildir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Modernizmin sonu gelmeyen yenilik arayışlarıyla birlikte her akım veya sanatçının, kendine özgü ayırt edici malzeme, çizgi, renk ve biçimleri kullanması, tüm konularda olduğu gibi portrelerde de önemli değişimlerin yolunu açmıştır. Empresyonizm ile başlayan bu yeni arayışlar, özellikle Paul Cezanne, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh’un ortaya koyduğu portrelerde, sembolik içeriklerin kullanımı ve dışavurumun güçlü etkisi, yeni bir portre anlayışının da habercisi olmuştur. Bu sanatçılar, güçleri dâhilinde dünyayı olabildiğince doğru bir şekilde resmetmek yerine, dünyaya karşı kendi derin kişisel tepkilerini yakalamak için çalışmışlardır (Gay, 2017, s. 136). Onların yaratıcı evreninden çıkan bu portreler, hala doğaya bağlıdır; ancak ustaca yapılan “gerçeğin temsili” olmaktan da kısmen uzaktır. Resim sanatındaki değişimin büyük ustalarından olan Cezanne’ da, empresyonistlerin doğaya yaklaşımlarını tekrarlamak yerine, kalıcı bir gerçeği yansıtmayı hedeflemiş ve onun bu girişimi ileride nesnelerin geometrik olarak çözümlenmesini sağlamıştır. Doğayı silindir, küre ve koni şeklinde çözümlenmenin mümkün olduğunu söyleyen Cezanne’ın düşünceleri, ileride kübizme ilham oluşturacak ve geometrik çözümlene önerisi bir adım ileriye taşınmıştır (Read, 2020, s. 178). Cezanne’ın 1875 tarihli “Otopotre” adlı eserinde, modern resim sanatının portre üzerindeki yeni ve özgün yansıması açıkça görülmektedir (Görsel 2.1.2). Onun bu resmi yüzün doğrusal ve açıklayıcı bir incelemesi değil, kurgusal ve yapısal olarak bir adamın imgesidir. Tutarlı, dengeli bir yapıda görülen güçlü, araştırmacı ve titiz bir çabanın nadir bir birleşimidir.

Empresyonizmin bir uzantısı olan Post Empresyonizm de bir takım yeni yaklaşımlar getirmiştir. Post empresyonizm İngiliz sanat eleştirmeni Roger Fry tarafından, 19. yüzyılın sonlarında Paul Cezanne, Georges Seurat, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec ve diğer bazı ressamı tanımlamak için kullanılmıştır. Van Gogh, Cezanne ve Gauguin’in resimlerinde görünen post empresyonizm yaklaşım tabiatın içerisinde ışığın ele alınışı ölçülü dışavurum tavırlarıyla konuyu önemsizleştirmişlerdir. Post empresyonizmle birlikte sanatçılarda bireyselleşme başlamış zaman içerisinde bu bireyselleşme ile resim sanatı farklı boyutlara yönelmiştir.

Post empresyonist sanatçılar natüralist anlayışla birlikte ve empresyonizmin etkilerden tamamen kopmadan kalın boya tabakaları ile birlikte canlı renkleri kullanmayı tercih etmişlerdir. Cezanne'in eserleri incelendiğinde bu tarz yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Cezanne'in doğanın temel geometrik düzenini analiz etmek amacıyla yüzeysel detayları resimden çıkardığı bu yaklaşım ileride kübizm 'in temellerini oluşturduğu söylenmektedir. Van Gogh'un duygusal güçlü fırça sürüşleri tabiatı yorumlama yaklaşımı dışavurumun temellerini oluşturmuştur. Gauguin'in ise kullandığı biçim ve renkler bakımından tabiatında anlatısından uzaklaşması onun bu özgün anlatımında semboller rol oynamıştır. Gauguin'in resimlerinde renkler ise biçimde gerçeğin yerini tutan şeylerdir. Bu şeyler zamanla sembolizmin temellerini oluşturduğu söylenmektedir. Cezanne, Van Gogh ve Gauguin modern sanatın oluşumuna büyük katkılar sağladığı görülmektedir. Bu sebeple bu akımları tek bir çatı altında toplamak mümkündür.



Görsel 2.1.2 Paul Cezanne, Otoportre, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 61x47cm, Erişim: 25.05.2024, <https://tr.m.wikipedia.org>

Modern portrelere geçişin önemli sanatçılarından Vincent Van Gogh, “Kulağı Sargılı Otoportre” adlı eserinde kendisini, bir odada ve sağ kulağı sargılı olarak göstermiştir (Görsel 2.1.3). Van Gogh'un resmi ele alışı, klasik portre geleneğinden uzaktır. Ruhsal yapısının yansıdığı güçlü fırça vuruşları, formu gösterme yaklaşımı, kullandığı renkler ve

kompozisyon oldukça yenidir. Modeline (kendi gerçeğine) ne kadar bağlı kalsa da, gösterdiği dış gerçeklik aslında onun içsel gerçeğidir. Dışavurumun güçlü etkisi onu biçim güzelliğinden uzaklaştırarak, doğal olmayan renkleri kullanmasını sağlamıştır. Onun bu resminde, mantıktan daha çok tutkulu bir heyecan, özel ve bireysel bir nitelik vardır. Van Gogh'un resimlerindeki dinamik gerginliğinin sebebinin, yaşadığı dünyaya verdiği aşırı tepkiden kaynaklandığını söyleyebiliriz (Arnason, 2013, s. 62).



Görsel 2.1.3 Vincent Van Gogh, Kulağı Sargılı Otoportre, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 60x49cm, Erişim: 25.05.2024, [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Vincent Van](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Vincent_Van_Gogh_-_Self-portrait_with_bandaged_ear_-_Google_Art_Project.jpg)

2.2. Sembol Olarak Portre

Modern sanatın en önemli akımlarından olan Sembolizm 1889’ da Jean Moreas’ın yazdığı “Le Symbolisme” adlı makalesinden türetilmiş bir sanat akımıdır. Sanatçılar sembollerden faydalanarak duygu ve düşüncelerini, anlatmak istediği her neyse onu izleyiciye, aktarmaya çalışmışlardır (Ayaydın, 2012). Sanatçılar Romantizmin hayal gücünü benimseyerek yeniden ele almışlar, Realizm, Natüralizm ve Empresyonizme tepki göstererek duygu, düş ve sezgileri öne çıkarmışlardır. Modern portrelerin doğuşunda önemli bir yere sahip olan Gauguin ise izlenimcileri görsel olasılığın köleleri olarak eleştirmiş ve çalışmalarının çoğunda "ilkel" sanata ilgi duymuştur (Gay, 2017, s.

38). Ona göre ilkel kalabilmenin özü, bireyin kendisini, sanayileşme ve kentleşmenin yükünden kurtarmasıydı. Aslında sadece ilkel motiflere ilgi duymayan Gauguin, kasıtlı olarak “naif” bir üslup da geliştirmiştir. Onun bu naif üslubu, akademik sanatta genellikle bulunmayan bir özgünlüğün yansımasıdır. Ayrıca geleneksel biçimlerden kaçınarak empresyonistlerin optik natüralizmini reddetmesi onu tamamen dekoratif bir anlayışa da yöneltmiştir. Hâkim ögenin gözlemlenmesinden türetilen, biçim ve renk sentezi olarak adlandırdığı şeyi aramıştır (Arnason, 2013, s. 59). Gauguin, 1888 tarihli “Otopotre” adlı eserinde geleneksel portre anlayışında görmeye alışkın olmadığımız bir duruş ve kompozisyon sergilemiştir (Görsel 2.2.1.). Kendi gerçeğinin benzerliğini tasvir etse de modern bir yaklaşımla ele aldığı görülür. Gauguin’nin bu resmi, basitleştirilmiş çizim ve renklerin sembolik kullanımının birleşimidir ve kasıtlı olarak natüralizmi reddeder; çizgi ve renkten oluşan işaret görüntüleri, şematik bir kompozisyonda yan yana getirilir ve görüntülenen sahneyi temsil eder. Güneşin hayat veren ışınlarıyla ilişkilendirilen sarının sembolizmi burada özellikle dikkat çekicidir.



Görsel 2.2.1 Paul Gauguin, Sarı İsa’lı Otopotre, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 30x46 cm, Erişim: 24.05.2024, <https://www.pivada.com>

19. yüzyılın sonlarına doğru, Emile Bernard tarafından ortaya atılan Sentetizm teorisinin resim sanatına, dolayısıyla portreler üzerindeki etkisine değinmek gerekir. Sentetizm, benzersiz bir stil veya teknikten ziyade bir yöntemdir. Bir sanat yaratma yöntemi olarak, temel unsurların açık ve güçlü bir şekilde aktarılması adına sadeleştirme ve yoğunlaşma anlamına gelir ve ortaya çıkan görüntüde salt analitik bir yaklaşımı ima eder. Daha çok

Gauguin ve Bernard tarafından tercih edilen bir yöntemdi (Jirat, 1982, s. 46). Bernard'ın düşüncesi, nesnelerin temel formlarının hayal gücü tarafından muhafaza edildiği ve bu temel formun da aslında algısal imgenin basitleştirilmiş hali olduğu düşüncesine dayanır. Hafıza, sadece önemli olanı ya da simgesel olanı tutar. Korunan şey bir “şemadır” bu şema ise prizmatik saflık düzeyine indirgemiş renklere sahip, basit ve çizgisel bir yapıdır. Bu teorinin savunucularından Maurice Denis, “sentetize etmek için nesnenin bazı parçalarının baskılanması yoluyla bir basitleştirme gerekli değildir: Basitleştirme, anlaşılır kılmak içindir” (Read, 2020, s. 167) diyerek, portrenin gelecekteki görünümünün ipuçlarını vermiştir.

Modern çağın, teknik ve malzeme kullanımına getirdiği özgürlüğü sınırsızca kullanan ve sembolizmin savunucusu olan Klimt'in, 1907 yılında tamamladığı “Adele Bloch-Bauer'ın Portresi” adlı eseri, tuval üzerine gümüş ve altın varaktan oluşmaktadır. Kullanılan malzeme ve teknikler bakımından dönemin en özgün çalışmalarından biri olmuştur (Görsel 2.2.2). Adele'i altın renkli bir arka planın önünde, altın bir tahtta veya sandalyede otururken gösteren sanatçı, geleneksel ile modern, figüratif ve figüratif olmayan arasındaki sınırları zekice sorgulamıştır. Bazı yerlerde elbise ile arka planın birleşmesi, zeminle model arasında ayrımı yok etmektedir. Adele'in sadece saç, yüzü, dekolte kısmı ve elleri yağlı boya ile tamamlanmıştır. Klimt, Adele'in karakteri hakkında çok az şey aktardı: daha çok Adele'in “kendine olan düşkünlüğünü rüyamsı bir görünüme dönüştürdü. Tüm bunlar Adele'in 'melankolik ve yaklaşılamaz bir şekilde uzak' görünmesini sağladı. Klimt'in portre tasvirleri, gerçekten de modern portrelerden yeni, farklı, bireysel ve benzersizdi. Ne var ki, portre görüntüsünü bu denli büyük tutarak, bezeme üslubuyla farklı ve pahalı malzemeleri kullansa da, Adele'in tasvirinde kullandığı tensel, ölçüsel ve biçimsel doğruluk modele bağımlılığı açıkça göstermiştir.



Görsel 2.2.2 Gustav Klimt, Adele Bloch-Bauer'ın Portresi,1907 tuval üzerine yağlı boya, 30x46 cm, Erişim: 24.05.2024, [Https://Resimbiterken.Wordpress.Com](https://Resimbiterken.Wordpress.Com)

2.3. Dışavurum (Ekspresyonizm) Olarak Portre

Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan Ekspresyonizm terim olarak ilk kez 1912'de sanat dergisi Der Stürn'un sahibi Herwath Walden tarafından Fovizm ve Die Brücke sanatçıları tanımlamak için kullanılmış gerçek kimliğini 1920'den sonra almıştır. James Ensor ve Munch'un 1890'lı yıllarda yaptığı resimler Ekspresyonizme zemin oluşturmuş ve Çığlık (1893) bu akımın ilk örneği kabul edilmiştir (Erkan, 2019).

Empresyonist ressamların figürleri ele alışları, figüratif anlatımdaki değişimlerin ilk belirtileri olarak kabul edilse de, bu yapıtlar genellikle sadece zekice yapılmış doğaçlamalar olarak kalmıştır. Yirminci yüzyılın başından itibaren özellikle Ekspresyonist sanatçıların figürü ele alışlarında gösterdikleri öznellik daha belirgin hale gelmiştir. Sanatçılar, kendilerini özgürce ifade etmişlerdir. Ancak, ekspresyonist yaklaşımla ele alınan figürlerde izleyiciyi rahatsız eden bir durum vardır. Bu durum, figürün çarpıtılmasından çok güzellikten uzaklaşılmasıdır. Çünkü sanatçılar, sanatta uyum ve güzellikte diretmenin dürüst bir yaklaşım olmadığına inanmışlardır. Böylece sanatçılar, eski ustaların mimetik gerçekliğe sadakat gösterdiği biçimde figürleri betimlemeye geri dönmemişlerdir. Artık figürler, modelinin değil sanatçının isteği

doğrultusunda gerçekleşmiştir. Chaim Soutine, Alexei von Jawlensky, Edvard Munc, James Ensor, Georges Ronault, Kees van Dongen, Emil Nolde, Amedoe Modigliani, Ernst Ludwig kirchner, Otto Mueller, Max Pechstein, August Macke ve Max Peckmann gibi dışavurumcu sanatçılar figürleri zaman zaman eski ustalara gönderme yaparcasına bir ortamda gösterecekler de, güçlü renk ve biçim bozmalarla gergin ve dramatik etki yaratmışlardır.

Sanatın gelişmesinde büyük katkısı bulunan dönemin teknoloji, bilim ve sosyolojik düzenin değişmesiyle birlikte sanat dünyasında yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Geleneksel resim sanatının sorgulanması sonucu sanatçılar yeni olmanın yolunda farklı, öznel ve deneysel çalışmalarda bulunmuşlardır. Sanatçılar bu dönemde kendi, duygu ve düşüncelerini eserlere yansıtmıştır. Sanatçılar için görünen dünya önemini yitirmiş bunun yerine görülmeyen iç dünyaları önem kazanmıştır. Sanatçıların benimsediği dışavurum anlayışı ile birlikte canlı renkler, devinim, oran-orantı, coşku, mekân ve espas amaç değil birer dışavurum aracı olmuştur. Bu dönemde sanatçılar tabiatı tekrar ele almış ve farklı bir arayış içerisinde denge, uyum, kurgu, kompozisyon ve perspektif gibi kavramları yeniden sorgulamışlardır.

Modernizmin getirdiği benzersiz, bireysel ve özgün olma arayışı, özellikle dışavurumcu sanatçılarda kendini göstermiştir. Portreyi ele alışlarındaki farklı yaklaşımlar, portrenin gelecekteki değişiminin de ipuçlarını vermiştir. Ancak dışavurum portrelerde izleyiciyi rahatsız eden şey vardı ki, bu da doğanın (modelin) çarpıtılmasından çok, güzellikten uzaklaşmasıdır. Sanatçılar için yaşamın yalnızca güzel yanları yoktu; bu nedenle sanatta uyum ve güzellikte direktmenin dürüst bir yaklaşım olmadığına inanıyorlardı (Gombrich, 2011, s. 564). Dışavurumcuların amacı, geleneksel klasik anlayışın karşısı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktı (Lynton, 2004, s. 23). Parlak ve çoğunlukla doğal olmayan renkler ve bu renklerin tuval üzerine gelişigüzel sürülmüş olması en belirgin yansımasıydı. Portrelere de yansıyan bu farklılaşma elbette 19. yüzyılın sonlarına özgü bir anlayıştı; ancak yirminci yüzyılın başlarında çok daha belirginleşmiştir.

Modelinden bir nevi “uzaklaşma” anlamına gelen dışavurum portreleri, artık portre sahibinin değil, sanatçının isteği doğrultusunda gerçekleşmiştir. Sanatçılar, modellerini eski ustalarına gönderme yaparcasına tanındık bir ortamda gösterecekler de, rengi özgürleştirme ve formu yalınlaştırma hedefinin peşine düştüler ve bununla da kalmayıp biçim bozmalarıyla, gergin ve dramatik etki yaratmışlardır (Bulholz ve diğer. 2012, s.

418). Modigliani'nin 1914 tarihli "Madam Pompadour'un Portresi" adlı eserinde, kübistlerin monokrom tonlarını ve yapısal kaygılarını "bireysellik" uğruna terk etmiş, bunun yerine ifade olanaklarına geri dönmüştür (Görsel 2.3.1). Modelini karşısına alan sanatçının, gözlem gücünü, özgünlük idealiyle birleştirdiği görülüyor. Modigliani gerçekçi bir portre biçimini, güçlü psikolojik yorumlama için bir araca dönüştürmekle kalmamış, modelinin kimlik tespitinin tamamen dışına çıkmadan içsel bir görüntü yaratmıştır. (Benezra, 1986, s. 197). Sınırlandırılmış biçimler, yalınlaştırılmış yüz formları, ten renginin sembolik gösterimi, kontrollü deformasyon, düzlemsellik, Modigliani'nin tüm eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de hemen göze çarpmaktadır.



Görsel 2.3.1 Amedeo Modigliani, Jeanne Hebuterne'in Portresi, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 91x73, cm, Erişim: 24.05.2024, <https://Arthive.Com>

Yirminci yüzyılda yaşanan yoğun şehirleşme, sanayileşme ve I. Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik buhranlar ve acılar, Ekspresyonizmin konularını da çeşitlendirdi; ruhsal ve bedensel çöküntü, yalnızlık, korku, kin, nefret ve melankoli portreler de görülmeye başladı. Sanatçılar için tek gerçek vardı, o da insanın iç dünyası, duygu ve düşüncesi idi (Tetik, 2020, s. 78). İç dünyanın dışa yansıması, sanatçıları kişisel açıklamalara yöneltti; "bu bana böyle göründü ve bununla ilgili bunları hissettim",

“sanatçı olarak özel bir duyarlılığa sahibim” (Lynton, 2004, s. 38) gibi ifadeler, dışavurumcu sanatçılara kontrolsüz bir güç sağlamıştır.

Dışavurumun önemli sanatçılarından Munch'ın, “Agorafobik” olarak çektiği acı, sanatının içeriği, tarzı ve konusu üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmuştur. Kendi hayatının 'itiraflarını', stilize etmeden ve simgeleştirmeden, ruhsal durumun görsel bir temsili olarak göstermiştir. Boya sürüşü kaba ve etkileyici; renkleri ise gergin ve rahatsız ediciydi. Onun bu yaklaşımı, yoğun, kişisel bir ıstırapın ifadesi olarak, çektiği acıyı yansıtmaktadır (Bowen, 1988, s. 49). Munch'un 1906 tarihli “Otopotre”si, içe dönük ve karamsar bir duygunun yansıması olarak göze çarpmaktadır (Görsel 2.3.2). Resmin merkezinde yer alan bedeni, izleyiciye dönük olmadığı gibi; bakışlarıyla izleyiciyi uzakta tutmaktadır. Arkada yer alan figürler, birbirine uzak ve yabancıdır: Yalnızlık, korku ve melankoli kolayca hissedilir.



Görsel 2.3.2 Edvard Munch, Otopotre, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 111x121 cm, Erişim: 24.05.2024, <https://Wikioo.Org/Tr>

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren resim sanatındaki önemli gelişmeler neticesinde görülen renk, form ve biçimlerin değişimi ile düzenden ve güzellikten uzaklaşılsa da (Lynton, 2004, s. 40), duygusal ifadelerle birlikte, dekoratif ve sadeleşme gibi yeni deneysel yaklaşımlar da portrelere yansımıştır. Henri Matisse (1869-1954), Maurice Vilaminck (1876-1958), Alexej Jawlensky (1864-1941) gibi fovist ressamalar, portreyi alışlagelmiş anlatımların tamamen dışına taşımıştır. Alman dışavurumcuların duygulu yüklü ifadeleri, yerini yaşam sevincinin sergilendiği portrelere dönüşmüştür. Aslında bu

portreler, kimlik göstergesiyle imge arasındaki çelişkiyi zorlamıştır. Matisse'in 1905 yılında yaptığı eşi "Amelie Matisse'in Portresi" (Green Stripe) adlı eserinde, güzellikten uzaklaşmak yerine, yeni bir güzelliğe açılan kapıyı aralamıştır (Görsel 3.3.3). Matisse'in bu eseri, dışavurumun güçlü etkisiyle oluşturulan düzlemsel yüz formu ve zıt renklerin mükemmel uyumu, yeni bir estetik düzenin izlerini taşımaktadır. Ancak, Matisse'in bu "yeni" anlatımında portre, rastgele boyanmış gibi görünse de sonuç inandırıcıydı: güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmiştir (Lynton, 2004, s. 30). Matisse, bu portrede atmosferik bir derinlik hissi yaratırken, aynı zamanda resim yüzeyinin fiziksel varlığını da ortaya koymuş ve düzlemsel bir mimari çerçevede yapılandırmıştır (Arnason, 2013, s. 95). Onun bu eseri dekoratifiğe uzanan "sade" ve "düzlemsel" yeni bir sanat anlayışının da habercisi olmuştur. Matisse, mümkün olduğu kadar ifadeye hizmet etmiş ve farklı renkler kullanarak yarattığı formları benimsememizi sağlamıştır (Butler, 2010, s. 31).



Görsel 2.3.3 Henri Matisse, Amelie Matisse'in portresi, 1908, tuval üzerine yağlı boya, 66x51 cm, Erişim: 24.05.2024, [Http://www.Sanatteorisi.Com](http://www.Sanatteorisi.Com)

2.4. Geometrize Olarak Portre

Modern sanata damgasını vuran önemli akımlar, bir yandan figüre biçimsel yaklaşan, diğer yandan figürü imgeye hatta soyutlamaya götüren sanatçılardan oluştuğunu söyleyebiliriz. Renk, form ve biçimlerde görülen değişim, mimetik anlayıştan ve güzellik amacından uzaklaşma olarak görülse de, soyutun habercisi olan yeni usulplar da kendini göstermiştir. Örneğin, kübistler figürü temelden sarsarak Ekspresyonistlerin ve Fovistlerin yaptıklarından çok farklı bir şekilde ele almışlardır. Bu yeni biçimler figürden izler taşısa da, geleneğin tamamen terk edilmesi anlamına geliyordu. Pablo Picasso, George Braque, Juan Gris gibi sanatçılar modele sadık kalmak yerine, modeli hangi noktaya kadar taşıyabileceklerini sorgulamışlardır. Bu durum, figürlerden tamamen bir kopuşu simgelemekte ve Modernizmin dayatması olarak tamamen yeni bir bakış açısını ifade etmektedir (Gombrich, 1986, s. 576).

Kübizm, 1907-1914 yılları arasında Paris’te Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından var olan 20. Yüzyılının başlarında empresyonizme tepki olarak ortaya çıkmış etkili bir sanat akımıdır. Sanatçıların yeni arayışlar içerisine girmesiyle birlikte ortaya çıkan Kübistler, geleneksel resim sanat anlayışının biçim-form, ışık-gölge ve perspektifle birlikte dönemin sanat anlayışını reddetmektedir. Geleneksel anlayıştan vazgeçen sanatçılar parçalanmış nesneleri gösteren resimlerle yeni bir gerçeklik oluşturarak resim düzleminin düz ve iki boyutlu yüzeyini vurgulamışlardır (Erkan, 2019).

Picasso’nun “Avignonlu Kızlar” adlı eseri kübist yaklaşım sergilemesinden dolayı kübizmin başlangıcı olarak görülmüştür. Kübizm modern sanatın öncüsünde sadeliği, geometriyi, bilinçaltını ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte kübizmde konu ikinci planda kalmış geometrik anlatım konunun önüne geçmiştir. Sanatçıların hangi konuyu ele aldıkları değil, konuyu nasıl anlattıkları öne çıkmıştır. Kübizm kendi içerisinde analitik ve sentetik kübizm olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Analitik kübizm 1908-1912’nin başlarına kadar süren bir serüven olarak görülmektedir. Sanatçıların eserlerinde yağlı boya kullanarak geometrik şekillerle renklerle birlikte form ön plana çıkarmışlardır. Bu dönemde sanatçılar sarı, yeşil ve toprak renklerini kullanarak natürmort ve portre alanında eserler üretmişlerdir. Kübistler eserlerini genellikle birkaç renkte ve oldukça soluk renklerde boyamışlardır. Sentetik kübizm ise kübizmin sonraki aşaması olarak görülmektedir. Özellikle 1912-1914 yılları arasında görülmüştür. Daha basit şekiller ile parlak renkler öne çıkmıştır. Sentetik kübizm sanatçıları eserlerinde ilk defa kolaj

kullanmışlardır. Bununla birlikte resim sanatında farklı malzemeler kullanılmaya başlanılmıştır. Sanatçılar eserlerinde talaş, kum, kireç gibi atık malzemeler kullanmışlardır. Bununla birlikte sanata gerçek unsurlar dâhil edilmiş geometrik ve soyuta yakın eserler yapılmıştır. Gerçek nesnelerin sanata dâhil edilmesi, modern sanattaki hazır nesne kullanılması fikirlerinin başlangıcı olmuştur.

20. yüzyılın hemen başında kübistler, dışavurumculardan daha güçlü bir kopuş yaratmışlardır. Kübist sanatçılar figürü betimlemeyi tümünden kaldırmamışlar ancak onu yeniden düzenlemişlerdir (Gombrich, 2011, s. 570). Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-1963), Juan Gris (1887-1927), Jean Metzinger (1883-1954), Albert Gleizes (1881-1953) gibi kübist sanatçılar, portreyi temelden sarsarak, fovistlerin yaptıklarından çok daha farklı bir şekilde ele almışlardır. Kübist resimlerde tamamen yeni bir kurgusal düzenle olmuş ve portre, artık dokunulmaz olmaktan çıkmıştır (Butler, 2010, s. 131). Resim sanatını neredeyse portre üzerine inşa eden kübistler, sanat anlayışları doğrultusunda gerçeğin bütünlüğünü bozarak, yeniden bir araya getirmiştir. Bu yeni form ve biçimler portreden izler taşısa da, gelenek tam anlamıyla terk edilmesiydi. Kübistler, modernizmin en önemli temsilcileri olmalarına karşın, Picasso'nun modernize yaklaşımı farklı olmuştur. Onun çalışmaları, doğanın gözlemi üzerine dayanmış ve mutlaka bir şeyi temsil etmiştir. Bu temsil, genellikle tuhaf biçimde deforme edilmiş kadın formunda olmuş; figürlerin başları tanımlanamayacak şekilde birbirinin içine geçmiş veya biçimleri bozulmuştur (Read, 2020, s. 181).

Kübizmin bozmaya eğilimli Analitik yaklaşımı, görsel imgeleri şematik veya yapısal bir düzene indirgeme girişimidir. Sentetik kübizm teorisi ise, soyutlamayı resmin temeli olarak görür: Bir sanat eseri, estetik gücünü biçim ve renkle ilgili soyut unsurlara borçludur. Juan Gris, soyut sanatı ressamın matematiği ve “kompozisyonun içerdiği belirli gerçeklik unsurların düzenlenmesi olarak ifade etmektedir (Read, 2020, s. 102).

Picasso'nun 1910 tarihli “Ambrose Vollard'ın Portresi” adlı eserinde, yanılısamaya yol açan bütün formları bir yana bırakarak, portrenin modeline benzeme zorunluluğuna dayalı geleneksel çerçeveyi ortadan kaldırmıştır (Görsel 2.4.1.). Modelinin karakteristik özelliklerini örneğin, geriye doğru taradığı saç, birbirine kenetlenmiş elleri, şifre simgelere dönüştürmek suretiyle belirli bir kimliğe işaret etmeyi sağlayan yepyeni bir yöntem bulmuştur. Kısaca Picasso, kapalı formu delik deşik etmiştir (Thompson, 2014, s. 110; Arnason, 2013, s. 151). Picasso, bir portre karşısında modelle bağlantı kurmak yerine, yeni yöntemlerle bir insan başı oluşturma fikrini hangi noktaya kadar

taşınabileceğini sorgulamıştır (Gombrich, 2011, s. 576). Ustalıktan daha çok yaratıcılığın öne çıktığı bu resim, tüm estetik özelliklerin tutsağı olan portrelerden tamamen bir kopuşu simgelemiştir.



Görsel 2.4.1 Pablo Picasso, Ambrose Vollard'ın Portresi,1910, tuval üzerine yağlı boya, 92x65 cm, Erişim:24.05.2024, <https://www.khanacademy.org>

Fütüristler ise, kübistlerin tersine, daha çeşitli göstergeler ve renk zıtlıkları kullanarak ritim ve hareket duygusunu yükselmişlerdir. Carlo Carra (1881-1966), Umberto Boccioni (1882-1916), Jean Metzinger (1883-1956), Andre Lothe (1885-1962), Albert Gleizes (1881-1953), Gino Severini (1883-1966) gibi fütürist sanatçılar, içsel bir etki yaratmayı, temalarının dinamizmini izleyicinin deneyimine doğrudan aktarmayı, ayrıca resmin izleyiciyi sarmasını ve onu sürüklemesini istiyorlardı (Phillips, 2016, s. 40). Kübizmi hatırlatan parçalanmalar devinimsel etki yaratmakla kalmamış, renk ve çizgiler de bu devinime ortak olmuştur. Gino Severini'nin 1912 tarihli "Otoportresi"adlı eseri, analitik kübizme yönelik bir takım unsurları barındırırken, diğer yandan da Fütürizme ait hız, hareket, renk, biçim gibi tüm özellikleri de yansıtmaktadır (Görsel 2.4.2.). Kübistler, farklı bakış açıları yakalayacak şekilde hareket ederek, görüntüleri kendine özgü

parçalara ayırırken, Fütüristler cansız nesneleri bile sürekli kıpırdayan canlı ve hareket halinde göstermişlerdir. Fütürist formlar daha belirsiz, daha akışkan bir mekândaymış gibi çok daha net bir şekilde ayrılma eğiliminde olmuştur (Thompson, 2014, s. 125).



Görsel 2.4.2 Gino Severini, Otoportresi 1912, tuval üzerine yağlı boya, Erişim:24.05.2024, <https://www.arthistoryproject.com>

Fütürizmle bağlantılı olarak Dirimsellik'ten de bahsetmek gerekirse dirimsellik, varlık kavramıyla ileri sürülen tamamlanma durumundan çok, kendini akışa bırakmaya dayanan dönüşüm halini savunur ve devinimi durağanlığa tercih ederek, eylemi üstün tutar ve biçimin akış halinde olmasından hoşlanır. Kısaca dirimsellik, yaşamın içten gelen bir güç olduğunu öngörür ve kendi özel düzenini üretir. Bu bakış açısından bakıldığında, fütüristlerin, dirimsellikten etkilendiği söyleyebiliriz. (Thompson, 2014, s. 125).

2.5. Sürreal Olarak Portre

Modern sanatın en önemli akımı olan Sürrealizm Avrupa'da doğmuştur. André Breton'un kaleme aldığı Sürrealizm, Manifestosunun 1924 yılında Paris'te yayınlanması ile ortaya çıkan psikanaliz teorilere dayalı bir sanat akımıdır. Breton'un tanımıyla Gerçeküstücülük; "sözlü, yazılı ya da başka bir yöntemle ifade edilmek istenen saf psişik bir otomatizm,

zihnin gerçek işleyiştir. Aklın uyguladığı herhangi bir kontrol olmadan ve herhangi bir estetik ve ahlaki meşguliyetin ötesinde, düşünceyle dikte edilendir” (Gay, 2017). Aklın ve mantığın değersizleşip bilinçaltının önem kazandığı düşüncesinden hareketle rüyaların gerçeküstücülüğün temel ilkeleri olduğunu söylemek mümkündür.

Sürrealizm Dadaizm’in akla, mantığa ve yerleşik kurallara isyan görüşünden hareket ederek; bilinçaltının karmaşık dünyasını dışavurumla sanata aktarmayı amaçlayan ve otomatik yazı veya otomatizm adı verilen yeni bir ifade yoluyla deneysel çalışmalar yaparak yeni bir yol izlemiştir. Güzel sanatların çeşitli kollarında etkili olmuş ve en parlak dönemini 1924-1928 yılları arasında yaşamıştır. Sürrealizm otomatik yazı veya otomatizm adı verilen yeni bir ifade yolu ile deneysel çalışmalar yapmıştır. Otomatizm, hiçbir estetik ön yargıya, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce otomatik bir biçimde yapılan sanatsal çalışma. 1910’lu yıllarda dada sanatçıların yarattığı bu davranış biçimi, 1920 ile 1930 arasında Gerçeküstücüler de kullanılmıştır (Erkan, 2019).

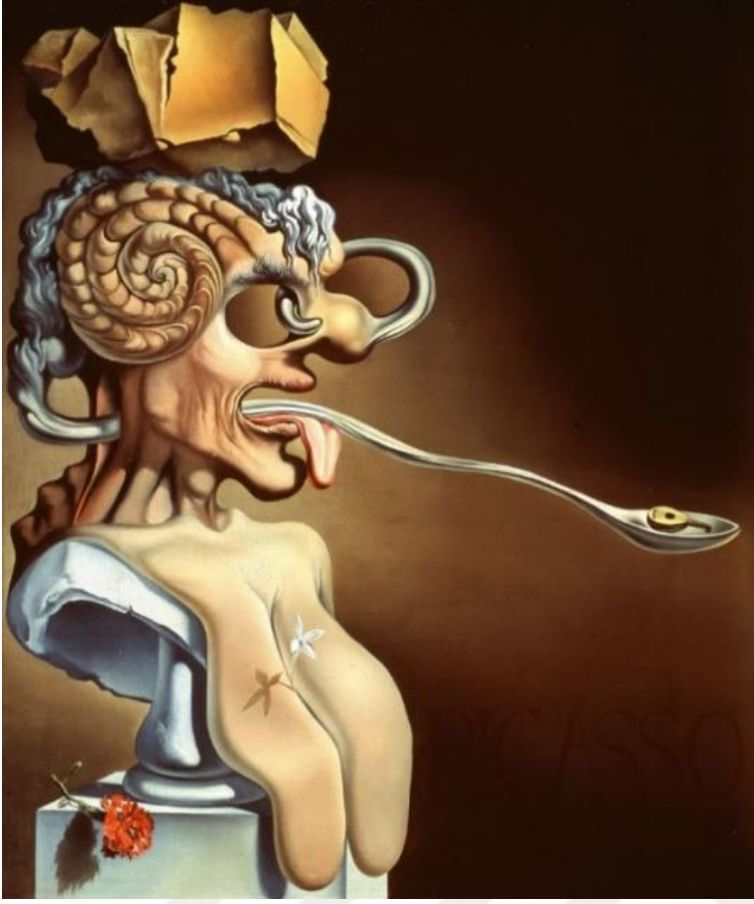
Sürrealizm doğuş kaynağını Dadaizm ve diğer bazı sanat akımlarından almış olmasına karşın kendine özgü bir sanat akımıdır. Akımın bir ortak bir üslubu yoktur. Sanatçılar kendilerine özgün yöntem ve teknikler kullanarak nesne ve figürleri akıl ve mantık dışı biçimlerde ve ortamlarda sunma konusunda görüş birliği içerisinde olmuşlardır. “Gerçeküstücü imgenin özünü, doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğü oluşturmıştır” (Antmen, 2008).

Bildirinin yayınlanmasıyla birlikte sürrealizm grubu. Jean Arp, Max Ernst, Andre Masson, Joan Miro ve Yves Tanguy gibi sanatçılardan oluşmaktadır. 1929’da yayınlanan ikinci bildiriyle gruba Salvador Dali, Paul Delvaux, Alberto Giacometti ve Rena Mgritte dahil olmuştur. Sürrealizm iki farklı eğilimden oluşmaktadır. Birinci eğilimde izleyici çeşitli şekillerde organik, simgesel veya mutlak sürrealizm denilen genellikle kendi başına ve belirsiz olan soyut görüntülerle karşılaşır. Bu yaklaşım Jean Arp, Max Ernst ve Joan Miro gibi sanatçılar tarafından örneklenmiştir (Erkan, 2019). Bu eserler sanatçının belirsiz soyut görüntüleri farklı anlamsız nesneleri bir araya getirerek deforme ederek yaptığı resimlerdir. Bu yaklaşımla gösterilen resimler biyomorfik olarak tanımlanır. Biyomorfik formlar, aşinalık ve muğlaklık arasında hem biraz tanınabilir hem de tanımlanamayan formlar şeklinde varlık göstermişlerdir. Bu formlarla çalışan çoğu sanatçı, bu sezgisel süreçte varoluşunun derinliklerine uzanabilmiş ve ruhsal deneyimlerini aktarmada ve vizyonlarını geliştirmede bu yolun doğruluğuna

inanmışlardır. Sürrealist heykelin biyomorfik kanadında değerlendirebileceğimiz Hans Arp, 1931 yılına kadar sürrealist sergilerde resimleriyle yer almış; daha sonra heykel alanında varlık göstermiştir. “Hans Arp’ın rastlantısallığa ve sezgiye yer veren, yenilikçi ve yaratıcı çalışma yöntemi, birçok açıdan gerçeküstücü düşünceyle aynı yöndedir (Klingsöhr-Leroy, 2006).

İkinci eğilimde ise eser karşısında izleyici tamamen tanımlanmış ve çok az tasvir edilmiş ancak rasyonel bir ifade etmeyen bir dünya ile karşı karşıya kalmıştır. Gerçekçi görüntüler normal bağlamlarından çıkarak belirsiz paradoksal veya şok edici bir çerçevede yeniden birleştirilmiştir. Bu yaklaşımla gösterilen resimler veristik olarak tanımlanır. Veristik görüntüler Rena Magritte ve Salvador Dali gibi sanatçıların eserlerinde görülebilir. Ernst, Dominguez, Miro gibi sanatçılar da bu tür örnekler vermişlerdir. (Erkan, 2019).

Sürrealistler, modern sanatın söylemlerine tamamen karşı çıkarak gerek söylemsel, gerekse yöntemsel olarak çok farklı yol izlemişlerdir. Onlardan önce hiç kimse, bir şey yapmamış gibi bir tavır sergilemişlerdir. “yeni” ya da “özgün” olmak gibi bir kaygıları yoktur (Butler, 2010, s. 60). Onların ortak yanı, sanatın ne olması konusunda yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı ki bu modernizme meydan okumaktı. Dadalar gibi sürrealist sanatçılar da, doğrudan doğruya “yeni” bir resim biçimi yaratmak istemediler. Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onu sanat olarak bilmesiydi (Lynton, 2014, s. 127). Aynı şekilde sürrealistler, en saf halindeki ruhsal otomatizm olarak düşüncenin emrinde hareket etmişlerdir. Ortaya koydukları eserler aklın hiçbir şekilde denetiminde değildir. Ayrıca herhangi bir estetik ya da ahlaki kaygıdan da uzaktır (Harrison, 2016, s. 489; Phillips, 2016, s. 64). Bu düşünceyle yapılan eserlerde aklın ve mantığın hiçbir denetimi yoktur. Tamamen düşüncenin kontrolündedir. Salvador Dali’nin 1929 yılında yaptığı “Picasson’un Portresi” adlı eserinde, modernizmin alışıla gelmiş bütün yaklaşımları terkedilmiştir (Görsel 2.5.1.). Bu düşsel sahnede, form ve biçimlerin çarpıtıldı gibi, deneysel ve avangard bir yaklaşımdır.



Görsel 2.5.1 Salvador Dalí, Picasson'un Portresi, 1947 tuval üzerine yağlı boya, 64 x 55 cm
Erişim:24.05.2024, <https://www.arthistoryproject.com>

Sürrealist eserlerde portrelerine ayrı bir önem verildiği görülmektedir (Görsel 2.5.2.). Bu portreler rüya gibi sahnelerden alınmış, beklenmedik, mantıksız sembolik görüntüler olarak karşımıza çıkmaktadır. Sıradan nesnelerin tuhaf biçimlerde yer alan portrelerde bazen biçim bozmalar bazen de biyomorfik şekillerle gösterilmiştir. Bu kapsamda değerlendirdiğimiz Sürreal portreler modern sanatın en ilginç portreleri olarak değerlendirmek mümkündür.



Görsel 2.5.2 Rene Magritte, The Double Secret, 1927, tuval üzerine yağlı boya, 114x162cm, Erişim:24.05.2024,<https://www.wikiart.org/en/ReneMagritte/The-Double-Secret-1927>

2.6. Soyut Dışavurumcu (Biçim Bozma) Olarak Portre

20. yüzyılın hemen başlarında görülen bu büyük değişimler, kısa bir süre içerisinde görünenin temsili olan sanatı düşünce ve kavramlara yöneltmiştir. Görüntülerin parçalanması, ayrıca soyut sanatın da habercisi olmuştur. Soyut Ekspresyonizmin önemli temsilcileri Villem de Kooning, Francis Bacon, Asger Jorn, Karel Appel, Franz Kline ve Arshile Gorky gibi sanatçılar figürü tamamen parçalayarak yeni bir bakış açısı getirmiş, figür, sadece kimliğini değil biçimini de kaybetmiştir.

20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan soyut sanat, Wassily Kandinsky'nin öncülüğünde başlamıştır ve resim ile heykel alanında önemli bir akım olarak kendini göstermiştir. Soyut sanat, mekân ve figür kavramlarını reddederek doğa unsurlarını ele almadan, sadece plastik olanaklarla sanatçının iç dünyasını yansıtmıştır. Soyut sanat, eşya kavramını sezgi kavramıyla birleştirir ve ressam, eşyaları tanımlarken kendi iç yaşantısını da katarak resme aktarır. Böylece, geleneksel perspektif tamamen terk edilirken, madde uzayda kişisel biçim veya renk halinde kendini gösterir. Artık mesaj, sanatçı ile yapıtı arasındadır.

Soyut sanat, bilinen nesneleri taklit etmeyen, geometrik veya amorf imgelerle oluşturulan düzenlemelerdir. Renk, çizgi, doku ve ton gibi çeşitli biçim öğelerinin kullanımıyla

karakterizedirler. Bu sanat türü genellikle "non-objektif" (nesnel olmayan) ve "non-figüratif" terimleriyle de tanımlanır. Bu tür sanat eserleri tamamen imgesel olabilir veya doğadaki bir nesnenin biçiminden yola çıkarak, biçim bozma yoluyla oluşturulabilir. Bu durumda, ortaya çıkan imge, asıl nesneyi çağırıştırabileceği için "soyutlama" terimi, "soyut" terimi yerine daha uygun olacaktır. Soyut sanat, belirli bir zaman dilimi içerisinde oluşmuş ve sona ermiş bir sanat akımı değildir. Aksine, soyut akımların oluşturduğu bir bütündür. 20. yüzyılın başlarından itibaren sanat akımlarının başvurduğu bir anlatım biçimi olan soyut sanat, somut anlatımın ardından gelen bir aşama mı olduğu hep tartışma konusu olmuştur.

Modern sanatta görülen büyük yenilikler, görünenin temsili olan sanatı, büyük değişimlere uğramıştır. Görüntülerin parçalanması soyut sanatın habercisi olmuş ve çok geçmeden soyutlamalar, portreler üzerinde de etkili olmaya başlamıştır. Arshile Gorky (1904-1942), Jean de Buffet (1928-1999) ve Willem de Kooning (1904-1997) gibi soyut ekspresyonizmin önemli temsilcileri, portreyi yeni bir bakış açısı ile ele almışlardır. Onların resimlerinde insan bedeninden izler barındıran ipuçlarından başka bir şey görünmedi; portre sadece kimliğini değil, biçimini de kaybetmiştir (Janson, 1995, s. 797).

Willem de Kooning, canlı renkleri ve coşkulu üslubu ile kendisine özgü bir anlatım dili geliştirdi. Onun resimlerinde, üzerinde özenle değil de, büyük bir enerjiyle çalışıldığı, biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurma amacıyla boyandığı izlenimi verir (Lynton, 2004, s. 37). Kooning'in 1954 tarihli "Kadın ve Bisiklet" adlı eserinde, sanatçının çalışma yöntemi bütün çıplaklığı ile görünür (Görsel 2.6.1). Bu eserde sanatçı, henüz "tamamlanmamış" olan, ancak bu sonuca ulaşma mücadelesinin hissedildiği yerde bir noktada durur; rengi yoğunlaştırır ve figürü radikal bir biçimde bölümlere ayırır. Kooning, resmin hazırlık sürecinde, donmuş bir anlık bakışın kendisine nasıl geldiğinden söz eder (Fineberg, 2014, s. 80). Bu doğrultuda soyut resim, esere bakan kişinin onu kendi kuralları çerçevesinde değerlendirmesini; eser ile dünya arasında çok daha dolaylı bir ilişki kurmasını sağlar. Bu çerçevede soyut sanatın iki önemli özelliğinden söz edilebilir. Bunlardan birincisi resmin gerçeği yansıtmaması ikincisi ise resmedilen öznenin tüm özelliğini kaybedip sadeleştirilmesidir (Butler, 2010, s. 29).



Görsel 2.6.1 Willem De Kooning, Kadın ve Bisiklet, 1953, tuval üzerine yağlı boya, 194x125, cm Erişim:24.05.2024, <https://www.flickr.com>

Yazar ve sanat eleştirmenleri Clive Bell (1881-1964) ve Roger Frey (1913-1997), doğaya herhangi bir referansın üzerindeki vurguyu kaldıran sanatı, “insansızlaştırılmış” olarak överek, olumlu bir meziyet olarak göstermiştir. Onlara göre biçim içerikti; yalnızca doğanın temsili değil, sanatçının psikolojisi de gereksizdir. Greenberg, bu düşünceyi daha da uç bir noktaya taşımış; yüksek sanatı, tabiata ilişkin tüm referansları silmeye çalışan bir sanat olarak tanımlayarak onu "Kitsch" ya da popüler kültürün karşısına koymuştur (Erkan, 2019).

Yirminci yüzyılın ortalarına doğru (modernizmin yaklaşan sonu), soyut resim gerçekçilik geleneğini yıkan ve tabiatı referans alan modernizmin en önemli sanat anlayışı haline gelmiştir. Soyut sanatın güçlü etkisi, figüratif sanatın sonunu getirdiği gibi portrenin de sonunu getirmiştir.

3. ÇAĞDAŞ BATI RESİM SANATINDA PORTRENİN ANLATISI

Modernizmin ne zaman bittiği yönünde muğlak görüşler devam ederken II. Dünya savaşından sonra 1960'lardan sonra ortaya çıkan deneysel ve kavramsal yaklaşımların hangi genel başlık adı altında toplanması konusunda yaygın bir adlandırma yapılmamıştır. 1960 sonrası bu süreçte modernist ve geç modernist geleneği sürdüren sanatçılar olmakla birlikte Modernizmi farklı nedenlerle reddeden sanatçılardan oluşmuştur. Sanatın anlam ve amacına ilişkin geniş kapsamlı tartışmalar 70'li yıllara kadar sürmüştür. Pek çok sanat tarihçisi, bu dönemde ortaya atılan fikirlerin, bugün "çağdaş sanat" olarak adlandırılan şeyin temelini oluşturduğunu ifade etmiştir. Bazıları ise bunu Modernizmin sonu ve Postmodernizmin başlangıcı olarak görmüş hatta bazıları, "modernist avangart" çalışmaların devamı olarak kabul ederek, bu çalışmaları geç modernizm olarak adlandırmıştır. (Erkan, 2019). 1980'lerden sonra sanatta görülen yeni yaklaşımları postmodernizm olarak adlandıranlar olmasına rağmen Arthur Danto, "çağdaş" kelimesinin daha geniş bir terim olduğunu ve postmodern uygulamalarının çağdaş hareketin bir alt kolunu temsil ettiğini savunmuştur.

Çağdaş sanat, günümüzün ve yakın zamanın sanatı için kullanılan bir terim olarak kabul edilse de genel olarak 1960 sonrası ortaya konan deneysel ve yaratıcı sanat akım ve pratiklerinin ortak adı olarak kabul edilmektedir. Geleneksel sanata tepkisini postmodern fikirlerden alsa da bu "deneyim" çağdaş sanatın gelişiminin önemli bir söylemi haline gelmiştir. Çağdaş sanatçılar, eski ve yeni her şeyi birleştirerek "geçmiş" bugünü anlamının bir yolu olarak kullanarak geleceği öngören yeni sanat pratikleri yaratmışlardır. Çağdaş sanatla birlikte düşünce, kullanılan malzeme, fikir, yöntem ve süreçlerin çeşitlilik göstermesiyle oluşan daha yenilikçi bir sanat anlayışı ortaya konmuştur. Modern sanatın hayattan bağımsız olarak ortaya koyduğu eserlerin sorgulanması, çağdaş sanatın en önemli göstergesi haline gelmiştir.

Yirminci yüzyılın ortalarına doğru, Amerika ve Avrupa'da figürasyona dönüş yaşanmıştır. Bu dönüş "Yeni Figürasyon" adı altında 1960'larda ortaya çıkmıştır. Figürasyona bu dönüş, üslup açısından modernist görünmesine rağmen yeni yaklaşım, arayışları ve duyarlılık açısından çağdaş bir nitelik taşımıştır. Yeni Figürasyon hareketi, PopArt, foto gerçekçilik, Postmodernizm ve, Neoexpresyonizm gibi sanat akımları aracılığıyla takip edilmiştir. Bu figüratif dönüşün önde gelen temsilcilerinden biri de Lucian Freud (1922-2011) olmuştur. Freud, figürlerin dış görünüşüne odaklanarak,

modern sanatın figürlerinden farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Onun figürlerinde, izleyicinin hissettiği güçlü bir gerçeklik duygusu vardır ve bu duygu model ile seyirci arasında rahatsız edici bir samimiyet yaratmaktadır (Görsel 3.1). Bu güçlü gerçeklik hissi, figürlerin gerçek kimliklerinin keşfedilmesine yönelik biçimsel bir uzaklık hissi yaratmaktadır. Eleştirmen Robert Hughes, Freud'un eserleri hakkında "sanatçının bakış açısı ve modelin tepkisizliği arasındaki tüm ayrılığı büyük bir tarafsızlıkla gördüğünü" belirtmiştir (Fineberg, 2014, s. 154).

Freud, Yaklaşık 50 yıl boyunca atölyesinde, modellerine ve odaklanarak, önemli bir bölümü çıplak olan eserler yaratmıştır. Tipik olarak sınırlı bir ton aralığında kremi ten rengi ve kahverengi tonlar kullanarak, Batı sanatı tarihinin idealleştirici eğilimlerinden vazgeçmiş ve kadın çıplaklığının erotizmini hem vurgulamış hem de yok saymıştır. Freud'un bu çalışması modern sanatta görülen idealleştirme, estetik kaygı, kimliğin gösterimi ve duygusal ifadelerin bulunduğu kompozisyonlardan oldukça farklıdır.

Freud'un çalışmaları, çağdaş bir bakış açısı sergilese de figürün ve portrenin anlatımı bakımından geleneksel konuları da korumuştur. Freud oto portrelerinde modele bakmak yerine ayna kullanmıştır.



Görsel 3.1 Lucian Freud, Bir Erkek Portresi, 1974, tuval üzerine yağlı boya, 71x71cm,Erişim:25.05.2024,<https://www.wikiart.org/en/Lucian-Freud/>

Amerikalı sanatçı olan Alex Katz ise Freud'un üslubu ile benzerlik göstermeyen bir yaklaşımla modellerini yalın ve arınmış bir tarzda resmetmiştir. Katz,

kompozisyonlarında tek tek modellere odaklanarak keskin bir şekilde sadeleştirilmiş bir görüntü yaratmıştır (Görsel 3.2). Kompozisyonlarında ihtiyatla ele alırken tüm ayrıntıları açık ve sade bir şekilde tasvir etmiştir. Dışavurumcu etkileri hemen göze çarpsa da, modernist yaklaşımdan uzaklaşarak kendine özgü yeni bir tarz arayışına girmiştir. Bu bakımdan onun bu anlatısı modern sanatta oldukça farklıdır.

Katz'ın figürleri modelin dışsal temsillerinden uzak, içsel, aracısız ve doğrudan temsillerden olmuştur. Resimlerinde alan boşaltılmış ve alışılmış görüntüler minimaliz edilmiş ve idealizmden uzaklaştırılmıştır. Ressama poz veren figürler naif olsalar da, derin bir duyarlılıkla tasvir etmiştir. İzleyiciyle yüzleşen ve anlık bir duruş içerisinde gösterilen bu görüntü ve kompozisyon itibariyle modern sanatta görülen portrenin idealleştirme, estetik kaygı, kimliğin gösterimi ve duygusal ifadelerin bulunduğu kompozisyonlardan oldukça farklıdır.



Görsel 3.2 Alex Katz, Siyah Hırkalı Ada, 1957, tuval üzerine yağlı boya, 82x61 cm, Erişim:25.05.2024, <https://Fineartbiblio.Com>

Philip Pearlstein (1924-2022) ise çalışmalarında, çıplak modellerin temsiline odaklanmıştır. Fineberg, Pearlstein'in gerçeklere dayalı, idealizden uzak, insan bedenine duygusuzca sabitlenmiş görsel bir disiplin olduğunu belirtmiştir. Bu yaklaşım modern sanatta portrenin anlatısında görülmemiştir (Fineberg, 2014, s. 154). Resimlerde görülen

gözlem gücü nedeniyle bazen "Süper Gerçekçi" olarak adlandırılrsa da, eserlerinin onu bu sınıflandırmanın dışında tutan bir bireysel bir anlatısı vardır (Görsel 3.3).

Sanatçı, eserlerinde görüntünün kırılmış etkisi yaratması fotoğraf etkisinden uzaklaştırmaktadır. Fotoğrafçılığı öneren bir şekilde kullanır, ancak resimleri boyanın kullanımı pürüzsüzdür ancak titiz olmakta da çok güçlüdür. Pürüzsüz boya kullanımıyla öne çıkan sanatçı yaşamdan alınmış kesitlerden oluşan çalışmalarıyla portrenin doğru ve özenli tasvirlerine dayanan önemli bir resim üslubu yaratmıştır.



Görsel 3.3 Philip Pearlstein, Scott Burton'un Portresi, 1975, tuval üzerine yağlı boya, 28x36 cm Erişim: 25.05.2024, <https://Philippearlstein.Com/Portraits/1975>

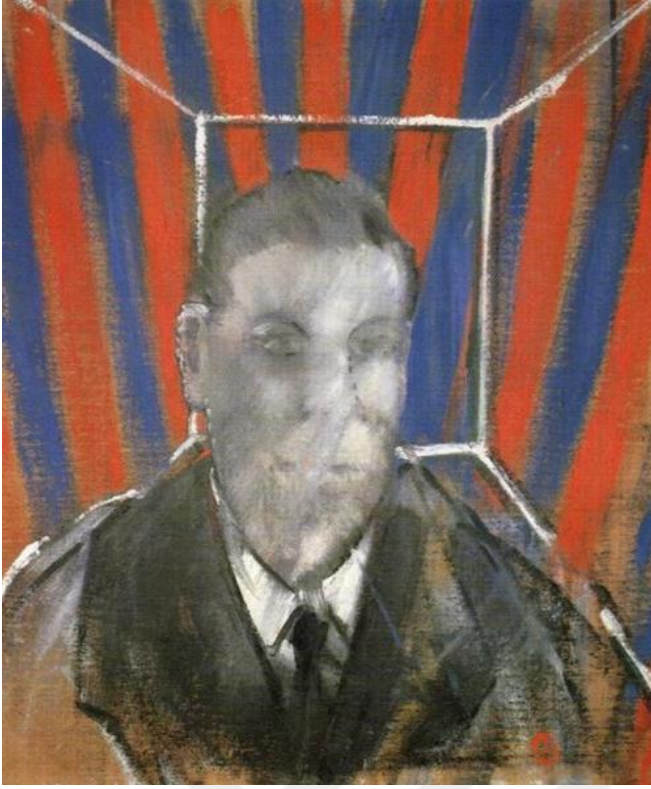
Soyut dışavurumculuğun etkisiyle Amerika'da bir dışavurumculuk temelli ressamlar grubu olan Bay Area Painters ortaya çıkmıştır. Ancak, 1950'lerin sonlarından itibaren figüratif sanata doğru bir dönüş başlamış ve bu harekete David Park, Elmer Bischoff ve Richard Diebenkorn gibi sanatçılar önemli katkılar vermiştir. Özellikle, David Park figüratif bir anlatıma geçerek soyutlamayı terk etmiş ve kendi deyimiyle "resimler" yapmaya başlamıştır (Görsel 3.4). Bu radikal karar, Bay Area Figüratif Sanat hareketinin gelişmesine yol açmıştır.



Görsel 3.4 David Park, Portre, 1953, tuval üzerine yağlı boya, 25x24 cm,
Erişim:25.05.2024,<https://www.huffpost.com>

Figüratif sanata olan bu dönüş, 1960'lardan sonra daha da etkili olmuştur. Bacon (1909-1992), güçlü biçim bozmalarla yeni bir figür yaratarak sanata yeni bir bakış açısı getirmiştir. Her defasında daha belirgin bir fiziksel benzerlik yakalamak için görüntüleri sürekli rafine ederek modellerini yeniden resmetmiştir. Ancak, eserlerinde gerçeğin temsilini ve kalıcılık amacını önemsemeyen Bacon, gerçek figürleri model olarak kullansa da onlarla bağını koparmış ve modeline kendi benzerini göstermemeye odaklanmıştır (Görsel 3.5). Sadece modeli değil aynı zamanda izleyici de tabloda gördüğü devinim içerisindeki formların ne olduğunu belirlemeye çalışmaktadır (Suckale R., 2002).

Park'ın bu çalışması ile portre ile bedeni ayıran yaklaşımıyla geleneksel portre anlayışının dışına çıkmıştır. Bir yandan portrede görülen uyumlarının yerleri olması dışavurum yaklaşımı çarpıtsa da, portrenin gösterimi, anlatısı bitmemişlik duygusu içerisinde çağdaş bir oluşturmaktadır.



Görsel 3.5. Francis Bacon, Mavili Bir Adam Portresi, 1952, tuval üzerine yağlı boya, 60x72 cm, Erişim: 25.05.2024, <https://www.wikiart.org>

1960'ların ortalarında, soyutlamayı bir tür natüralizmle birleştirerek kendine özgü bir üslup geliştiren pek çok sanatçı vardır. Bunlar arasında yirminci yüzyılın en önemli sanatçılarından olan David Hockney (1937-) da, 1968'den itibaren, gerçek boyutların hemen altında öznelarının benzerliklerini ustaca yakalayan gerçekçi bir tarzda, arkadaşlarının, sevgililerinin ve akrabalarının portrelerini betimlemiştir. Kariyeri boyunca figüratif resimler yapmaya özen gösteren Hockney, eşcinsel kültürü öven güzel, yarı çıplak genç erkek tasvirleri ve havuz resimlerine yönelmiştir. Onun bu çalışmaları bir zamanlar “eşcinsel propaganda” olarak nitelendirilen erken dönem çalışmalarının bir uzantısı olarak anlaşıldı (Hopkins, 2018, s. 118). Soyutlamanın baskın olduğu bu dönemde figüratif anlatıyı benimseyen avangard resimleriyle dikkat çeken Hockney, 'Pop' sanatçısı ünvanının reddetmiş olsa da, çalışmalarının çoğu popüler kültüre göndermeler yapmaktadır.

Resim sanatında banyo (yıkama) tasvirlerine sıkça rastlanır. Modern sanatın ustalarından Renoir, Seurat, Cezanne ve Matisse gibi ressamalarda konuyu ele almışlardır. Banyo görüntüleri, yıkama sahneleri ve yüzme havuzları cinsel özgürlüğü, hazcılığı ve

yaşama sevincini temsil ettiğinden Hockney havuz resimlerinde bu geleneğe gönderme yapmıştır (Görsel 3.6).



Görsel 3.6. David Hockney, Bir Sanatçının Portresi, 1972, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Erişim: 25.05.2024, <https://www.wikiart.org>

3.1. Pop Art'ta Portre

Pop Art sanat anlayışı 1950'li yıllarda özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'de ortaya çıkmış, Avrupa'ya yayılarak büyük bir ses getirmiştir. Bu terim ilk kez 1958 yılında, Lawrence Alloway tarafından tanınmış “Sanatlar ve Kitle İletişimi” adlı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanılmıştır (Erkan 2019;186). Pop Art sanatçıları, sokak tabelalarındaki reklamlar gibi alışılmış sanatsal anlayışlardan uzak durarak modern ya da postmodern teknolojilerden esinlenerek hareket etmeyi tercih etmişlerdir. Sanatçılar bu yeni estetiği ticari amaç doğrultusunda baskılardan eserler oluşturmuşlar bu eserleri abartılı gösterişli bir şekilde sergilemişlerdir. 1960'ların başlangıcında ise Pop Art akımı dünyaya yayılarak herkes tarafından ilgi görmeye başlamıştır. Pop Art sanatı renkli ve canlı görünümü ile hem genç hem de yetişkinler arasında oldukça popüler olmuştur. Bu Sanatın en büyük özelliği ise popüler kültürden üretimlerini alıp onları eser haline dönüştürerek farklı boyutlara ulaştırmıştır. Birçok sanat akımının temel estetik tercihlerini değiştirmiştir.

Farklı bir sanat anlayışı olarak görülen Pop Art, modern sanatın yıkılmasında önemli bir yere sahip olmuştur. Modernizmi tehdit etmeye çalışan Postmodernizmin temellerinden birisidir. Bu akım aynı zamanda ortaya çıkan toplumsal sorunlarla da ilişkilidir. Pop Art sanat hareketi sanatı farklı boyutlara dönüştürerek sanatın ne kadar güçlü olduğunu göstermiştir. Kullanılan malzeme ve konu itibarıyla gündelik hayatın kültürel verilerini kullanan sanatçılar “Neo Dada” olarak tanımlansalar da Dadaizme ve soyut Dışavurumculuğa tepki göstermişlerdir. Konrad Klapheck ve Richard Hamilton, Pop Art akımının başlangıcında öne çıkan sanatçılar olarak kabul edilmektedir.

20. yüzyılın ortalarında, Modern resmin seçiciliğine yönelik eleştirilerin artması, beraberinde büyük tepkileri de getirmiştir. Robert Rauschenberg, "assemblage" adını verdiği çalışmalarıyla üç boyutlu nesneleri sanatla yaşam arasında bir bağlantı olarak kullanmıştır (Görsel 3.1.1).



Görsel 3.1.1 Robert Rauschenberg, Retroactive, 1963, Serigrafi, Erişim: 25.05.2024, <https://www.wikiart.org/en/RobertRauschenberg/Retroactive>

Pop Art sanat akımı en önemli ve değişmeyen prensibi ise resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmektir. Çizgi roman estetiğini sanatsal bir boyutta ele alan bu akım, çağdaş sanatçılar tarafından kullanılan ve geleneksel tekniklerin daha modern versiyonlarla birlikte sunulduğu yenilikçi bir hareket olmuştur. Renklerin parlaklığı dokusundaki hayranlık uyandırıcı yapısı döneme damga vurmuştur. Popüler sanat olgusu, kitle iletişim

araçlarının çokluğuyla Amerika'da bir kitle hareketine dönüşmüştür. Pop art akımı, Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi genç sanatçılar tarafından oldukça başarılı şekillerde kullanarak çok geniş kitleye ulaştırılmasına büyük katkılar sağlamışlardır. Sanatta imge olarak sigara paketleri, hamburgerler ve Coca Cola şişeleri bu akımda vazgeçilmez imgeler haline gelmiştir. Sanatçılar etrafında gözlemlediği her nesneye yeni anlamlar yükleyerek sanatı başka bir boyuta taşımışlardır. Pop Art'ın kısa sürede tanımlanmasında televizyonun çok büyük etkisi olduğu görülmektedir. Reklamcılar, film yapımcılar, müzisyenlerin ve hatta politikacılar arasındaki farklı mesaj algılarında önemli bir role sahip olmuştur. Pop Art'taki esprili yaklaşım hem entelektüel hem de basit seviyedeki insanların ilgisini çekmiş ve onunla beraber moda da katkı sağlamıştır. Bugünün değişen teknolojiye devrimci gelişmelerden kaynaklanan farklı medya ortalamaları sayesinde yaşanan dönemin içerisinde bulunan popüler kültür sanatta önemini korumuştur (Erkan, 2019).

Pop Art'ın sanata getirdiği pek çok önemli katkı ve değişimlerin başında tanınabilir görüntülerin yeniden kullanılması gelmektedir. Bu durum modern sanatta görülen bir durum değildir. Bu tanınabilir görüntüler portre ve figürün yeniden sorgulanması ya da ele alınması anlamına geliyordu. Bu figürler daha çok portre üzerinden temsil edildiler ve bu portreler modelinin doğrudan görüntüsü değil fotoğrafların görüntüsü olmuştur. Kısaca görüntünün görüntüsü olan bu portreler sanatta yeni bir yaklaşımında habercisidir. Pop Art portrelerdeki bu değişim bununla da kalmamış, renlerde de modern sanatta görülmeyen bir yaklaşım sergilenmiştir.

Örneğin bir ikon temsil eden Amerikan sinemasının ünlü oyuncusu Marilyn Monroe, Andy Warhol tarafından serigrafi baskılarda sayısız kez çoğaltılmıştır. Serigrafi baskının izin verdiği süreçlerden yararlanarak aynı mürekkebin renk tonlarıyla sonsuz varyasyonlar yakalamıştır. Böylece Marilyn'in yüzü çeşitli renk ve tonlar kazanarak, bir soyutlama süreci yaratmıştır. Sanatçının yüzünü tipik Amerikan güzelliğinin soyut sembolü haline getirmiştir. Bu portrelerde modelinin duygu durumlarının bir yansıması yoktur: Modelinin bir belgesi değildir. Bu görsel anlatı daha çok modelinin imgesel anlatısıdır.

20. yüzyılın hemen başlarında çağdaş sanatın başlangıcı olarak kabul edilen Pop Art, sanatçıların görüntüleri göstergeler biçiminde ele aldıklarından görüntüler, sanatçıların isteği doğrultusunda yeniden şekillendirilmiş ve görüntüler doğa haline gelmiştir. Bu

sebeple Fineberg, Pop Art'ı göstergeler peyzajı olarak tanımlamıştır (Fineberg, 2014, s. 154).

Yetmişli yıllara gelindiğinde "doğanın göstergeler peyzajı" olarak adlandırılan bu sanat anlayışı, Postmodernizm olarak bilinen bir "şey"e evrilmiştir. Bu dönemde, sanatçılar çalışmalarında ham madde olarak "hazır görüntüler"i kullanmışlardır. Bu yaklaşımın Pop Art sanatçıları aracılığıyla kolajdan doğduğu söylenmiştir. Pop Art, nesnel ve figüratif sanatın geri dönüşünü sağlamış ancak bu dönüş öncekinden farklı bir tarzda gerçekleşmiştir. Gerçekten de, "modelin belgesi" fotoğraf ile yakalanmış ve bu belgelerin yeni ortamlarda kullanımı kalmıştır. Pop Art ile başlayan figürasyona dönüş, kısa bir süre sonra "gerçeğin kendisi"ne dönüşmüş ve sanatçılar defalarca resimlerin dışından gelen herhangi bir referansı önemsiz olarak göstermişlerdir. Fineberg, görüntülerin nereden geldiğine odaklanmanın önemli olduğunu vurgulamıştır, çünkü bu durum gerçek bir deneyim olarak bilgiyi ifade etmektedir (Fineberg, 2014, s. 390).

Pop Art hareketiyle birlikte eserler üreten Andy Warhol (1928-1987), Richard Hamilton (1922-2011), Roy Lichtenstein (1923-1997), Robert Rauschenberg (1925-2008), Tom Wesselmann (1931-2004), Claes Oldenburg (1929-), James Rosenquist (1933-2017), Jim Dine (1935-) ve Jasper Johns (1930-) gibi sanatçılar, modern sanatı sorgulayarak nesne ve figür üzerinden avangart yaklaşımlar sergilemişlerdir. Warhol, hazır görüntüleri yeniden yorumlayarak fotoğraf tarafından yakalanan "modelin belgesi"ni yeni bir sanat anlayışına dönüştürmüştür. Ancak, ele alış bakımından derinlikten yoksun olan bu çalışmalarda her şey yapay olsa da bunun nedeni özneye değil, yalnızca nesne arzusuyla ilintilidir (Yılmaz, 2006, s. 192).

Warhol, figürün geri dönüşünü daha çok portreler üzerinden yorumlamıştır. Örneğin, Andy Warhol, Marilyn Monroe Set, 1967, Tuval Üzeri Sentetik Polimer ve Serigrafi Mürekkepleri adlı eserinde tek bir görüntüyü yatay bir sırayla tekrarlamıştır (Görsel 3.1.2). Her örnek ve renk farklıdır ve fotoğrafla yakalanan bir anı temsil eden bu görüntüler tuval üzerinde anlamsız hale gelen monoton resimlere dönüşmüştür. Bu monotonluk ve sıkıcılık aslında Amerikan maddi kültürünün boşluğuna, simgeye dönüşmüş tekrarlanan portreler ise makineleşmiş hayata bir gönderme olarak zihnimizde yer etmektedir.

Fotomontaj, tek tek baskıların veya baskı parçalarının birbirine yapıştırılmasıyla, tek tek görüntülerin tek bir kâğıta art arda pozlanmasıyla veya bileşen görüntülerin üst üste

bindirilmiş negatiflerle eşzamanlı olarak gösterilmesiyle elde edilen bileşik fotoğraf görüntüsüdür. "Birleşik baskı" olarak bilinen bu teknik, özellikle uydurma grup portreleri şeklinde, art arda pozlamalar yoluyla ayrı görüntülerin yan yana getirilmesiyle oluşturmaktadır. Warhol'un foto montaj tekniği ile oluşturduğu, portrelerinin içini boşaltarak anlam ve içerikten uzaklaşmış bir kimlik tespiti sergilemiştir. Bu açıdan bakıldığında, Warhol'un sanatı, Amerikan toplumunun tüketim kültürüne yönelik eleştirilerini yansıtmaktadır.



Görsel 3.1.2 Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967, tuval üzerine sentetik polimer ve serigrafi, Erişim:25.05.2024, <https://Www.İstanbulsanatevi.Com>

1980'li yılların başlarında, soyutlamadan öğrenilen derslerle bilinçlenen figürasyonla birlikte portre de geniş çaplı bir diriliş yaşanmıştır. Bu dönüş, sadece büyük sergilerle duyurulmakla kalmadı, aynı zamanda sanat dünyası hâkimiyetinin geçici olarak Amerika'dan Avrupa'ya kaydığı bir zamana denk gelmiş; özellikle 1981 yılında Londra Kraliyet Akademisi'nde açılan "Resimde Yeni Ruh" ve 1982 yılında Berlin'de açılan "Zamanın Ruhu" başlıklı sergiler adeta bir dönüm noktası olmuştur (Hopkins, 2018, s. 230). Bu sergilerde, Picasso'dan Hockney'e uzanan pek çok sanatçının yapıtlarına yer verilmiş ve figüratif resmin geri dönüşü büyük bir heyecanla karşılanmıştır. Bu durum, modernizmin sürekli arayışlarına alternatif olarak görüldü ve duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirilmiştir (Antmen, 2008, s. 265).

3.2. Neo-Expresyonizmde (Yeni Dışavurumculuk) Portre

Neo- Ekspresyonizm, 1970'lerde Avrupa'da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında geleneksel sanat anlayışını reddeden ve modernist sanatın dışladığı unsurlara odaklanan bir sanat hareketi olarak resim sanatında duygu ve düşüncüyü

anlatmak için nesnel gerçekliğe geri dönmüştür (Farthing, 2017). Almanya, İtalya ve ABD’de ortaya çıkmış bir sanat akımı olarak görülmektedir. Neo- Ekspresyonist ressam, bireyselliklerini ve öznelliklerini vurgulayarak kendi kişisel hayal dünyalarını resimlere yansıtmışlardır. Bu Akım, biçimsel kaygılardan ziyade üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar üzerinde durmuştur. Özellikle Almanya’da Georg Baselitz, Anselm Kiefer ve diğer sanatçılar, Alman kişiliği ve kültürel geçmişlerinden ilham alarak eserler üretmişlerdir. Neo- Ekspresyonizm resimlerinde savaş, yıkım ve soykırım gibi konuları işleyen sanatçılar kişisel ve toplumsal tarihsel olayları eserlerine yansıtmışlardır. Ayrıca Alman Ekspresyonizmin önemli figürlerinden olan Sigmar Polke ve Gerhard Richter, farklı tarzları ve sembolik unsurları resimlerinde kullanarak dikkat çekmişlerdir. İtalya’da da benzer bir akım olarak “Transavanguardia” adı altında Neo- Ekspresyonizm’e rastlanmıştır. Francesco Clemente, Sandro Chia ve diğer İtalyan sanatçılar, figüratif resimlerde kişisel imgeler kullanarak kendi dünyalarını yansıtmışlardır. Amerika’da ise Julian Schnabel gibi sanatçılar, Neo- Ekspresyonizm akımı, diğer sanat akımlarından farklı olarak duygusal gerginlik, iç dünyanın dışavurumu, toplumsal eleştiri ve biçimsel çarpıklık gibi özelliklerle öne çıkan sanatçılar, duygusal deneyimlerini abartılı ve dramatik bir şekilde ifade etmeyi amaçlamışlardır. Bu sayede Neo- Ekspresyonizm, etkileyici ve derin sanatsal deneyimler sunarak modern sanatın sınırlarını zorlamıştır.

Resim sanatının eski canlılığına dönmesi ve figüratif anlatının yeniden kutsanması 1980’lerin ortalarında Avrupa ve Amerika’da ortaya çıkan Neo- Ekspresyonizm ile devam etmiştir. Genç sanatçılardan oluşan bu akım, 1970’lerdeki soyut sanata ve kavramsal temelli sanat pratiklerine bir tepki olarak figüre ve tabiata geri dönüşü simgelemiştir. Bu sanatçıların imge dünyası oldukça farklıydı ancak bireysellik, öznellik ve figüre eğilimleri ortak noktaları olmuştur (Antmen, 2008, s. 263). Bu sanatçıların geleneksel kompozisyonu reddetmeleri, sıradan renk armonileri kullanmaları ve nesnelerin içsel bir rahatsızlık, gerginlik, yabancılaşma ve belirsizlik duygusu yaratmaları ortak özellikleridir. Önemli Neo- Ekspresyonist sanatçılar arasında Amerikalı Julian Schnabel ve David Salle (1952-), İtalyan Sandro Chia (1946-) ve Francesco Clemente (1952-) ile Alman Anselm Kiefer (1945-) ve Georg Baselitz (1938) ve Jörg Immendorf bulunmaktadır.

Neo- Ekspresyonistlerin en eski sanatçılarından biri olarak Alman dışavurumcu geleneğini canlı tutmaya çalışan Georg Baselitz, 1960’ların ortalarında kompozisyonlarındaki

figürleri izole edip parçaladı ve daha sonra 1969'da tüm resimleri baş aşağı çevirerek resmin konusundan uzaklaştırarak onun tanına bilirliğini ve belge özelliğini ortadan kaldırmıştır (Fineberg, 2014, s. 412). Bu durumdaki resimlerine "ters resimler" adını vermiştir (Görsel 3.2.1). Ters resimlerini yapmak için tuvallerini yere sermiş ve ters bir perspektiften boyadıktan sonra, baş aşağı duvara asmıştır. Bu teknik, nesnelliğin birincil kaygı olmasını sağlayarak izleyicinin dikkatini çekmiştir. Baselitz'in bu ters resimleri edebi yorumlardan uzak ve salt estetik objeler olarak kabul edilebilecek eserler yapmasına yardımcı olmuştur (Görsel 3.2.1). Baselitz, ters resimlerine başlamadan önce özellikle 1960'ların ortalarında ürettiği çalışmaları genellikle savaştan dönen askerlere veya kıyamet manzaralarında dolaşan köylülere benzemektedir. Bu figürleri "kahramanlar", "isyancılar" ve "çobanlar" olarak adlandırarak "Yeni Tipler" adını vermiştir. Baselitz'in "Yeni Tipler" adlı çalışmalarında figürleri daha belirsiz hale getirmek için bazı görüntülerini kırmaya ve kompozisyon öğelerini kullanmaya başladığı görülmektedir.



Görsel 3.2.1. Georg Baselitz, 50'lerin Portresi, 1969, tuval üzerine yağlı boya, Erişim:25.05.2024, [Https://News.Artnet.Com](https://News.Artnet.Com)

Portre'nin yeniden dönüşünde önemli payı olan Transavantgarde veya Transavanguardia, (Geçmişe Dönüş) 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerde İtalya'yı ve Batı Avrupa'nın geri kalanını kasıp kavuran bir sanat hareketi olan Neo-dışavurumculuğun İtalyan versiyonu olarak ortaya çıkmıştır. Transavanguardia terimi, İtalyan sanat eleştirmeni Achille Bonito Oliva tarafından Venedik Bienali'ndeki "Aperto '80'den türetilmiş olup kelimenin tam anlamıyla avangardın ötesinde anlamına gelmektedir. Oliva'ya göre transavanguardia, kavramsal fikirlerin canlandığı "felaket"i reddederek ve resmin, imgenin, anlatının

yoğunluğunu geri kazanarak, büyük ölçüde tekniklerin ve yeni malzemelerin materyalizmine dayanıyordu (Şenel, 2023). Bu sanat hareketi, birçok akım içerisinde ifade aracı bulan kavramsal sanatın patlamasına karşın resmi yeniden canlandırmıştır. Geleneksel resim anlayışına geri dönmeyi amaçlayan Transavantgarde hareketi yeniden keşfedilen figüratif sanata ve efsanevi imgelere dönüşü işaret etmiş; sanatçılar, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan sanat pratiklerinde daha az kullanılan figüratif anlatıyı ve sembolizmi yeniden canlandırmışlardır. Başlıca transavantgarde sanatçıları arasında Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Germanà, Nino Longobardi, Nicola De Maria ve Mimmo Paladino vardır.

Transavanguardia'nın sanat tarihinden, klasik mitolojiden, popüler kültürden ve ulusal sembolizmden ilham alarak resmin potansiyelini canlandırma arayışı, Francesco Clemente ile birlikte İtalya sınırlarını aşmış ve Almanya'da, hareketin etkisi Neue Wilden (yeni fovistler) olarak adlandırılmıştır. Clemente, Akımların ve üslupların kısıtlayıcı etkisinden büyük ölçüde uzak durarak belirli bir ekole kategorize edilmeyi reddetmiştir. Eserlerinde özellikle 1980'lerde portrelerinde benzerlikten ziyade gizem olgusuna odaklanan Clemente'nin bu gizem tutkusu geçmişte pek çok sanatçının portrelerini hatırlatmaktadır.

Yeni Dışavurumculuğun Almanya versiyonu Neue Wilden (yeni fovistler) in üyesi olan Jörg Immendorff, figüratif tarzı ve sembolik imge kullanımıyla tanınmaktadır. 1960'lardaki çalışmaları, şakacı, anarşik kavramsal resimlerden bir dizi olaya, politik eylemlere ve başlık altında yürütülen çalışmalara kadar geniş bir sanatsal yaratım repertuarını kapsıyordu. Georg Grosz , Max Beckmann ve Otto Dix gibi Yeni Nesnellik sanatçılarından ipuçları alan çalışmaları önemli ölçüde farklıdır. Immendorff, 1970'lerin sonlarında başladığı ve birkaç yıl boyunca devam ettiği, Alman kimliği ve dünya tarihi ile ilgili soruları ele aldığı kafe Almanya serileri beğenilen çalışmalardan olmuştur. Bu çalışmalarda süreklilik içerisinde tek bir uzamda bulunan figürlerin eş zamanlılığı, algıların aynı düzlemde soyut kavramlar olarak bir arada var olduğu yeni bir tür gerçekliği yansıtmıştır (Görsel 3.2.2). Immendorffun resimlerinde basit bir ana öykü ya da mesaj yoktur, onun yerine tıpkı bir rüyadaki gibi zaman ve uzam içinde çaprazlama kesişen, politik ve kişisel çağrışımlarla yüklü görüntüler vardır. Ama klasik alman dışavurumcularından farklı olarak doğaya dayalı sağlam temellere dair hiçbir şey sunmamıştır. Resimlerinde bellek, algı, fantezi ve medya görüntülerinin hepsi eşit temeller üzerinde etkileşime girmiştir (Fineberg, 2014, s. 404).



Görsel 3.2.2 Jörg Immendorff, Kleemin Portresi, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 85x74 cm,
Erişim: 25.05.2024, <https://www.Mutualart.Com>

Neo Expresyonizmin Amerikalı temsilcisi David Salle ise, 1980'lerde çağdaşları Schnabel (1951-), Fischl (1948-) ve Clemente (1952-) ile birlikte figüratif resme dönüştürme bir lider olarak öne çıkmıştır (Görsel 3.2.3). Çoğunlukla kışkırtıcı bir şekilde pozlanmış kadınlar ve çıplaklar dâhil olmak üzere ayırık bir düzenleme içeren büyük ölçekli tuvaleriyle tanınmaktadır.



Görsel 3.2.3 Francesco Clemente, On Dört İstasyon, No. XII, 1982, keten üzerine yağ ve mum, 198x236 cm, Erişim: 25.05.2024, <https://www.mutualart.com>

Pop Art'ın ortak imgelerini Sürrealizm'in özel çağrışımlarıyla eşleştiren Salle'nin kolaj benzeri çalışmaları genellikle tek bir eserde çok farklı ruh hallerini, tarzları ve kaynakları bir araya getirmektedir. Onun çalışmaları rastgele yan yana yerleştirilmiş çok katmanlı görüntüler veya kasıtlı olarak mantıksız tekniklerle üst üste yerleştirilmiş, orijinal ve uygun görüntülerin birleşiminden oluşmaktadır. Kullandığı imgeler, popüler kültürden öğeler (Görsel 3.2.4) sanat tarihinden parçalar içermekte ve tanınabilir görüntüleri ve dokuları birleştirerek görüntüleri manipüle etmektedir. Salle'nin eserleri bir anlatı içermese de anlam ve ilişkiden yoksun değildir. İmge seçimlerinin rastgele olmaktan uzak olduğunu ve seçtiği parçaların karmaşık şekillerde birbirleriyle çapraz referanslı olduğunu söylemektedir. Bu, kendine mal ettiği parçalardaki özgünlük biçimi olduğuna inanmaktadır.



Görsel 3.2.4 David Salle, Tel ve Karla'nın Portresi, 2013, karışık teknik, 198x72,7 cm, Erişim: 25.05.2024, <https://Houstonfineartpress.Com>

Bir diğer Amerikalı sanatçı Eric Fischl (1948-)'nin resimsel gerçekçiliği, döneme uygun olmayacak şekilde betimleyici görünmüş ancak yapıtları aynı zamanda fotoğrafla da bağlantılandırılmıştır (Hopkins, 2018, s. 230). Fischl, (Görsel 3.2.5) eserlerinde toplumumuzun ve zamanımızın bir bölümünü belgeledi: İnsanlar bronzlaşmış, gülümseyen ve cana yakın gibi görünse de aynı zamanda garip bir şekilde mesafelidir. Fischl, her zaman güneş ışığına odaklanmış ve hayatındaki insanların görsel tasvirleriyle ilgilenmiştir. Gerilmiş bir tuval çerçevesinde, zamanın içinde donup yeniden şekillenen keyifli anları gösterse de Fischl'in çalışmalarının en önemli yönü, fotoğraf değil, resim olmalarıdır.



Görsel 3.2.5 Eric Fischl, Anne, 2006, keten üzerine yağlı boya, 97x74cm,
Erişim:25.05.2024,<https://www.ericfischl.com>

3.3. Post Modernizmde Portre

Postmodernizm, 1960'lardan 1990'lara kadar süren modern sanat serüvenini ve idealizmin reddedilmesiyle oluşmuş bir sanat hareketidir. Daha sonrasında bir sanat akımı olarak görünen bu yaklaşım zamanla felsefi eleştirileri ortaya çıkarmıştır. Pop Art, Kavramsal Sanat gibi farklı üsluplara da yer vermiştir. Postmodern sanat yaklaşımı popüler kültürden ilham alarak ilerlemiş ve sanatçıların ilgi odağı olan New York sanat dünyasında büyük ses getirmiştir. 1979 yılında Jean-François Lyotard'ın kaleme aldığı "Post modern Durum" adlı kitabında çok boyutlu anlatıların yerine lokal veya daha bireysel anlatıların post modern anlatının karakterini oluşturduğunu söylemektedir. Postmodernizm serüveninin anlam bakımından tanımlanmasında Jean Baudrillard, Jürgen Habermas gibi düşünürler tarafından da desteklenmiştir. Lyotard'a göre sanatçının postmodern bir eseri ortaya koyarken prensip olarak birtakım belirli standartlar aramadan daha ziyade dile getiremeyeceğini ifade etmeye odaklanmışlardır. Post modern sanatçılar beğeniyi reddederek anlatı özgürlüğünü ön plana çıkarmışlardır.

Postmodernizm, serüveni akımlar ve hareketler arasında sıklıkla tartışılan bir konu olmasına rağmen sanat için kesin bir tanım beyan etmek oldukça zordur çünkü bu kavram hayatın içerisinde birçok alanda yapılan çalışmaları genel olarak tanımlamak amaçlı

kullanılmaktadır. 1970'lerde başlayan postmodernizmin temel prensibi modernist yaklaşımlara yönelik eleştiri olarak görülmüştür. Postmodernizmin sanata radikal bir özgürlük getirdiği söyleyebiliriz. Postmodernizim serüvenine bakıldığında sanat alanında sanatçıların resim, heykel ve mimari alanlarda büyük eserler ortaya koydukları görülmektedir. Postmodernizmin asıl amacının sanatta görülen değişimlerin dinamiğini oluşturduğu söylenmektedir.

Postmodernizm terimi, 1930'lu yıllarda Federico de Onis tarafından modernizme karşı bir tepkiyi anlatmak için kullanılmaya başlanmıştır. Kohler (1977) ve Hassan (1985) göre bu terim 1960'larda New York'taki genç sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenler arasında popülerlik kazanmasıyla birlikte müze ve akademide reddedilen "tükenmiş" modernist yaklaşımdan daha farklı bir hareketi anlatmaya hizmet ettiğini belirttiler. Bu dönemden sonra mimari, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında da postmodern ilkelere dayalı uygulamaların artmış olmasının ardından teorisyenlerle birlikte postmodernizmin, Avrupa ile ABD arasında hızlı bir şekilde yayılması tartışma konusu olmuştur. Postmodern harekette sanatçılarda algılamayı değiştirecek yenilikçi yaklaşımlar içeriyordu modern sanattan farklı olarak oluşan postmodernizim sanatın yeniden tanımlanmasına imkan vermiştir.

Bu yaklaşımlar doğrultusunda sanatçıların ortaya koydukları portrelere daha derinleşmiş bir perspektiften bakabiliriz. Postmodernizm, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırları kaldırarak iki alan arasında birbirinden ayrılmaz bir bütünlük sağladığı görülmektedir. Sanatçıların yaptığı portre eserlerde parodi, pastis ve ironinin en etkin biçimlerde ifade edildiği görülmüştür. Sanatçıların eserlerinde postmodern yaklaşımlar sergileyerek modernizden uzaklaşmaya çalışmışlardır. Ancak Postmodernizmin temellinde sıfırdan eser oluşturma olmayanı var etme gibi bir düşünce yapısı hâkim değildir bundan dolayı sanatçılar geleneksel sanatın mirasından faydalanmaktadırlar.

Postmodernizm, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırları ortadan kaldıran bir akımı olarak varlığını devam ettirmiştir. Ayrıca yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımını önemsemez ve eklektizmi destekleyen bir üslupla melezlenmesini önermiştir. Parodi, pastiş ve ironi gibi postmodernist teorinin temel meselelerine de atıf yaparak anlamları zenginleştirmektedir. Bununla birlikte postmodernist hareket sanatın özgünlüğe olan inancına da tepki vermiştir. Sanatçılar Postmodern yaklaşımlar sayesinde hem geleneksel hem de modern sanatın farklı estetiğine sahip eserler oluşturma imkânına sahip olmuşlardır.

Postmodern sanat, önceki akımların kopyalarını veya taklitlerini yeniden biçimlendirerek ortaya çıkan bir tarz olarak tanımlanmaktadır. Postmodernistlerin amaçları arasında; eserlere dair göndermeler yapma, bunları kendi lehine değiştirme ve modern parçaları yeni fikirlere dönüştürme vardır. Jameson'a göre postmodernizmde pastis etkisi bireysel üslupların kaybolmasına sebep olmuştur. Bu durumda geçmişte var olan sanat yapıtlarına atıf yapan ya da onun muhayyilesini canlandırmaya çalışan sanatçılar artmıştır. Geleneksel sanatın ustalarından örnekler alarak ortaya yeni sanat eserleri koyulmuştur. Geleneksel sanatın usta çırak ilişkisine saygı gösteren postmodernistler unutulmaya yüz tutmuş eserleri yeniden canlandırmışlardır. Sanatın farklı alanlarında var olan postmodernizm serüveni birçok sanat dalına ilham kaynağı olmuştur.

Anlatı çeşitliliği bakımından oldukça ilginç ve bir o kadar zengin olan Postmodernizm, çağdaş sanat içinde figürün geri dönüşüne odaklanan en önemli akımlardan biri olmuş ve sanat ve tasarımda radikal bir özgürlük getirerek yirmi yıl boyunca (1970-1990) yeni bir bakış açısı yaratmıştır (Arnason ve Mansfield, 2013, s. 629). Ayrıca, daha karmaşık ve çok yönlü bir görme biçimi de yaratarak (Fineberg, 2014, s. 230), yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımı yok saymıştır. Sanatın özgünlüğüne ve bir deha ürünü olduğu fikrine karşı çıkılarak sanatın tekrarlar aracılığıyla da var olabileceği fikri önemsenmiştir (Best ve Kellner, 2011, s. 46). Bu nedenle, önceki sanatlara kasıtlı bir dönüş yapılması ve bunların yeniden yorumlanması öne sürülerek "Geçmişten gelen unutulmuş gerçeklik, şimdiki zamanda hâlâ günceldir" düşüncesi önem kazandı (Farhangpour ve Abdolsalami, 2016, s. 9). Bu önceki sanatlara kasıtlı dönüş (sahiplenme), modern sanatın "yaratıcı olma" durumuna tepki olarak başlamış ve "özgünlük" kavramının karşısına konulmuştur. Barret, *sahiplenme* kavramını modernistlerin özgünlüğe saygısını küçümseyen postmodernist bir strateji olarak görmüş ve ayrıca özgünlük kavramının dünyada pek çok sanat geleneğinde olmadığını hatırlatmıştır (Barret, 2015, s. 57). Bu durum yeniden figüre, anlatıya, boyaya, tarihe, kısaca resme geri dönüş, geleneksel resim sanatının pek çok unsurunun sahiplenilmesine yol açmış ve resmin geri döndüğünün işareti olarak kabul edilmiştir (Antmen, 2008, s. 263).

Önceden var olan nesnelere ve görüntülere yeni bakış açıları kazandırmak için sanatçılara büyük fırsatlar sunan sahiplenme yöntemi, resim, heykel, fotoğraf, video gibi farklı sanat formlarında kullanıldı; Sahiplenme stratejileriyle "orijinal", "kopyalama", "pastiş", "parodi", tekrar etme, "benzetme" gibi postmodern teorinin en önemli yaklaşımlarına

göndermeler yapıldı (Özel, 2006, s. 166). Bu nedenle, "sahiplenme" kavramı sanatçıların önceden var olan eser ve fotoğrafların görüntülerini kendine mal ederek yeniden düzenlemelerine imkân tanıyarak yeni bir ifade alanı, farklı bir bakış açısı, üretme şekli ve özgürlük sağlamıştır (Arnason ve Mansfield, 2013, s. 658; Yılmaz, 2013, s. 200).

Liotard'a göre, postmodernizm, modern ifade içinde dile getirilemeyen dile getirebilmek için beğeniye reddederek, anlatı özgürlüğünü öne çıkarmaktadır. Aynı zamanda, geçmiş görüntüler "bahane" olarak kullanılarak yaratıcılık ve özgünlük kavramları göz ardı edilmiştir. Harrison, postmodern sanatçıları, sunulamayacak olanı sunmanın cesaretini gösterenler olarak tanımlamıştır (Harrison ve Wood, 1992, s. 990). Postmodernizm ayrıca, ilerleme fikrini reddederek avangart yaklaşımlarla birlikte "avangart mitini" de altüst etmiştir. Bu nedenle, postmodernizm, çağdaş sanatın post-liberal ve post-ilerleme olduğunu savunur ve avangardın modernizmle paylaştığı tarihsel dönem postmodernizmle sona ermiştir. Krauss, postmodernizmin gelişimini, yaratıcılık, özgünlük ve orijinallik tutkusundan olumlu bir şekilde terk edilmesi ve estetik alanı genişleten sınırların ortadan kaldırılması olarak göstermiştir (Best ve Kellner, 1997, s. 46). Ayrıca postmodernizmin "kendine mal etme" düşüncesi, modernizmin "yaratıcılık" ve "özgünlük" kavramlarını çürütmüştür ve çağdaş sanatın yenilikçi gelişiminin keşfinin yolunu açan sürekli bir yapıbozum ve yeniden yapılandırma yoluyla yeni sanatsal değerler sunmuştur (Xiaoling, Dai ve Qing, Kan, 2020, s. 257).

Postmodernizmin resim sanatı üzerinde birçok belirtisi olsa da, "belirsizlik", "parçalanma", "ironi", "melezleşme", "katılma", "metinsellik" ve "her şey gider" gibi birkaç özellikten bahsedilebilir. "Her şey gider" kavramı, postmodernizmde herhangi bir şeyin yokluğunu kabul etmek yerine, her türlü fikir ve uygulamaya açık bir yaklaşım benimseyerek sınırları kaldırdığını ifade eder.

Manolo Valdes (1942-), sanat tarihinde önemli eserlere odaklanarak, yeniden biçimlendirme yoluyla yeni bir anlayış geliştirmiştir. Velázquez, Rembrandt, Goya ve Matisse gibi sanat tarihinin büyük ustalarının eserlerinden ilham almıştır. Örneğin Valdes'in "Matisse'e Gönderme" adlı eserinden (Görsel 3.3.1), hareketle bağımsız ve özgün bir yapıt izlenimi veren yeni bir eser ortaya çıkarmıştır.



Görsel 3.3.1 Manolo Valdes, Matisse'e Gönderme, 2001, tuval üzerine serigrafi 146x122cm,
Eriřim:25.05.2024,<https://www.artsy.net/artwork/manolo-valdes>

Postmodernizmin başka bir savunucusu olan Fernando Botero (d. 1932-), portreye bir başka yeni yaklaşımlar getirmiştir. Postmodern anlayışla, eski ustalara ait bir resmi "bahane" alarak, orijinal bağlamından uzaklaştırıp yeniden yorumlama anltsısıyla tanınan bir sanatçıdır. Botero'nun yeniden yorumlama anlayışı, postmodernizmin önemli kavramlarından olan "yeniden biçimlendirme (reformatting)"  zerine kuruludur. Parodi de postmodernizmin diğer önemli kavramlarındandır. Asıl metin ile parodi metin arasındaki uyulaşmazlık sayesinde en başarılı parodiler komik, eğlendirici ya da g l n bir etki yaratabilirler (Erkan, A., Erdal B. B. 2021). Botero, yirminci yüzyılın sonlarında (1978) Leonardo da Vinci'ye ait 1503 tarihli Mona Lisa adlı eseri yeniden yorumlamıştır (Görsel 3.3.2). Botero'nun sanatsal üslubu ile yeniden yorumlanan bu eser, bir taklit değil; geçmişte kalan unutulmuş gerçeği güncel tutma düşüncesiyle yeniden biçimlendirmiştir. Mona Lisa'nın duyumsal güzelliği, tamamen yok edilmiştir. Botero, Mona Lisa'yı yeniden yorumlarken, ruhsal ve tinsel güzelliğinden tamamen uzaklaşarak, bilinçli olarak parodi yoluyla görüntüyü eğlenceli kılmıştır.



Görsel 3.3.2 Fernando Botero, Mona Lisa, 1978, tuval üzerine yağlı boya, 1978x166 cm, Erişim: 25.05.2024, <https://Artsandculture.Google.Com>

Postmodernizmin bir başka söylemi olan "kendinden azlık", çoklu görüntüleri boşaltarak temsil etmekten uzaklaşır ve taklit ederken kendini yansıtmaz. Ayrıca, ürünün dekoratif görünümüne ve dekorasyonuna önem verir. Bu kavramın yanı sıra "parçalanmadan kaynaklanan belirsizlik" de bütünü algılanmasını kolaylaştıran bağlantıları keserek montaj, kolaj ve buluntu nesneleri sıkça kullanır. Bu nedenle, kolaj ve pastişlerle örülü parçalanmış bir üslup sanat alanında sıkça görülmektedir. Postmodern sanatta pastiş, kolaj ve parçalanma gibi unsurların dolayımında işlev yerine kurgudan bahsetmek mümkündür. Fredric Jameson'un da belirttiği gibi, postmodernizm "kurgulanmış bir derinliktir" (Fırıncı, 2012, s. 25).

Alex Katz'ın (1927-) 1975 yılında yaptığı (Görsel 3.3.3) "Kırmızı Bant" adlı eseri, figürün geri dönüşüne önemli katkılar sağlamıştır. Bu eserde Katz, aynı görüntünün ayna yansımalarını arkasına değil yanına koyarak, izleyiciye mantıksal ve fiziksel bir görüntü yerine kurgulanmış yapay bir görüntü sunar. Böylece tek bir nesneyi iki farklı görüntüye dönüştürür. Derinlik hissi vermek yerine, izleyicinin belleğinde azaltılmış görüntüleri birleştirerek, modelin yüzünün fon düzlemi ile birleştiği bir kavram sunar. Bu kurgusal eser, modernizmin portre geleneğinin tamamen dışında yer alır.



Görsel 3.3.3 Alex Katz, Kırmızı Band, 1975, serigrafi baskı, 183x366 cm, Erişim:25.05.2024,<https://www.galeriehafenrichter.com/en/artists/alex>

Sanatçının fon ve portrede kullanılan sarı renk, yapay ışık yerine doğrudan rengin ışık olarak kullanılmasıdır. Katz, kolaj resimlerine gönderme yapar ancak kolaj etkisini boya kullanarak oluşturur ve rastlantısallığa hiç izin vermez. Bu eserde modernizmden uzantılar bulunmaz ve kolajın yeni ve çağdaş biçimde ele alınışı da değildir. Modeline belli derecede bağlı kalan sanatçı, geleneksel portre anlayışını tamamen terk ederek yeni bir portre sunmaktadır.

3.4. Foto Realizmde Portre (Hiperrealizm)

20. yüzyıldaki en önemli sanat akımlarından biri olan Foto Realizm, 1960'ların sonlarında Amerika'da ortaya çıkmış ve kısa bir sürede popüler hale gelmiştir. Bu akım, basit bir görsel taklit olmanın ötesine geçerek, günlük yaşamın ve sıradan nesnelerin yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır. Sanatçılar, hiperrealist eserleri ile toplumsal normları, kültürel değerleri ve insanların günlük yaşamda karşılaştıkları görüntüleri ele almaktadır. Fotogerçekçi sanatçılar objektif bir biçimde yaşadıkları çevre ile yüzleşmişler ve gerçekçiliği fotoğraf aracılığıyla tuvale yansıtmışlardır. Bu akım sayesinde sanatçılar, detaylı ve hayran uyandırılan derecede üretim yapma sürecine dâhil olmuştur. Hiperrealizm, geleneksel sanat anlayışlarının sınırlarını zorlamış ve pek çok eleştirmen tarafından tartışılan bir konu olmuştur. Özellikle, eserin gerçekçiliği ve sanatçının eseri üretirken gösterdiği beceri, geleneksel estetik kriterlerin ötesinde bir değerlendirme

gerektirmektedir. Hiperrealist eserler, sanat dünyasında yeni bir standart belirlerken, aynı zamanda geleneksel resim teknikleri ile modern teknolojik yöntemlerin birleşimini temsil etmiştir. Fotoğrafın sunduğu detaycılık, sanat eserlerinin daha canlı ve sürdürülebilir hale getirilmesi sağlanmıştır.

Hiperrealizm terimi, 1969 yılında Louis K. Meisel tarafından ortaya atılmış ve sanat dünyasında önemli bir yere sahip olmuştur. Bu akımın temel amacı, gerçekliğin en üst düzeyde çıkmasını ve kullanımını neredeyse gerçek bir görüntü andıran eserler sunmaktır. Bu akım özellikle son yıllarda sanat dünyasında giderek daha fazla nitelik kazandırmış, özellikle fotoğrafçılığın sınırlarını zorlayarak sanatsal ifadeye yeni bir bakış açısı getirmiştir. Sanatçılar, foto grafik teknikleri ve görsel manipülasyonları kullanarak, izleyicilerin gerçeklik algısını sorgulamalarına ve genellikle göz ardı edilen detaylara dikkat çekmelerine olanak sağlamışlardır. Ayrıca bu sanat formu, sadece teknik bir beceri sergilemekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin sanat eseri ile kurduğu bağlantıyı ve eserin toplumsal mesajlarını yeniden değerlendirmesine de yol açmıştır.

Foto-gerçekçilik hareketi, Pop Art'ın eserlerinden ilham alarak ortaya çıkmış ve Soyut Dışavurumculuk ve Minimalizm'e karşı bir duruş sergilenmiştir. Foto-Gerçekçilik, tüketim toplumunun ikonlarına ve camların metal yüzeylerine odaklanarak, toplumdaki değerleri ve tüketim yeterliliklerini yansıtmayı amaçlamıştır. Pop Art Sanatçılarından farklı olarak, Foto-gerçekçiler, imgelerin toplumsal değerlerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Günlük yaşamın belirsizliğini, sahnelerini ve tüketim mallarını sanatsal motiflere dönüştürerek, toplumun dikkatini çekmeyi hedeflemişlerdir. Foto-gerçekçi sanatçılar arasında Chuck Close, Roberto Bernardi, Tjalf Sparnaay, David Parrish ve Howard Kanovitz gibi isimler bulunmaktadır. Örneğin, Close'ın portre çalışmaları, kişinin yüzündeki her bir detayı büyük özenle işleyerek, izleyiciye kişinin ruh hali ve karakterinin derinlemesine bir bakış sunmaktadır. Bernardi'nin günlük nesneler üzerine yaptığı çalışmalar, sıradanlığı olağanüstü bir görünüme büründürürken, Sparnaay'ın yiyecekleri betimleyen resimleri ise, günlük objelerin sanat eserine dönüşebileceği fikrini vurgulamaktadır. Bu sanatçıların eserleri, hiperrealizmin var olan gerçeklik algısını nasıl sorgulatabileceğini ve izleyiciye tamamen yeni bir görsel deneyim sunabileceğini göstermektedir.

Foto-realist sanat, gerçekliği fotoğraf gibi kesinlikle ve detaylı bir şekilde yeniden üretmeye odaklanırken, sanatçıların bu yaklaşımı nasıl adapte ettiğini ve yeniden yorumladığını anlatıyorsunuz. Richard Estes ve Chuck Close gibi sanatçılar, gördükleri

şeyi doğrudan resmetmek yerine, fotoğrafları referans alarak eserlerini oluşturmuşlardır. Bu durum sadece nesneyi sabitlemekle kalmayıp, aynı zamanda sanatçı ve eser arasında ilginç bir etkileşim de yaratmaktadır.

Çağdaş sanat içerisinde fotogerçekçiler portrenin anlatısında farklı bir yere sahiptir. Modeline doğrudan odaklanmak yerine fotoğrafa odaklanan sanatçılar görüntü ile izleyici arasındaki duygusal bağlantıyı kaldırmışlardır. Portrenin anlatısına çok farklı bir bakış getiren Chuck Close (1940-2021), 1960'ların sonlarından günümüze kadar portre sanatına odaklanan bir sanatçıdır. 1970'lere kadar Foto Gerçekçilik akımının etkisi altında eserler üretmiştir. Daha sonra ise fotoğrafın altındaki süreçlere dayanan sistem odaklı portrelere yönelmiştir.

Close'un eserleri, figürleri bağlamsız hale getirerek, tarihsel bağlamdan koparılmış tek bir görüntüde sunulmaktadır. Ancak, fotoğraftan kopyalama yöntemi, özne ve portrenin benzersizliği ve bireyselliği konularını da gündeme getirerek, izleyicinin dikkatini çekmektedir. Steiner'in ifadesiyle, "Konuların içten içe tekrarlanması, kimlikleriyle benzer bir değersizlik yaratır, ancak dikkatimizi onlara odaklar, onlarda ısrar eder." Close'un portreleri, bu tezatlığına rağmen izleyicinin dikkatini çekmeyi başarır ve onların bireysel özelliklerine odaklanmasına yol açar. Close'un eserleri, figüratif sanatın gücünü ve fotoğrafın teknik ve kavramsal yönlerini birleştiren özgün bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu nedenle, Close'un eserleri, sanat tarihi ve felsefesi açısından önemlidir.

Close'un "8 Aşamalı Durum Kanıtı Otoportre" adlı eseri, bir belge olarak değil, sadece bir durum kanıtı olarak kabul edilmelidir (Görsel 3.4.1). Sanatçı, resim tekniklerini araştırmak için kendi fotoğrafını yaratıcı bir araç olarak kullanmıştır. Portreleri başlangıçta belge özelliği taşıırken, daha sonra gerçeğin temsili olan portre anlayışının dışına çıkarak, portreyi sanatsal üslubunun bir aracı olarak görmüştür. Bu portreler, bir sinema perdesi gibi yakın plana getirilip çoklu olarak sunulmuştur ve bir anın farklı görüntüleri ile izleyiciyi kısa bir zaman yolculuğuna çıkarmaktadır. Görüntüler, uzaktakini aşamalı olarak yakınlaştırarak son durumu ile izleyiciyi şaşırtmaktadır. İzleyici, yolculuğundan sonra gerçeğin kendisi ile değil, bir kimlik ya da görünenin gerçekçi temsilinden daha çok sistematik olarak çözümlenmiş renk noktacılarıyla karşılaşmaktadır. Bu şekilde, amaç olmaktan çıkan portre, araca dönüşerek yeni bir anlatımın nesnesine dönüşmektedir.

Bu yeni anlatım, fotoğrafın gösterdiği dünya hakkında değil, tamamen fotoğrafik imgenin kendisi hakkındadır. Bu nedenle, fotoğraftaki nesneyi değil, fotoğrafın kendisi resmedilmektedir. Warhol'un çoklu portrelerinin bir başka sunumu olan bu portreler, bir kimlik ve durum sorgulaması değil, resmin aracı olarak portrenin ele alınması ve dekoratifliğin yeniden canlandırılması ile yüzey ve renge özgü bir kimlik oluşturulması amaçlanmaktadır. Bu sayede, izleyici bu portrelerde modele karşı yüzleşmez, onu bir resim olarak algılar ve görüntünün şiirsel yanına odaklanarak yeni anlamlar arar.



Görsel 3.4.1 Chuck Close, 8 Aşamalı Durum Kanıtı, Otoportre, 2015, Tahta Baskı, 1978x166 Cm, Erişim:25.05.2024, <https://www.ai-ap.com>

4. SONUÇ

Tarih boyunca resim sanatında görülen portre tasvirleri, insanı insana anlatan, duygu ve düşüncelerin yansıtıldığı özgün eserler olarak, sanatçıdan sanatçıya ve dönemden döneme değişiklikler gösterse de, günümüze kadar önemini korumuştur. Bireyin her türlü görünüşünü yansıtan portreler, Rönesans’la birlikte gözleme dayalı gerçeğin tasvirleri olarak önem kazanmış ve on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar önemini koruyarak devam etmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Modernizmin güçlü etkisi ile başlayan önemli değişimler, portrenin geleneksel anlatım biçiminin sorgulanmasını kaçınılmaz kılmış, gerçeklik (mimesis) üzerine şekillenen estetik anlayışı, yerini mimesis olmayan yeni yaklaşımlara bırakmıştır. Modernist sanatçıların “yeni”, “farklı”, “deneysel”, “özgün” gibi kavramları ilke edinmeleri, özellikle bireysellik ve farklı olma çabaları, sanatçıları yeni anlatılara sürüklemiştir.

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren modernizmin getirdiği yeni yaklaşımlar doğrultusunda ortaya çıkan sanat akımları, yeni anlatım biçimleriyle kendilerini var etmişlerdir. Örneğin, biçim güzelliğinden bilinçli olarak uzaklaşan dışavurumcu sanatçılar, portreler üzerinden duygusal anlatımlara yönelerek yalnızlık, korku, melankoli gibi kendi ruhsal durumlarını yansıtmışlardır. Kübist sanatçılar ise dışavurumcuların yaptıklarını daha ileriye taşıyarak tabiattan (modelden) tamamen uzaklaşarak, yeni bir kurgusal düzen içerisinde, yaratıcılığın ustalık ve deneysellikten daha önemli olduğunu savunmuşlardır. Ayrıca, yanılsama olmaksızın gerçeğin kendisini arayan kübist sanatçılar, modelinin temsilinden uzaklaşarak gerçeği imgeye taşımışlardır. Fütüristler ise kübistlerin durağan, renksiz ve ifadesiz salt kurgusal düzenini tekrarlayarak, portreleri renkli devinimler halinde göstermişlerdir. Yine aynı şekilde Gerçeküstücü sanatçılar ortaya koydukları eserlerde yeni bir sanat biçimi yaratmışlar; düşsel ortamlarda gösterdikleri bu yeni biçimler, aklın hiçbir şekilde denetiminde olmamıştır.

Modernizmin güçlü etkisiyle büyük değişimlere uğrayan resim sanatında, portre tasvirlerinin de değişime uğraması kaçınılmaz olmuştur. Bu değişim sonucu modelinin temsili ya da salt belgesi olmaktan uzaklaşan hatta benzerliklerini neredeyse kaybeden portreler, gerçeğin yerini tutan “yeni” imgelere dönüşmüştür. Sanatçılar, vermek istedikleri duygu ve düşünceyi portre üzerinden seyirciye aktarırken, ister modeline “sadık” kalsın, ister “referans” alsın, isterse de “imge” olarak kullansın, bir takım sanatsal öğeleri kullanarak sanatçı-model-seyirci arasındaki bağın kurulmasını sağlamıştır.

Modelinden ve dolayısıyla kimliğin belirlenmesi olmaktan uzaklaşan portre tasvirleri “amaç” olmaktan çıkıp, bir “araca” dönüşmüş ve resmin “kendisi” haline gelmiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çağdaş sanatla birlikte önemli değişimler başlamış; özellikle Pop Art’la başlayan bu köklü değişimler pek çok yeniliğin de habercisi olmuştur. Bu değişimler özellikle portrenin tasvirleri (anlatısı) üzerinde gerçekleşmiştir. Çağdaş sanatçılar portreyi sanatlarının temeline koymuş ona yeni anlamlar yükleyerek yeni yaklaşımlar sergileme çabasına girmişlerdir. Bu yaklaşımda portrenin “sahiplerinin kendisi” olma özelliği neredeyse tamamen yok edilmiş; böylece ortaya “yeni bir portre” konmuş; portre, resim sanatının ana elamanı durumuna yükselmiştir. Modernizmin devamı olmayan bu portrelerde biçim, renk, form, kompozisyon, teknik, malzeme ve anlatıda önemli değişimler görülmüştür.

Çağdaş sanatta portrenin görüntü ve anlatısının değişiminde pek çok parametrenin etkili olduğunu söyleyebiliriz; ancak bu değişimde Modernizmin büyük payının olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Modern sanatçılar, modası geçmiş veya eskimiş olarak gördükleri geleneksel sanat biçimlerinden ayrılarak “yeni ve farklı” olma yolunu seçmeleri, karmaşık olmayan bir dil yaratabilmek içindi. Ancak, Çağdaş sanatla birlikte sanatçılar çevrelerindeki dünyayı inceleme ve yeniden şekillendirme isteğine dair bir inanç üzerinde yoğunlaşmışlardır. İlerlemeye duyulan temel inancın, değişimi kaçınılmaz kılması ve sanatçıların kendilerini zamana uydurması gerekliliğini doğurmuştur. Modernizm, değişimle gelen ilerlemeye yeni bir estetik değer getirmiş ve bu estetik değer, geleneksel biçimleri reddetme eğilimine girmiştir. Çağdaş sanatla birlikte bir yandan modern biçimler reddedilirken, diğer yandan sanatın, çok zengin biçimlerde olabileceği savunulmuştur. Çağdaş eserlerde görülen çok çeşitlilik, düzensizlik, çirkinlik, anlamsızlık, sanki bilinçli bir şekilde tercih edilmiş ve bu değişim, daha verimli bir girişim olarak yansıtılmıştır.

Gerçekten de çağdaş sanatçılar tarafından gerçeğin hem kendisi, hem imgesi, hem de yeni ve mutlak bir gerçeklik duygusu yaratılmıştır. Tabiat taklit edilmeden, yeni bir tabiat yaratılmıştır: Yaşam taklit edilmemiş, eşdeğeri bulmaya çalışılmıştır. Böylece çağdaş sanatçılar, imgeleri kendi mantık dizgeleri ve alışkın olmadığımız bir kompozisyon bütünlüğü içinde sunarak, izleyicinin durgun hayal gücünü harekete geçirmişler ve gerçek hayattaki şeylerle olan etkileşimimizde bulduğumuz canlılığı yaşatmışlardır. Aslında onların peşinde oldukları yanılsama değildi; gerçeğin ta kendisidir. Yanılsama olmaksızın gerçeğin kendisini arayan çağdaş sanatçıların yeni bir gerçeklik yaratmaları hiç kimseye

benzememe kararlılığından kaynaklanmıştır. Bu benzersizlik arayışları, sadece renk ve biçim bozmalarla kalmadı; deneysel bir yaklaşımın önünü açarak, malzeme çeşitliliğini ve farklı teknikleri özgürce kullanmışlardır. Modernizmin neredeyse gelenekselleşmiş sanat anlayışına bir tepki olarak başlayan çağdaş sanat, “bireyselliği” ve “şimdiki zamanda var olma” yı amaçlamıştır.

Sonuçta Rönesans’tan modernizme, modernizmden Çağdaş sanata ve dolayısıyla günümüze kadar uzanan portrenin bu denli önem kazanması ona yüklenen her türlü anlam ve tekniği kabul ediyor olmasındandır. Portreler ister belge, ister imge, ya da fotoğrafik olsun, isterse de her türlü malzemeyle ve teknikle oluşturulsun sonuçta hala aynı hedefleri ve aynı soruları karşılamaktadır. Portre üzerinden kurulan sanat, geçmişte olduğu gibi bugün de ele alış biçimleri değişse de önemini koruyacak, gelecekte de devam etmeyi sürdürecektir gibi görünmektedir.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları.
- Arnason, H., & Mansfield, E. C. (2013). *History of modern art: Painting, sculpture, architecture, Photography*, 7. Baskı, Pearson.
- Ayaydın, A. (2012). *Evensel dil ve semboller dünyası: Görsel sanatlar*, E-Journal Of New World.
- Barret, T. (2015). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri*, Esra Ermert (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Benezra, N. (1986). Modigliani a study in irony: modigliani's Jacques and Berthe Lipchitz, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 12(2), 188. doi:10.2307/4115941.
- Best, S., & Kellner, D. (2011). *Postmodern teori: eleştirel soruşturmalar*, Mehmet Küçük (çev.), İstanbul Ayrıntı Yayınları.
- Bowen, A. M. (1988). Munch and agoraphobia: his art and his illness, *Canadian Art Review*, 15(1) 23-50. <https://doi.org/10.7202/1073431ar>
- Bulholz, E. (2012). L., Bühler, G., Hille, K., Kaeppele, S. & Stotland, I. Sanat. Çev: D. N. Özer. NTV Yayınları İstanbul.
- Butler, C. (2010). *Modernizm*, Nursu öрге (çev.), dost yayınları, 2010
- Danto, A. (2014). Sanatın Sonundan Sonra/ Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, Zeynep Demirsü (çev.), İstanbul Ayrıntı Yayınları.
- Erkan, A. (2019). *Resim sanatı terminolojisi*. Gece Akademi Yayınları.
- Erkan, A. (2021) Sanat ve Teknolojinin Entegrasyonu: Hibrit Sanat Uygulamaları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 87, 1635–1645. <https://doi.org/10.7816/idil-10-87-06>
- Erkan, A., & Erdal B. B. (2021). Postmodern bakış açısından Manolo Valdes'in sanat anlayışı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 85, 1352–1362. <https://doi.org/10.7816/idil-10-85-07>
- Farhangpour, Y., & Abdolsalami, A. (2016). The Philosophy of Postmodernism, Its Scholars and Its Impact on Art. International Conference on Research in Art. Singapore
- Farthing, S. (2017). *Sanatın tüm öyküsü* (3.baskı). G. Aldoğan, F. Candil Çulcu (çev)
- Fırıncı, M. (2012). Postmodern Süreçte Sanatın Değişen Anlamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(10), 25-38. <https://doi.org/10.18603/std.00986>.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze varlık stratejileri*. Editör: Arif Ziya Tunç. Karakalem yayınları, İzmir.
- Gay, P. (2017). *Modernizm sapkınlığın cazibesi*, Sibel Erduman (çev.), Everest yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E. (1986). H. Sanatın Öyküsü. Çev. Bedrettin Cömert. Remzi Kitabevi: Ankara C. 93, İstanbul.
- Gombrich, E. (2011). H. Sanatın Öyküsü. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gögebakan, Y., & Kılınç, E., (2020). Abstraction In Style In Impresionism, Cubism, Surrealism and Expressionism, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 35, 19-31.
- Harrison, C., & Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

- Hopkins, D. (2000). *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press <https://doi.org/10.46372/arts.1334807>
- Hugon, C. T. (2020). Michel Foucault, Manet. Valazquez ve Esteik Modernizm, Savaş Kılıç (çev.), iletişim yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Janson, H. W., (1995). *History of Art*. Editör: Greenspun, R., H. Abrams Publishing: Newyork Isbn 10: 0131584294 isbn 13: 9780131584297.
- Jirat-Wasiutynski, V. (1982). Paul Gauguin's Paintings, 1886-91 Cloisonism, Synthetism and Symbolism. *RACAR: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, 9(1/2), 35-46. Retrieved May 29, 2021, <http://www.jstor.org/stable/42630024>.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, Cevat Çapan ve Sadi Özil (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Phillips, Sam. (2016). İzmler: Modern Sanatı Anlamak, Derya Nüket Özer (çev.), Yem Yayınları.
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*, Elif Kök (çev.), Hayalperest yayınları, İstanbul.
- Suckale R. (2002) *Masterpieces of Western Art: A History of Art in 900 Individual Studies from the Gothic to the Present Day*, 1. Bölüm Taschen, Yayınları.
- Şahin, H. (2016). Modern Sanatta Geleneğin Reddi, *Akademik Sanat*, 1(1), 76-85.
- Şenel, E. (2023). Transavanguardia: Yeni dışavurumculuğun postmodern karakterine İtalyan bir tarz olarak soyutlama, *Sanat Dergisi* (35), 19-31.
- Tetik, K. (2020). Rus Edebiyatında Modernist Bir Eğilim Olarak Neorealizm, *Journal of Modernism and Postmodernism Studie*, dergi.modernizm.org.
- Thompson, S. (2014). E. J., J. C., Craufurd, D., Snowden, J. SUnawareness of deficits in Huntington's disease. *Journal of Huntington's disease*, 3(2), 125-135.
- Ümer, E. (2018). Lacancı bakış kavramı ve imgenin bakışı. *Yıldız Journal of Art and Design*, 5(2), 47-66.
- Xiaoling, D. (2020). Çağdaş sanatta sahiplenmenin dönüşümü. *Uluslararası Edebiyat ve Sanat Dergisi*, 8 (4), 255-258.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınevi Ankara:2006. 5(2), 47-66.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Yunus Emre KILIÇ

Yabancı Dili : İngilizce

Eğitim Durumu

Lise : Osmaniye Endüstri Meslek Lisesi, 2015

Lisans : Sinop Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi/Resim, 2021

Yüksek Lisans : Sinop Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü/Bileşik Sanatlar,
2024