

DIŞAVURUMCU OTOPORTRE

BERRAK KÜÇÜK

HAZİRAN, 2022

DIŞAVURUMCU OTOPORTRE

BERRAK KÜÇÜK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PLASTİK SANATLAR VE RESİM BÖLÜMÜ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN, 2022

İNTİHAL SAYFASI

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

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

30.../06.../2022

Berrak Küçük

İmza

ÖZET

Yaradılıştan itibaren insan yaşamında dış dünyayla kurulan iletişimin girizgâhı yüzdür. İnsan ruhuna dair ilk izlenimler, hatıralar, sırlar ve elbette ruh yüzün görüşleri arasında bir yere gizlenmiştir. Sanatçıların ilk evvela anatomik olarak kurcalayıp, çözmeye çalıştığı beden ve yüz sonraları artık ifadenin temsil biçiminin bir enstrümanı haline gelmiştir.

Bu tezin konusu, ekspresyonist dönem tezahürü üzerinden Otoportreyi ele almaktadır. Dönemsel gelişim tarihsel aşamalar bazı başat örneklerle incelenmiştir. Ekspresyonist tavır üzerinden yüzün serüvenine genel bir değerlendirme amaçlanmış ve bu bağlamda üretilen işlerle öznel dışavurum ifade edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Otoportre, portre, ekspresyon

ABSTRACT

Beginning with birth, the face serves as the primary gateway of one's communication with the external world. First inklings of a soul, among them memories and secrets, all reside somewhere in the face's myriad manifestations. Objects of anatomical interest and probing to artists in the first instance, the body and face have gradually become "canvases" on which to represent expression.

This thesis offers a study of the self-portrait genre in the Expressionist period by focusing on its historical development, stages, and prominent examples. The thesis seeks to broadly examine changing attitudes to face with a focus on expressionist portraiture, as well as express, with the art work produced, the subjective manifestations of the subject explored.

Keywords: Self-portrait, portrait, expressionism

ÖNSÖZ

Yüz ve temsillerinin geçirdiği dönemsel farklılık, iç ve dış görünüşlerin nihai haline kavuşması bir dizi arkaik deneyim sonucunda yön bulmuştur. Kendi öz benliğini ve yansımasını kabullenmekte acılı bir inkar ve en sonunda ikrar getiren getiren sanatçının kişisel güncesinin bir parçasıdır.

Bu araştırma, örnekler üzerinden genelden özele ekspresyon üzerinden “*yüzün serüveni*”nin bir bölümünü anlatmayı amaçlamaktadır. Anatomik bir meseleden duyguların form bulduğu bir ifade aracının, dönüşümü, evrimi ve nihayetinde temsili çalışmanın temel içeriğini oluşturmaktadır.

Berrak Küçük
Haziran, 2022
İstanbul

TEŞEKKÜR

Eğitimim süresince gerek kendisinden aldığım derslerde, gerek tez konumu oluşturma ve hazırlık sürecimde her zaman sabırla, anlayışla destek olan tez danışmanım Sayın Prof. Dr .Gülveli Kaya'ya çok teşekkür ederim. Değerli hocalarım Prof. Dr. Turan Aksoy'a, Prof. Dr. Ergin İnan'a, Prof. Dr. Fevzi Karakurt'a, Dr.Muammer Bozkurt'a yüksek lisans eğitimimdeki katkıları için teşekkür ederim. Canım dostum Burcu Küheylan'a, sevgili aileme, Su, Derya ve Sebahattin 'e anlayış ve destekleri için çok teşekkür ederim.

Berrak Küçük

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
2. GENEL BAKIŞ.....	2
2.Dışavurumculuk Kavramı ve Resimde Dışavurumculuk Akımı	2
2.1.Alman Dışavurumculuğu.....	28
2.1.. Soyut Dışavurumculuk:	40
2.1.1. Soyut sanat.....	41
2.1.2. New York okulu.....	48
2.1.3. Postmodern adımlar ve kuşaklar.....	55
2.2. Otoportre ve Portrenin Süreç İçindeki Gelişimi	58
2.2.1 Portrenin tarihçesi.....	58
2.2.2. Otoportrenin tarihçesi	72
2.2.2.1. Antik dönem.....	73
2.2.2.2. Flemenk ve İtalyan Rönesansı.....	75
2.2.2.3. Barok ve Klasik dönem.....	81
2.2.2.4. Empresyonist dönem	88
3. DIŞAVRUMCU OTOPORTRE	92
3.1. Ruhun izinde.....	92
3.2. Pre-ekspresyon.....	93
3.3. Ekspresyon: Bir Başkaldırı	98

4. BERRAK KÜÇÜK'ÜN RESİMLERİNDE OTOPORTRİ	110
5. SONUÇ	119
KAYNAKLAR	121



RESİMLER LİSTESİ

<i>Resim 1.</i> Oskar Kokoska, Katil kadınların umudu,1909	3
<i>Resim 2.</i> Jacques Louis David, Marat'ın ölümü, 1793	7
<i>Resim 3.</i> Francisco Goya, Oğlunu yiyen Satürn,1819-23	7
<i>Resim 4.</i> J.M.William Turner, Bir kar fırtınasındaki buharlı gemi,1842	8
<i>Resim 5.</i> William Blake, Günlerin atası,1794	8
<i>Resim 6.</i> Claude Monet, St Lazare tren garı ,1877	12
<i>Resim 7.</i> Edouard Manet, Kayıkta resim yapan Manet, 1874	12
<i>Resim 8.</i> Pierre-Auguste Renoir, Moulin de la Galetta'da dans,1876	13
<i>Resim 9.</i> James Ensor , Entrika, 1890	14
<i>Resim 10.</i> Ferdinand Hodler, Hayal kırıklığına uğrayanlar,1892	15
<i>Resim 11.</i> Vincent Van Gogh, Buğday tarlası ve kargalar, 1890	15
<i>Resim 12.</i> Paul Gauguin, Sarı İsa, 1889	18
<i>Resim 13.</i> . Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda bir pazar öğleden sonrası,1886	18
<i>Resim 14.</i> El Greco, Beşinci mührün açılması, 1614	23
<i>Resim 15.</i> Matthias Grünewald, Ağıt (detay), 1515	23
<i>Resim 16.</i> Henri Matisse, Dans, 1910	24
<i>Resim 17.</i> Maurice de Vlaminck, Bahçıvan, 1904	24
<i>Resim 18.</i> Georges Braque, Körfezdeki tekneler, 1906	25
<i>Resim 19.</i> Georges Braque, Müzisyenlerin masası, 1913	25
<i>Resim 20.</i> Georges Rouault, İsa ile doktor, 1937	27
<i>Resim 21.</i> Georges Rouault, İsa dünyanın sonuna kadar acı çekecek, 1948	27
<i>Resim 22.</i> James Ensor, İsa'nın Brüksel'e girişi, 1889	28
<i>Resim 23.</i> Conrad Felixmüller , “Selbstbildnis” Otoportre,1921	29
<i>Resim 24.</i> Emil Nolde, Peygamber, 1910	30

<i>Resim 25.</i> Ernst Ludwig Kirchner, Dresden’de sokak, 1908	31
<i>Resim 26.</i> E. L Kirchner, Manifesto, 1906	32
<i>Resim 27.</i> Erich Heckel, Masada iki adam ,1912	34
<i>Resim 28.</i> Max Pechstein, Kırmızı bir fan ile genç kadın, 1910	34
<i>Resim 29.</i> Otto Dix, Şok birlikleri gaz altında ilerliyor, 1924	35
<i>Resim 30.</i> Das cabinet des Dr. Caligari, 1920	36
<i>Resim 31.</i> Das cabinet des Dr. Caligari, 1920	36
<i>Resim 32.</i> F.W.Murnau Nosfeartu, Ein symphonie des graves afiş 1922	37
<i>Resim 33.</i> Nosfeartu: ein symphonie des graves 1922	38
<i>Resim 34.</i> Fritz Lang, Metropolis, 1927	38
<i>Resim 35.</i> Fritz Lang, Das Testament des Dr. Mabuse ,1933	39
<i>Resim 36.</i> Jackson Pollock , Number One (Lavander Mist), 1950	41
<i>Resim 37.</i> Wassily Kandinsky, İlk soyut suluboya , 1910	43
<i>Resim 38.</i> Hilma af Klint, Grup 5, the seven-pointed star, No:1n. ,1908	44
<i>Resim 39.</i> Vladimir Tatlin, Tabla number 1, 1917	46
<i>Resim 40.</i> Kazimir Maleviç, Suprematist Resim, 1916 .	47
<i>Resim 41.</i> Robert Delauney, Şehirde eş zamanlı pencereler, 1912	47
<i>Resim 42.</i> Piet Mondrian, Kırmızı, mavi ve sarı kompozisyonu, 1929	48
<i>Resim 43.</i> Diego Riviera, “Detroit Endüstri” kuzey duvar detay mural, 1932-33	50
<i>Resim 44.</i> Diego Riviera, “Allegory of California” muralinde çalışırken, 1931	51
<i>Resim 45.</i> Richard Correll, Hareketli kütükler, 1940-1943	51
<i>Resim 46.</i> Marc Rothko, Metro, 1937	52
<i>Resim 47.</i> Arshile Gorky, Hava haritası ,1935-37	52
<i>Resim 48.</i> Jackson Pollock, Pamuk toplayıcıları ,1935	53
<i>Resim 49.</i> Otrikoli’den Romalı Patrik Başı, M.S 50-75 Mermer Roma	58

<i>Resim 50. Vilhonneur Grotto, Portre, Fransa</i>	59
<i>Resim 51. Antik Mısır Fayyum portreleri</i>	60
<i>Resim 52. Aya Sofya Müzesi, Apsis Mozaïği Meryem ve Çocuk İsa, MS 9.yy</i>	62
<i>Resim 53. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin evlenmesi, 1434</i>	64
<i>Resim 54. Leonardo Da Vinci, Kakımlı Kadın, 1489</i>	66
<i>Resim 55. G.Paolo Lomazzo, Otoportre, 1568</i>	66
<i>Resim 56. Michelangelo Buonarroti, Davut Heykeli ,1504</i>	67
<i>Resim 57. Paul Cézanne, Madam Cézanne' nin portresi ,1885</i>	68
<i>Resim 58. Vincent Van Gogh, Sargılı kulaklı otoportre, 1889</i>	68
<i>Resim 59. Pablo Picasso,Ağlayan Kadın, 1937</i>	69
<i>Resim 60. Nadar,Victor Hugo portre</i>	71
<i>Resim 61. Lucia Fainzilber, Somewear fotoğraf, 2016</i>	72
<i>Resim 62. Akheneten ve eşi kireç taşı heykel, M.Ö 14. yy civarı</i>	73
<i>Resim 63. Giovanni Boccacio, Parşömen üzeri boya ve mürekkep, 1402</i>	76
<i>Resim 64. Alberti Dürer, Kürklü Otoportre, 1500,</i>	78
<i>Resim 65. J.B Tintoretto, Otoportre, 1546-48</i>	80
<i>Resim 66. M.M.Caravaggio, Hasta Bacchus ,1593</i>	82
<i>Resim 67. Rembrant Van Rijk, İki daireli otoportre, 1665</i>	84
<i>Resim 68. Francisco Goya, Doktor Arrieta ile otoportre,1820</i>	86
<i>Resim 69. Gustave Courbet, Çaresiz Adam otoportre, 1843-45</i>	88
<i>Resim 70. Van Gogh, Sakalsız Otoportre, 1889</i>	91
<i>Resim 71. Van Gogh, Otoportre,1887</i>	91
<i>Resim 72. Henri Matisse , Çizgili tshirtli otoportre ,1906</i>	95
<i>Resim 73. Henri Matisse, 1869-1954</i>	95
<i>Resim 74. Maurice de Vlamink, Pipolu otoportre, 1958</i>	96

<i>Resim 75. Maurice de Vlaminck, 1876-1958</i>	96
<i>Resim 76. André Dérain , Şapkalı otoportre, 1905</i>	97
<i>Resim 77. André Derain,1880-1954</i>	97
<i>Resim 78. Edvard Munch, Çılgılık,1893</i>	99
<i>Resim 79. Edvard Munch , Bir şişe şarapla otoportre,1906</i>	100
<i>Resim 80. Oscar Kokoschka, Çapraz kollarla otoportre 1923</i>	101
<i>Resim 81. Otto Dix, Otoportre, 1912</i>	103
<i>Resim 82. Egon Schiele, Sevgilimin saadeti ve sanat için eziyete dayanacağım. Otoportre,1912</i>	104
<i>Resim 83. Francis Bacon, Bir Portre için Üç Çalışma, 1979-80</i>	105
<i>Resim 84. Jasper John, Dalgıç, 1963</i>	107
<i>Resim 85. Yayoi Kusama , Narcissus Garden ,1966</i>	108
<i>Resim 86. Jeff Koons , Otoportre,1991</i>	109
<i>Resim 87. Zhang Huan, Aile Ağacı, 2001</i>	109

1. GİRİŞ

Bu çalışma, modern sanatın kırılma noktası dışavurumculuğu sanatçının öznel alanına biraz daha yaklaşılarak otoportre üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır.

İlk bölümde, dışavurumculuğun bir kavram olarak anlamı, kendinden önce ki süreçlerin gelişimi, sosyal, politik, psikolojik etkenlerin yanı sıra öncü bazı sanatçılar ve eserleri ele alınmıştır. Alman dışavurumu ve Soyut dışavurumun teknik, biçim ve koşul farklılıkları örneklerle ifade edilmiştir.

İkinci bölümde çalışma konusunun diğer kavramı olan otoportre, portre ve otoportre başlığı altında teknik ve tarihçe olarak değerlendirilmiştir. Burada otoportreyi odakta tutarak tarihsel dönem Antik dönem, Flemenk ve Rönesans dönemi, Barok ve Klasik dönem ve Empresyonist dönem olmak üzere alt başlıklarda incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ana konu, dönem şartları buna istinaden sanatçıların arayışları, psikoloji alanında ki bir takım önemli gelişmeler, pre-ekspresyon dönemi ve nihai olarak dışavurumcu otoportrenin temsilleşmesi sanatçılar ve yapıtları ilişkilendirilerek ele alınmıştır.

Son olarak ekspresyonist değerler ve kişisel referanslarla üretilen dışavurumcu otoportrelerden sekiz çalışma sunulmuş, bu çalışmaların teknik ve duysal alt metni ifade edilmeye çalışılmıştır.

2. GENEL BAKIŞ

2.1. Dışavurumculuk Kavramı ve Resimde Dışavurumculuk Akımı

Disavurumculuk,ekspresyonizm yada ifadecilik, Almanya’da “Die Brücke” (Köprü) ve “Der Blaue Reither” (Mavi Süvari), Fransa’da “Fovizm” adıyla anılan akımların kesişim noktası olan, içsel olanın dışa tezahürünü arayan eğilimlerin ortak adıdır.Norbert Lynton’un altını çizdiği gibi, ‘İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur, sanatta bir bütün olarak dışavurumcudur.’ “(Antmen, 2014:33)

Doğruyu bulmak kaygısıyla araştırmacılar bu sözcüğü kök bilgisi (etimoloji) açısından incelemişlerdir. Örneğin Armin Amold, 1850 Temmuzunda Tait's Edinburgh Magazine adlı bir İngiliz dergisinin, yazarı belli olmayan bir makalesinde modern sanatın Ekspresyonist okulundan söz edildiğini, ayrıca 1880'de Manchester'de Charles Howley'in modern ressamı konu eden konuşmasında, bunların odağını Ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için kullandığını söylediğini kanıtlamıştır. Yine Armin Arnold'a göre 1878'de Birleşik Amerika'da Charles de Kay'ın The Bohemian (Bohemler) adlı romanında kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir grup yazarın adı geçmiştir. (Richard, 1999:7)



Resim 1. Oskar Kokoska, Katil kadınların umudu,1909

Sanatın ilk öncesinden yani primitif dönem ve sonrasında sanatın zanaatten ayrıştığı dönemlere değin yapıtların özel biçimi sanatçıların ifadesiyle varolmuştur. Öğreti ve biçimsel kaidelerden sağaltılmış arı ve sezgisel bir duyusal süreç dışavurumun temel örgesini oluşturur. İçeride -kalpte ve zihinde- tanımlanan sürecin dolaysız açığa çıkması, dışavurumdur.

Dışavurumculuk, Fovistlerden Maurice de Vlaminck'in ¹ dediği gibi “Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma çabasını gözler önüne serer.” (Antmen, 2014:34)

Böylelikle mutlak estetik, ideal ölçüler, kurallar gibi kutsal standartlar, klişe konular bir tarafa bırakılarak sanat, sanatçının bir tür içe bakış ve içinden geçenlerle yüzleşmesi olarak yeniden tanımlandı. Ekspresyonizmde bu tanımla -her yeni akım gibi- kendinden bir önceki akımın devrimini yarattı.

Bu bağlamda Ekspresyonizm Natüralizme² karşı bir tepki olarak hız kazandı. Kandinsky'nin önerdiği içsel yaratma gereksinimi, Nolde'nin istediği içsellik (özönlülük), Barlach'ın gözlemlene gücü, Cari Einstein'ın Bebuquin'inde temel kural olarak üstelediği usdışılık, Cari Sternheim ve Alfred Döblin'in kısa öykülerindeki içgüdüsel güçler, Oskar Kokoschka' nın Katil Kadınların Umudu'ndaki dehşette de görüleceği gibi, dışavurucu ya da öz savunucu somut bir öznellik her tarafta ortaya çıktı.

Bu Natüralizmin aksine, daha önceden tasarlanan resmedilecek bir düşünce, anlatılacak bir konu, çoğaltılacak bir örnek ya da dıştan gelen bir itki sorunu değildi. (Richard,1999:10)

¹ Maurice de Vlaminck (1876-1958): Fovist üsluptaki ilk eserlerini Bağımsızlar Salonu'nda sergileyen Fransız ressam, sonraları Cézanne etkisiyle bu üsluptan uzaklaşarak, nesnelerin form/ hacim biçimleriyle ilgili işler üretti.

² Natüralizm:19.yy başlarına kadar figüratif ve manzara kompozisyonlarında gelenekçi ideal bir stilizasyon görülüyordu.19 yy 'da bu durum değişerek, konu ayırımı olmaksızın gerçekçi temsil etme eğilimi yaygınlaştı. Bu doğal ve gerçekçi etki ardında gelişen modern sanatın ilk büyük adımlarından biridir.

Süreç

19 yy insanlığa Sanayi Devrimini ve emperyalizmi bağışladı. Emperyalizm, mutlak krallık ve monarşik ülkeler tarafından, görece az gelişmiş ülkelere, onların halklarına ve dünyanın öz sermayesine siyasi ve askeri yollarla yayılım gösterdi. Ünlü Avusturyalı iktisatçı Joseph Alois Schumpeter’ e göre emperyalizmin kapitalizmle değil, varlığını sürdürmesini isteyen bir savaşçı sınıfın varlığıyla açıklasa da; Vladimir Lenin, “kapitalizmin tekeli” aşaması olarak tanımlar. (www.wikipedia.com) Aslında emperyalist ülkelerin davranışı her iki tanımı da doğrulamaktaydı, savaşarak tebaayı ve yayılım gösterdiği halkların tabiyetini; coğrafi sınır ve kaynakları genişleterek kapital gücünü arttırmaktı.

Sanayi Devrimi ve nimetleri kırsal yaşamdan kente doğru yeni bir hayat biçimi sunarken, imtiyazlı yeni sınıfları - kent soyluları- ve bu sınıfların varlığını sürdürmesi için gerekli bir işçi sınıfı yarattı. Giderek artan yayılmacı süreç, emperyalist güçler arasında çıkar çatışmasına dönüştü ve 1. Dünya Savaşına evrildi.

Dünyanın karanlık, kasvetli hali, makinaların gürültüsü, sürekli zenginleşen bir üst sınıf, yine sürekli fakirleşen bir işçi sınıfı, savaşın ayak sesleri, nihayetinde insanlığın çektiği bu majör acı elbette sanatın ve sanatçının seyrini de topyekun değiştirdi.

Gerçekte 18. yüzyıldan bu yana sanatçıların dönüşümü devam ediyordu. Rönesanstan, Fransız İhtilaline kadar geçen süreçte resimde ve heykelde sansasyonel bir değişim olmadı. Zira burada amaç onları isteyen ve onlardan hoşlanan insanlara güzel şeyler vermektir. Kendi aralarında güzelliğin anlamını tartışan çeşitli felsefe ekolleri vardı. Bunlar, Caravaggio ve Hollandalı ressamlar ya da Gainsborough gibi kişilere ününü sağlayan, doğanın ustaca taklit edilmesinin yeterli olup olmadığını ya

da Raffaello, Carracci, Reni ve Reynolds'un yaptıkları varsayıldığı gibi, güzelliğin sanatçının doğayı "idealize" temel yeteneğine mi bağlı olduğunu tartışıyorlardı. (Gombrich, 1997:475)

18. yüzyıl sonlarına doğru, asırlardır doğru olduğu varsayılan birçok kanıyı değiştiren 1789 Fransız İhtilali³ ile Akıl Çağı başlamış oldu. Eşitlik, özgürlük ve adalet, demokrasi ve insan hakları gibi kavramlar bu devrimle toplumların ruhunda bir sosyal reform yarattı ve bu bütün toplumsal tabakaları derinden etkiledi. Bu yeni ve olağanüstü hal sanatçılar arasında yeni bir Greek-Roman romantizmi olarak nitelendirilerek coşkuyla karşılandı ve bu, çalışmaların konularına ve tekniklerine de yansdı. Goya, J.L. David, Turner gibi usta ressamalar, eski geleneği terkeden ressamalar arasında önemli ve ilk akla gelenlerdir.

Bu yeni dönemin en ilginç figürlerinden biri şair William Blake' tir⁴. Koyu bir dindar olarak kendi dünyasında yaşayan Blake, akademiye ciddiye almadığını yüksek tonda dile getiren, etrafındakilerin çılgın olduğunu düşündüğü biriydi. Blake, şiirle resmi birleştiriyor, bazen kendi şiiri bazen de başkalarının şiiri için resim yapıyordu. Kutsal kitaptan esinlenerek yazdığı şiirler ve bunların iç dünyasında yarattığı görüntülere kendini kaptırıyor, kurallara aldırış etmeksizin bir sezginin peşinden gidiyor, onu açığa çıkarmaya çalışıyordu. İşte bu yüzden geleneğin onaylanmış

³ Fransız İhtilali (1789-1799): Avrupa tarihinin dönüm noktası olan devrim Fransa'da mutlak monarşinin yıkılması yerine cumhuriyetin kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Dini reformlar ve sosyal hayatın da dönüşümüyle, sadece siyasi değil insan hakları açısından gerçek bir devrimdir.

⁴ William Blake (1757-1827) : İngiliz şair, ressam, illüstratör ve yayımcı. Hiç çokula gitmeyen ve en büyük ilham kaynağı İncil olan Blkae, gerek yazılı gerek görsel sanatlar da ürettiği işleri yanısıra hayatıyla, çağının ötesinde ilham veren en önemli sanatçılardan biridir.

standartlarına Rönesans'tan sonra bilinçli olarak başkaldıran ilk sanatçı Blake'tir.
(Gombrich, 1997:488)



Resim 2. Jacques Louis David, Marat'ın Ölümü, 1793



Resim 3. Francisco Goya, Oğlunu yiyen Satürn, 1819-23



Resim 4. J.M.William Turner, Bir kar fırtınasındaki buharlı gemi, 1842



Resim 5. William Blake, Günlerin Atası, 1794

Öte yandan Turner'da doğadaki çatışmayı insan çatışmasından öylesine daha sınırsız bir güç kaynağı olarak gösterdi ki hiç kimse O'nun resimlerini kavrayamaz oldu: Hazlitt bunlara hiçliğin ya da ona benzer şeylerin resmi diyordu. Goya, kıyıcılığı ve çılgınlığı yansıtan karabasanlı görüntülerinde sanatın herkesçe benimsenen amacını -zevk vermek ve eğitmek amacını- tersine çevirdi. Klasikçiliğin büyük temsilcisi David'de başka bir yoldan aynı şeyi yaptı; bile bile yalınlaştırılmış, eski gibi görünen bir klasikçilikle sanattan yalnızca tat almayı bekleyen bir toplumun sanat ve ahlak anlayışını eleştirdi. (Lynton,1993:14)

Blake ve çağdaşlarının bu yapıtları ve duygu durumları arasında kurmaya çalıştıkları ilişki, içseslerinin peşinden gitmeleri, renk, çizgi ve biçim bozucu davranışları dışavurumun, anlatımcılığın köklerinin çok daha önceki yüzyıllara uzandığının göstergesidir. Sanat temel olarak primitif dönemlerden itibaren bir dışavurum eylemidir, sadece öğretiler ve kurallar sanatçının içsesini körleştirmiştir. Oysa 19. yüzyıldan itibaren dönüşüm başlamıştı: Klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancının yitirilmesi, tarihsel araştırmalara büyük ilgi gösterilmesi ve bunun sonucu olarak geleneğin bir çelişen örnekler bütünü olduğu görüşüyle daha da pekişti; üslup konusu üzerinde artan titizlikle durulması ve sanatın kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. Bunun bir yandan Romantizm dediğimiz ve Fransız Devrimiyle Sanayi Devrimini içeren, öte yandan Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven'ın geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dil yerine yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi bir dış

etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi. (Lynton,1999:13)

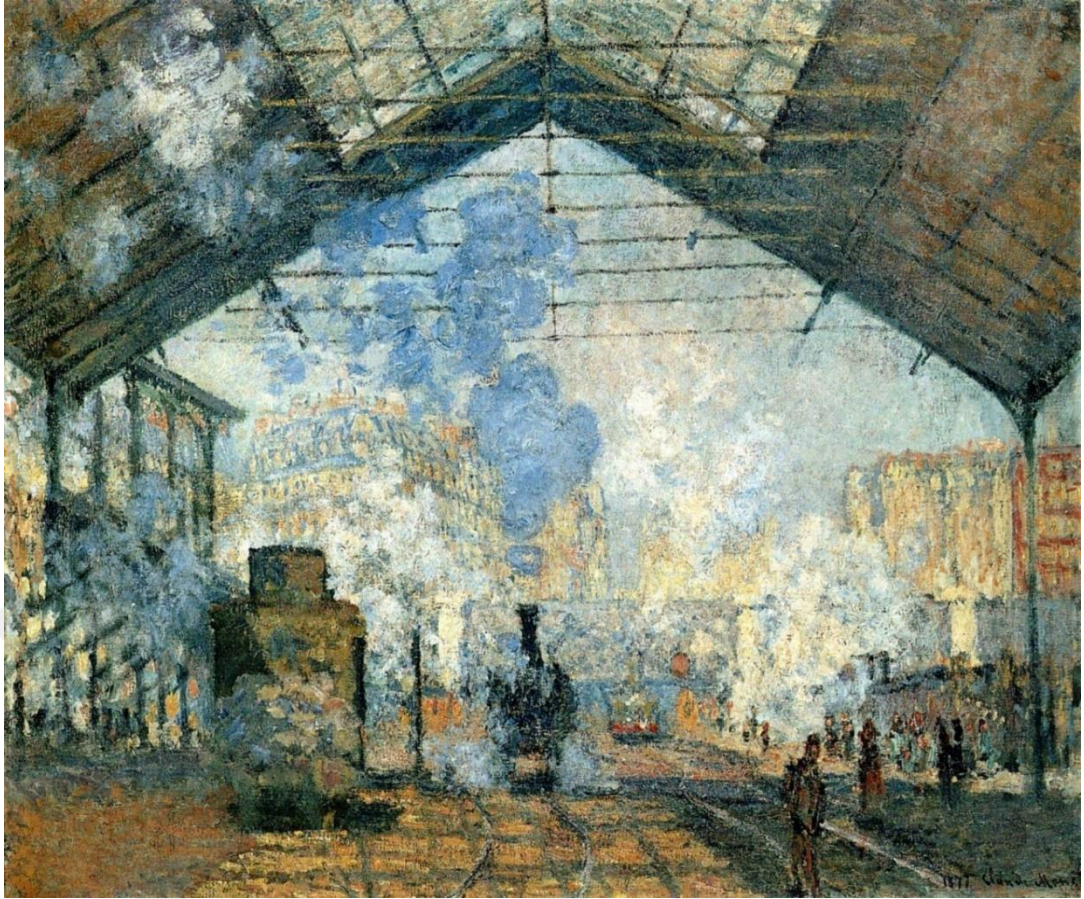
Bu değişimin ilk temsili 1800'lerin sonunda, *Empresyonizm* adıyla Fransa' da ortaya çıktı. Geleniğin kabuğunun çatırdadığı bu dönemde, Édouard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir sonraları Paul Cézanne ve Camille Pissarro gibi sanatçıların Akademi'ye karşı çıkarak kendi aralarında bir grup oluşturmasıyla ortaya çıkan bu akım, dönemin ve 20.yüzyıl sanatını derinden etkileyecek bir hareketti. 1870'lerde Paris'te akademinin denetimi altında açılan resmi *Salon Sergileri* görüşlere oldukça kapalıydı ve pek çok genç sanatçı yapıtlarını sergileme olanağını bulamıyordu. *Reddedilenler Salonu (Salon des Refusés)* bu açığı kapatmak amacıyla 1863'te kurulmuştu. İzlenimciler 1874-86 arasında bu salonda sekiz sergi düzenlemiştir. Grup, adını ilk sergilerinde yer alan Monet'nin İzlenimler: Gündoğumu (1872, Marmottan Müzesi, Paris) adlı yapıtlarından almıştır.(Eczacıbaşı San.Ans., 1997:900)

Akım, o güne değin klasik resmin başat konularından olan manzara ve doğa resimlerinde, alışılmış objektif bakış açısını değil ressamın duygu dünyasının etkilerini, anın biricik ışık ve renk biçimini yansıtmayı amaçlıyordu. Burada Manet'nin 1860'ların sonunda geliştirdiği estetik anlayış oldukça etkiliydi. Manet'nin resmi, "konu"yu bir tarafa bırakarak dikkatleri biçim ve renk üzerine çekmiştir. Sanatçılar dönemin kült konularını bir tarafa bırakarak, gündelik hayatı resimlerine taşımışlardır. Bu resimler, açık havada (*plein air*) yapılan , pitoresk anlayışı reddeden ve fakat ilginç bir sahiciliği olan resimlerdi. Bu genç empresyonist grubun ressamları, yeni ilkelerini yalnızca manzara resmine değil herhangi bir günlük yaşam sahnesine de uyguladılar. Resim 8'de, Aguste Renoir'in, 1876' da yapılmış ve bir açık hava dansını betimleyen tablosunu göstermektedir. (Gombrich,1995:520) Ressamlar,

yapıtlarında dönemin yaşam biçimini yansıtırken, doğayla teknoloji arasında bir denge kurmaya çalışmışlar, kalabalık kahveleri, insanların gezindiği sokakları ve kent görünümünü doğanın bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Teknolojiyi, yaşam biçimi olumlu etkilemesinden ötürü yadsımamışlar ve geleceğe iyimser bir bakış açısıyla yönelmişlerdir. (Eczacıbaşı San.Ans.,1997:900)

Ve fakat Camera Obscura'nın *Daugerreotype*'e evrilmesinden sonra sanatta, özellikle resimde 19. yüzyıldan itibaren büyük bir devrim yaşanmıştır. Bu konudaki bir anekdot bütünü açıklar niteliktedir: Paul Delaroche⁵, 1839 yılında Fransız hükümetine dönemin yeni icatlarından *Daugerreotype* üzerine bir rapor sunar. "Sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen" bu aracın en usta ressamın bile ilgisini çekebilecek nitelikte olduğunu savunur. *Daugerreotype*'in ressamların çok uzun bir sürede, yoğun emek harcayarak yapabildiğini -üstelik daha mükemmel sonuçlarla- kolayca elde edebilmesine olanak tanıdığını söyler. Bu yeni aracı sanata mükemmel bir katkı olarak değerlendirir. Bu vesileyle o ünlü, "Bugünden itibaren resim ölmüştür!" cümlesini söyleyip söylemediği kesin olarak bilinmemekteyse de gelecek çağın, esas olarak fotoğrafın çağı haline geleceğini sezdiği kesindir. (Antmen, 2014:11)

⁵ Paul Delaroche (1797-1856). Klasik geleneklere bağlı olarak tarihi realizmde eserler üreten ressam, Delacroix gibi birçok önemli sanatçının dikkatini çekmiştir. En tanınmış tablosu Louvre Müzesinde sergilenen "Genç Hristiyan Martyr" tablosudur.



Resim 6. Claude Monet, St. Lazare tren garı, 1877



Resim 7. Édouard Manet, Kayıkta resim yapan Manet, 1874



Resim 8. Pierre-Auguste Renoir, Moulin de la Galette’da dans, 1876

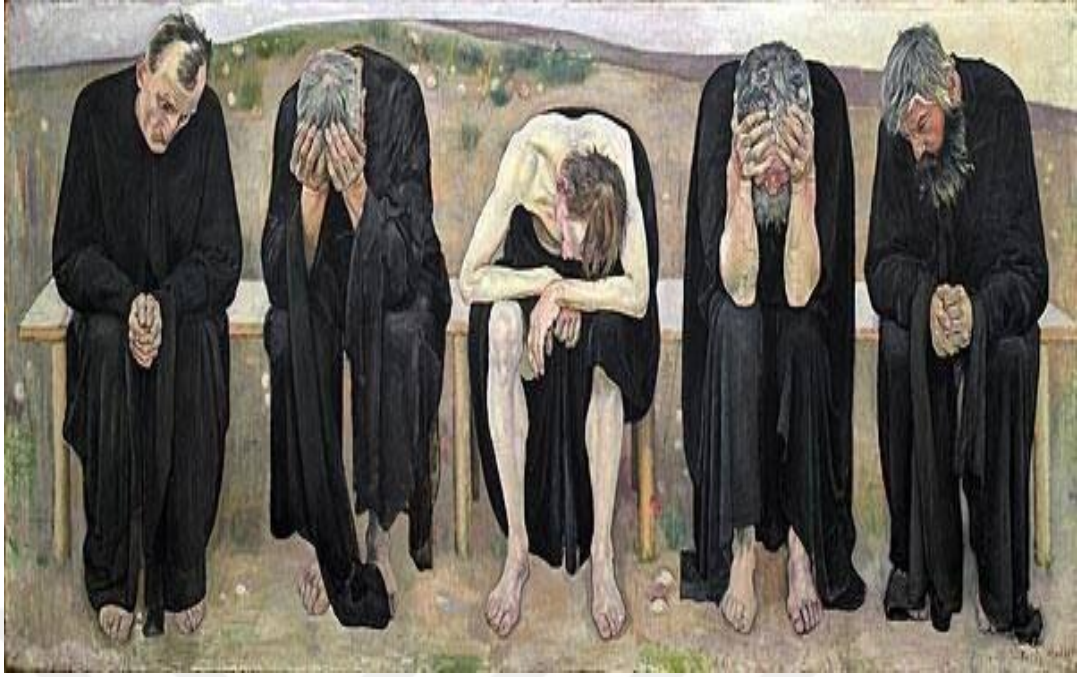
Ve fakat 20. yüzyılın başlangıcında ”iyimser teknoloji” nin sadece insanlığın varlığına değil yokoluşuna da hizmet edebildiği trajik olarak anlaşıldı. Silah sanayii, tanklar, bombardıman uçakları ve 1.Dünya Savaşı; 28 Temmuz 1914’ten sonra hiç birşey eskisi gibi olmadı. Hayat artık Empresyonist sanatçıların yapıtlarına yansıyan görüntülerin çok uzağındaydı; sanatçılar, İzlenimcilerin romantik dünyasını gülünç buluyor, dünyanın kasvetini ve umutsuz kederini taşıyordu; *Ekspresyon* işte böyle doğdu.



Resim 9. James Ensor, *Entrika*, 1890

Ekspresyonizm, Dışavurumculuk ya da Anlatımcılık (İng.Expressionism, Fr. Expressionnisme, Alm. Expressionismus) akımı ilk kez 1905 dolaylarında Fransa’da Fovizm, Almanya’da da Die Brücke ile gündeme gelmekle birlikte, Avrupa’nın pek çok ülkesinde aynı yıllarda yeşermeye başlamış, ama en yetkin ifadesini Almanya’da bulmuştur. Terim olarak ilk kez 1911’de Almanlar tarafından, İzlenimcilik akımına ve doğayı kopya etmeye karşı çıkan Fovistler ve ilk Kübistler için kullanılmıştır. İç dünyasını renk ve çizgiyle dışa vurmuş sanatçıların başında gelen Van Gogh’a, Fransa’da Dışavurumcu anlatımın öncüsü gözüyle bakılır. Belçikalı Ensor ile İsviçreli Ferdinand Hodler de (1853-1918) ilk Dışavurumcu sanatçılar olarak nitelendirilir. Fovistlerden sonra Fransa’da Dışavurumcu anlatımı benimseyen sanatçılar arasında Rouault, Pascin, Dunoyer De Segonzac, Gromaire, ile Soutine ve Chagall gibi *Paris Okulu*⁶ sanatçıları yer alır.

⁶ Paris Okulu: İzlenimcilik’in ardından 20.yy’nin ilk 40 Paris’te gelişmiş Ard-İzlenimcilik, Nabiler, Fovizm, Kübizm, Pürizm ve Gerçeküstücülük’le anlatımcı ve şiirsel gerçekçi eğilimi benimseyen sanatçılara verilen ad.(Z.Rona, eczbaşı,1997:1429)



Resim 10. Ferdinand Hodler, Hayal kırıklığına uğrayanlar, 1892



Resim 11. Vincent Van Gogh, Buğday tarlası ve kargalar, 1890

Başlangıçlar

Lynton'un, 20. yüzyıl Dışavurumcularına gelmeden önceki son durağı, 19. yüzyıl sonunda görülen "Yeni Romantik" harekettir. Gauguin'in Avrupadan ve simgesel olarak Avrupa uygarlıklarından kaçışı; James Ensor'un (1860-1949) yalnızca ele aldığı konuların değil tekniğinin de şok edici tavrı; Edward Munch'un (1863-1944) kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri, Van Gogh'un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ve ham yoğun renkleri; Rodin'in heykellerinin

pozlarında ve dokusunda hissettirdiği duygusal patlamaları...Tüm bunlar Lynton'a göre 20.yüzyılda Avrupa'da kendini hissettiren en yaygın eğilim olan Dışavurumculuğu beslemiş olan kültürel damarlardır. (Antmen, 2014:34)

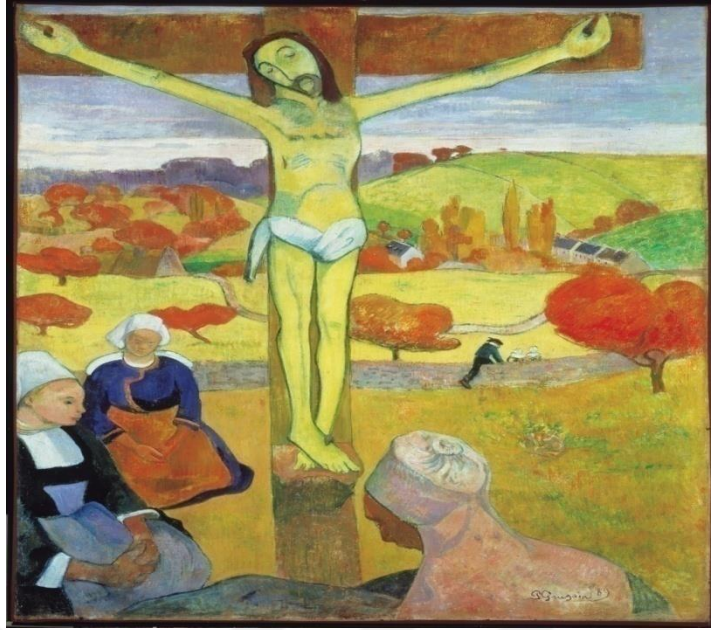
Bu anlamda lokomotif sanatçılar özellikle Van Gogh, Seurat ve Gauguin'dir. Georges Seurat'nın (1859-1891), empresyonizmi, ışığı yalnız iç güdülere dayanarak çözümlemesi ve kendiliğinden olma özelliği ile yetinmeyen güçlü ve usçu bir aklı vardı. Empresyonizmi ileri götürmek için rengi, nesnenin boyunduruğundan kurtaran bir yöntem uyguladı."Renkli bir ışık resmi "elde etmek için ışık tayfinin katışıksız renklerini kullandı.(...) Seurat ve çevresindekiler kendilerine *Neo Empresyonist* adını vermişlerdi. Bunların gelecek kuşaklar için önemi ışıklandırılmış rengi kullanmış olmalarıdır.

Paul Gauguin'de (1848-1903) yeni bir yaratıcı yol açtı. Başlangıç noktası olan Empresyonizm ona göre doğaya çok bağlı kalmıştı. Empresyonistler için şöyle diyordu: "*Onlar düşüncedeki saklı anlamlara önem vermiyorlar. Sanat soyutlamadır. Doğadan resim yaparken hayal gücünüzün düşler dünyasına doğru uzaklaşmasına izin verin.*" Gauguin, figürlü resimlerinde, insan varlığının evrensel görüntüsü olarak yorumlanabilecek bir anlatımı resim sanatına kazandırmaya çalışıyordu. İlkelci bir grup kurduğu Britanya ve daha sonra güney denizlerinde Gauguin, gerçekçi bir dışavuruma varmak amacıyla dünyanın ilkel zamanlarına özgü ilkel deneyimleri arıyordu. Bu nedenle, ilkel sanatla ve halk bilgisiyle (folklor) derinlemesine ilgilendi ve o sıralarda geçerli olan Japon tahta oymacılığını inceledi. Bu tür bir dürtünün sonucunda Gauguin, deneyimlerini betimlemek amacıyla, iki boyutlu resimde üç boyutlu hissi vermek için kullanılan gözaldatıcı teknikleri bırakan dekoratif bir üslup

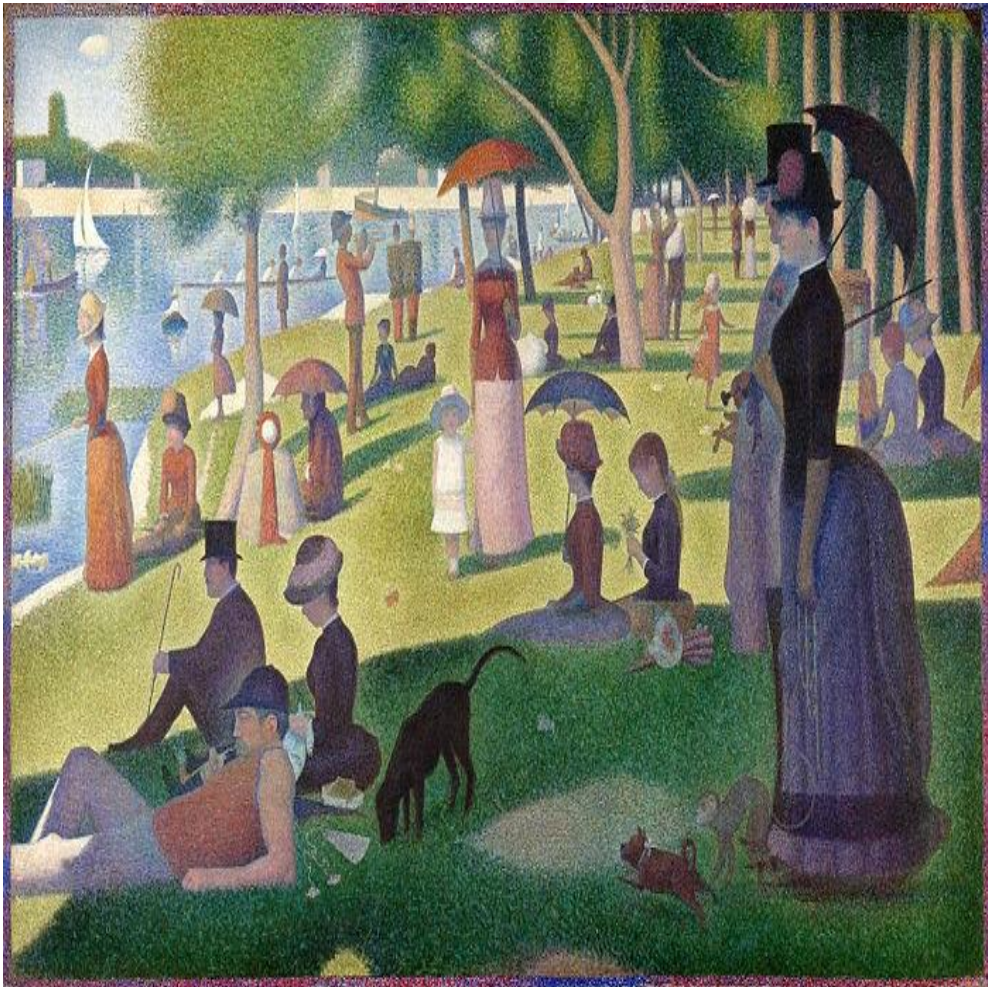
geliştirdi: Renk, iki boyutlu bir tabaka olarak, imgenin kapladığı alanı örtecek biçimde sürölüyor ve kalın dış çizgilerle sınırlanıyordu.

Vincent Van Gogh, Seurat ve Gauguin'e 1886'da Paris'te kardeşi Theo'nun işlettiğı sanat galerisinde rastladı. Katışksız rengin ve çizginin anlatım gücü konusundaki temel bilgilerini onlara borçludur. Ancak Van Gogh'un başlangıç noktası, sanatsal bir tutum yerine varoluşçu bir gereksinime dayanıyordu. Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere duyduğu derin sevgiyi anlatabileceğı tek yoldu.(...)Dış dünyanın göz kamaştırıcılığına ve en tedirgin durumda keşfedilen başka bir gerçeğın cehennemine sızabilmek için, benliğini nesnelerle doğrudan bütünleşmeye açtı. Van Gogh'un bu düşüncesi, ateşli renklerinin kuvvetlendirilmiş tonlarıyla ve sanatçının ruhsal durumunu anlatan, alev dilleri gibi işlenmiş güçlü fırça tutuşlarıyla iletiliyordu. Gerçeğe varmak için kendini korunaksız bir dünyaya teslim eden Van Gogh'un seştiğı yol, (varoluşçu acılara bir yanıt olarak sanat yaratma ve gerilim dayanılmaz oluncada kendini kurban etme) bundan sonraki on yıl içinde yaşam ve sanatı birleştirmeye çalışan sanatçılar için örnek bir acı yazgı oldu.

(Richard,1999:20-21)



Resim 12. Paul Gauguin, Sarı İsa, 1889



Resim 13. . Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda bir Pazar öğleden
sonrası, 1886

Expressiessinismes, sözcüğün Empresyonizm'e gönderme yapan karşıtı anlamında kullanılmıştır. Terim, başlarda Fransız ve Alman sanat camiası arasında bir tür çekişme yaşanmasına neden oldu. Dönemin ünlü sanat aracı Daniel -Herry Kahnweiler, Almanya'da oldukça yaygınlaşan Ekspresyonizmin Fransız kökenli olduğu yönündeki düşünceleri reddederken, Alman yazar Theodor Doubler, Matisse'i Ekspresyonizmin önderi ilan ediyordu. Her iki görüşünde kendine dair önemli dayanakları vardı ve bu karşılıklı tartışma ve yazılarda sürüyordu. Gelenekçi ve Yenilikçi grup arasındaki çekişmede, Gelenekçi grubun sözcüsü Carl Winnen, Alman resim galerilerinin yabancı ressamlar tarafından işgal edilmesine karşı çıktı.

Der Sturm'un Ağustos 1911 sayısında Wilhelm Worringer⁷, Ekspresyonistlerin bu akıma bir hiçten başlamadıklarını, Cézanne, Van Gogh, ve Matisse'den teknikler aldıklarını, hepsinin Empresyonizmin etkilerinden uzaklaşmış sanatçılar olduklarını söylemiştir. Bu sonuncu ayırım artık belirleyici oldu ve yeni sanatı tanıtan Fransız ve Alman ressamların birbirine bağlanmasını sağladı. Empresyonist estetiğe tepki gösteren herkes Ekspresyonist olarak tanımlandı. (Richard,1999:9)

İçsel duyu, varlığın dışavurumu, ruhsal derinliğin yansıtılması sanat yapıtı kavramının belirleyicisi oldu. Doğa taklidi ve naturalist imgeler, sanat içeriğinin dışına çekildi. Artık yeni anlam, görünenin değil görünmeyenin tasviri; bu yolun kılavuzu ise sanatçının iç görüşü, öz bilgisiydi.

⁷ Wilhelm Worringer (1881-1965): "Soyutlama ve Duyumsama" (Abstraktion und Einfühlung) adlı kült kitabıyla tanınan Alman sanat tarihçi.

Kasimir Edschmid'in 1918'de anlattığı gibi, Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir: *"Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı, onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır."* (Richard, 1999:10)

Resimde bu yeni tanışılan "ben" durumunun tezahürü farklı plastik ifadelerde yön bulmaya başladı. Biçim bozumu, renklerde yoğun distorsiyonlar, zaman zaman oldukça "tuhaf" bulunan bir dışavurumun plastik halleriydi. Tüm bunlar şüphesiz, dışavurumun doğumunun kaosu ve fakat bu Ekspresyonizmin dönem koşullarını alaşağı eden bu yüzden çokça eleştirilen bir akım olması gerçeğini değiştirmedir. Ancak bugün dahi dışavurum zaman zaman, içeriğine tamamen ters biçimde, çarpıtılmış form ve bir tür zorlama sığınağına çekilmektedir. Bu noktada, dönemin plastik üsluplarını tanımlamak, Dışavurumun salt anlamı için oldukça önemlidir. Dışavurumculuk sadece biçimsel açıdan ele alındığında, diğer ülkelerde buna benzer estetik yeniliklere başka adlar verildiğini görürüz. Bu nedenle, Alman olan ya da Almanya ile ilişkisi olan Hans Arp, Lyonel Feininger, Otto Freundlich, Erich Heckel gibi bazı ressamın aynı resimleri ele alındığı halde kimi ülkelerde Ekspresyonist, Kübist, Kübist-Ekspresyonist; kimi ülkelerde ise Dadaist ya da Sürrealist olarak sınıflandırılmışlardır. (Richard.,1999:12)

Fakat Ekspresyonizm, temel olarak genel geçer akımlardan farklı bir strüktüre sahiptir. Herbert Read⁸, bu durumu şöyle açıklar: *”Öyle sanıyorum ki belki sadece şu üç yol vardır: Realizm, İdealizm ve Ekspresyonizm. Realist yolu açıklamak gerekmez; bu plastik sanatlarda, dış dünyayı harfî harfine, duyularımızla algıladığımız gibi, hiç birşeyi eksik bırakmadan, hafifletmeden herhangi bir yolu göstermektedir. Böyle bir işin kolay olmadığını Ekspresyonizm gibi bir akım gösterir. Bu akım normal veya alışılmış görüşün ilmi temelini inceler ve tabiatı noktası noktasına göstermeye çalışır. Sanatlarda belki de en çok tutulan yol olan İdealizm gerçekçi bir görüşten hareket eder, fakat çok bol olan olaylar içinden bir kısmını atar, seçme yapar.(...) Gerçekçiliğin duyulara dayandığını söyleyebiliriz; duyularla alınan mümkün olduğu kadar doğru kaydeder. Fakat insan ruhunun diğer bir bölümü vardır, biz buna duygular deriz. Diğer esaslı bir sanat çeşidi de işte bu duygulara dayananıdır. Ekspresyonizm, ifadecilik, tabiattaki objektif olayları, bu olaylardan çıkma soyut fikirleri değil, sanatçının bizzat kendi duygularını anlatmaya çalışan bir sanattır. Bir ifade yolu olarak diğer ikisi kadar mantıklıdır ve değişik zamanlarda, değişik ülkelerde en yaygın ve kullanışlı sanat çeşidi olmuştur. (Read,1974:156-157)*

Ekspresyonizm en basit biçiminde daha önce ifade edilmekteydi. İlk belirtileri, eski dönemlerde ilkel kabilelere ait sanat-zanaat ürünlerinde ve kuzeyli Germen halk sanatlarında görülmektedir. Alman Rönesans ressamı Matthias Grünewald (1470-1528) ve manyerist dönemde El Greco içerikleri dışavurumcu öğelerle dolu resimler yapmışlardır. Ancak Dışavurumculuk sıfatı sadece 20. yüzyılda kullanılmıştır.

⁸ Sir Herbert Read (1893-1968): Modern sanatın önde gelen banilerinden olan İngiliz şair ve eleştirmen. Institute of Contemporary Arts'ın kurucularından biri olan Read, toplum, sanat ve edebi eleştirilerini sıkı sıkıya bağlı olduğu bir anarşist bakış açısıyla değerlendirmiştir.

Genellikle Ekspresyonizm, bütün sanat teorilerine karşı bir akım olarak değerlendirilir. Çünkü teoriler üzerine değil, kendiliğinden gelen duygulara dayanır. (Eşen, 2015:128)

Bu duygulara ilkel dürtüyle ulaşabileceğini düşünen Batılı sanatçılar, kendi hakikatine giden yol olarak, bu halkların, primitif yaşam biçimlerini izlemeyi seçti ve sanat örneklerini yapıtlarına yansıtmaya başladı. *Böylece optik görüntüyle ilgili geleneksel Batı anlayışı temelden sarsılıyordu. Batının Ekspresyonist sanatçıları, endüstri ülkelerinin sanatta düştükleri çıkmazın nedenlerini araştırdıkları sırada, ilkel kavimlerin psikolojik tasvirlerini keşfettiler. İşte bu nedenle Ekspresyonizm, Batı sanatının kendini yenileme çabasının en önemli hareket noktası oldu.* (Turani, 2015:79) Fransa’da, bu renovasyonu gerçekleştirme çabasına ilk girenler Fov’lardır. Optik dünya yerine kendi gerçekliklerini görenler, keşfedenler ve yine ilk sansasyonel etkiyi yaratanlar onlardı.

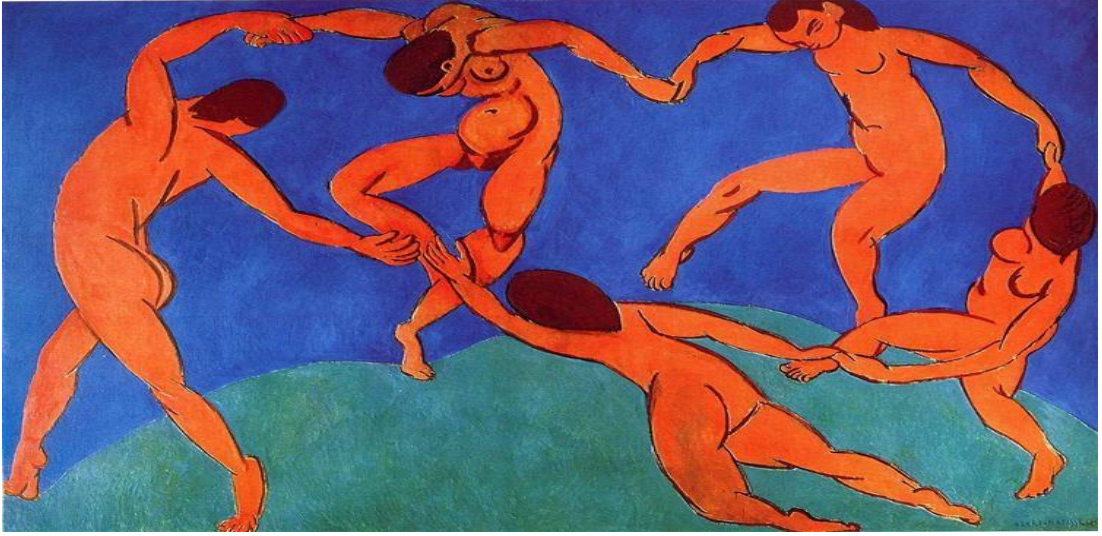
1900’lerin başında Paris’te Matisse öncülüğünde Braque, Charles Camoin, Derain, Van Dongen, Dufy, Friesz Manguin, Marquet, Rouault ve Vlaminck tarafından oluşturulmuştu. (Eczacıbaşı San. Ans.,1994:612) *Bu ressamalar, Van Gogh, Cézanne ve Gauguin’in yaptığı gibi motife döndüler ve onların “hakikate” ola tutkularının yönetiminde edinmiş oldukları olanaklardan da yararlanarak renklerinin “dinamiti” sayesinde resme yeniden canlılık kazandırdılar.* (Bayl, 2015:323) Renklerini tüpten çıktığı kaba-ham tuşelerle tuvale -ilkel biçimde- uyguladılar ve bu yüzden “vahşi hayvan” anlamına gelen Fov adını aldılar.



Resim 14. El Greco, Beşinci mührün açılması, 1614



Resim 15. Matthias Grünewald, Ağıt (detay), 1515



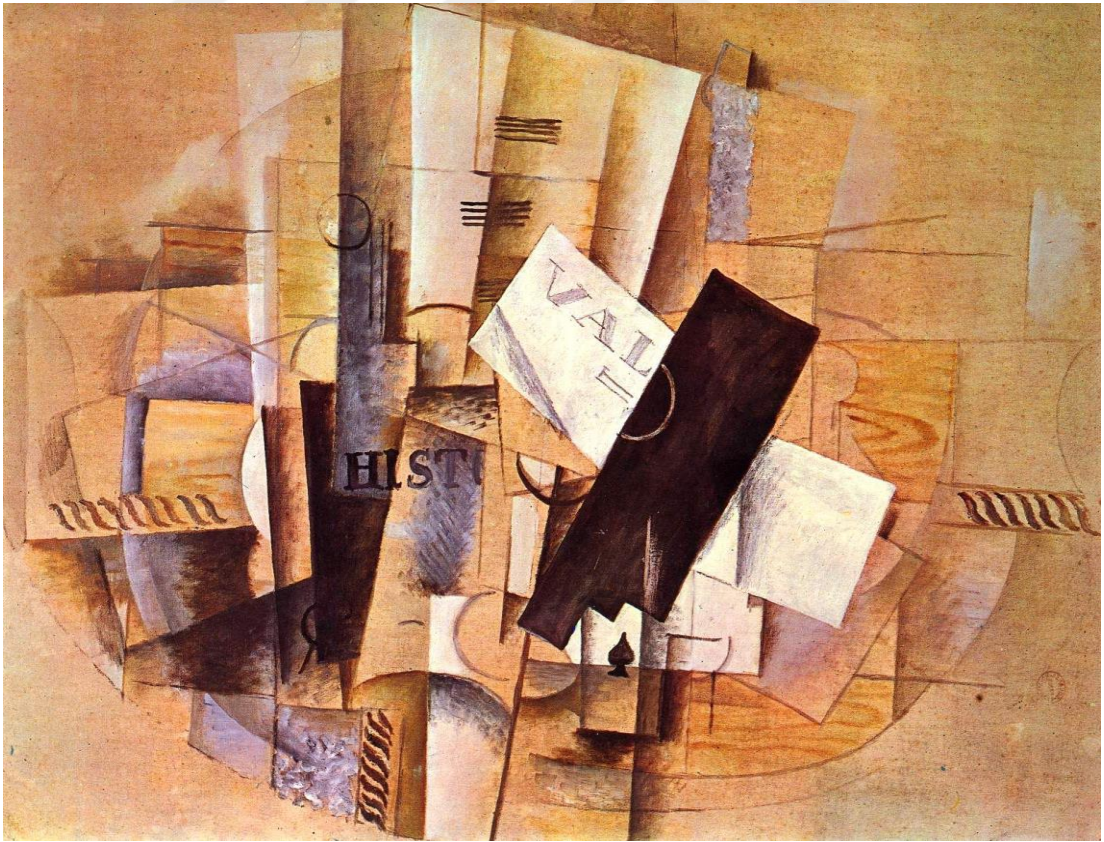
Resim 16. Henri Matisse, Dans, 1910



Resim 17. Maurice de Vlaminck, Bahçivan, 1904



Resim 18. Georges Braque, Körfezdeki Tekneler, 1906



Resim 19. Gorges Braque, Müzisyenlerin Masası, 1913

Fransız fovlarının resmi kökten değiştirmek gibi bir niyeti yoktu; yeni yollar açmayı, sanata yeni bir soluk getirmeyi hiç düşünmüyorlardı. İstedikleri tek şey, kendilerinde tutku derecesinde olan renk şiddetini dile getirmek ve onu en güçlü en görkemli noktasına ulaştırmaktı. (Cabane, 2015:236) 1905 yılına doğru, başlangıç noktalarından uzakta olsa etkileri sağlamlaştırdılar.

Ancak bu coşku birkaç yıl sürdü. Braque'nin⁹ de belirttiği gibi, "sürekli bir fışkırma ve coşku içinde olmak" zordu. Bu noktadan sonra resme dair yeni dönüşümler yaşandı. Bazı sanatçılarsa keskin dönüşler yaşamadan, kendi devinimlerini yaşıyordu.

Bu noktada Rouault'tan bahsetmek gerekir: Rouault, Fovlarla yüksek temasına karşın gerçek bir Fransız Ekspresyonistiydi. İşleri sosyolojik öğelerle, dini motiflerle, insan sevgisi ve acılarıyla yüklüydü. Fovların gündelik konularına karşın Rouault, majör bir ruhsal sesi dışavurmanın peşindeydi.

⁹ Georges Braque (1882-1963): Matisse etkisindeki erken dönem fovist eserlerinden sonra, Picasso ile birlikte Kübizm akımını başlattı. Özgün renk paletiyle hacimsel boyut kazandıran işler üretti.



Resim 20. Georges Rouault, İsa ile doktor, 1937



Resim 21. Georges Rouault, İsa dünyanın sonuna kadar acı çekecek, 1948

2.1.1 Alman dışavurumculuğu

Almanya’da, Fransa’da Fovlarla başlayan süreç eşzamanlıdır. 1905 yılında Die Brücke (Köprü) kuruldu ve fakat bunun dışında Almanya’da dönüşüm bireysel ve dağınık olarak sürdürülüyordu. Bağımsız yapılanma yerine yine de Avrupa’ya dönük bir edilgenlik söz konusuydu. Art Nouveau, Şiirsel Naturalizm hatta yeni dönem Fransız sanatına dair süreçler tekrarlanıyordu. Bu dönemde özgün Alman yapıtları, James Ensor ve Edward Munch işlerinde karşılık buluyordu. (Eczacıbaşı San.Ans., 1994:524)



Resim 22. James Ensor, İsa’nın Brüksel’e girişi, 1889

Terim ilk olarak 1901’de, Fransızcada, amatör ressam Julien Aguste Herve’nin Paris’te Salon des Independans’ta sergilediği sekiz tablonun tanıtımında kullanılmıştı. Dışavurumculuk terimi başlangıçta edebi bir yan anlam taşııyordu.1911 Nisanı’nda, 22.Berliner Sezession fuarının kataloguna eklenen ön sözle, Picasso, Braque ve Dufy gibi genç Fransız ressamların sanatını ayırt edici bir kavram olarak girdi. 1911’in ortalarında,eleştirmen Karl Scheffler’in deyimiyle, “sözcüklerin büyüüne kapılan herkesin dilinde”ydi. Yıl bitmeden, sanat tarihi otoritesi Wilhelm Worringer’in Cezanne ile Van Gogh’u da içeren “Parisli genç sentezciler ve dışavurumcular “göndermesi sayesinde meşrulaştı. 1911’in sonunda, izlenimciliğe karşı çıkan bütün resamlara dışavurumcu deniyordu. (Sheppard, 2015:225)



Resim 23. Conrad Felixmüller, “Selbstbildnis”(Otoportre), 1921

Ancak, ana bir fikir etrafında buluşan ve bunu bir ortak üretme biçimi olarak benimseyen insanlar ortada yoktu; bağımsız ama benzer kaygıları taşıdığı sonradan farkedilen insanların nihai özdeşi dışavurumdu.

Sanatçıların etkileşiminden bile kendiliğinden gelişen bu tinsel içgüdü, bir tür patlamaydı. Paul Fechter’in dediği gibi, *”görevlerin ve tasarıların açık seçik ve bilinçli biçimde ortaya konmamış olması da, yeni sanatın anlamı konusundaki belirsizlik de, onun içsel gerekliliğine işaret etmekteydi.”* (Fechter, 1920:17)



Resim 24. Emile Nolde, Peygamber, 1910

Terim değişik alanları -şiiri, tiyatroyu, resmi, sinemayı mimariyi- kapsar ve basit tanımlara sığmaz. Ancak yine de ilk kuramsal metinler ya delice hezeyanlarla doludur ya da abartılı biçimde tek yanlıdır. Zaman geçtikçe daha dengeli ve çözümleyici belgeler üretilmiştir: Kasimir Edschmid’ in “Über den dichterische Expressionismus” (“Edebi Dışavurumculuk Üzerine” , 1917) ve

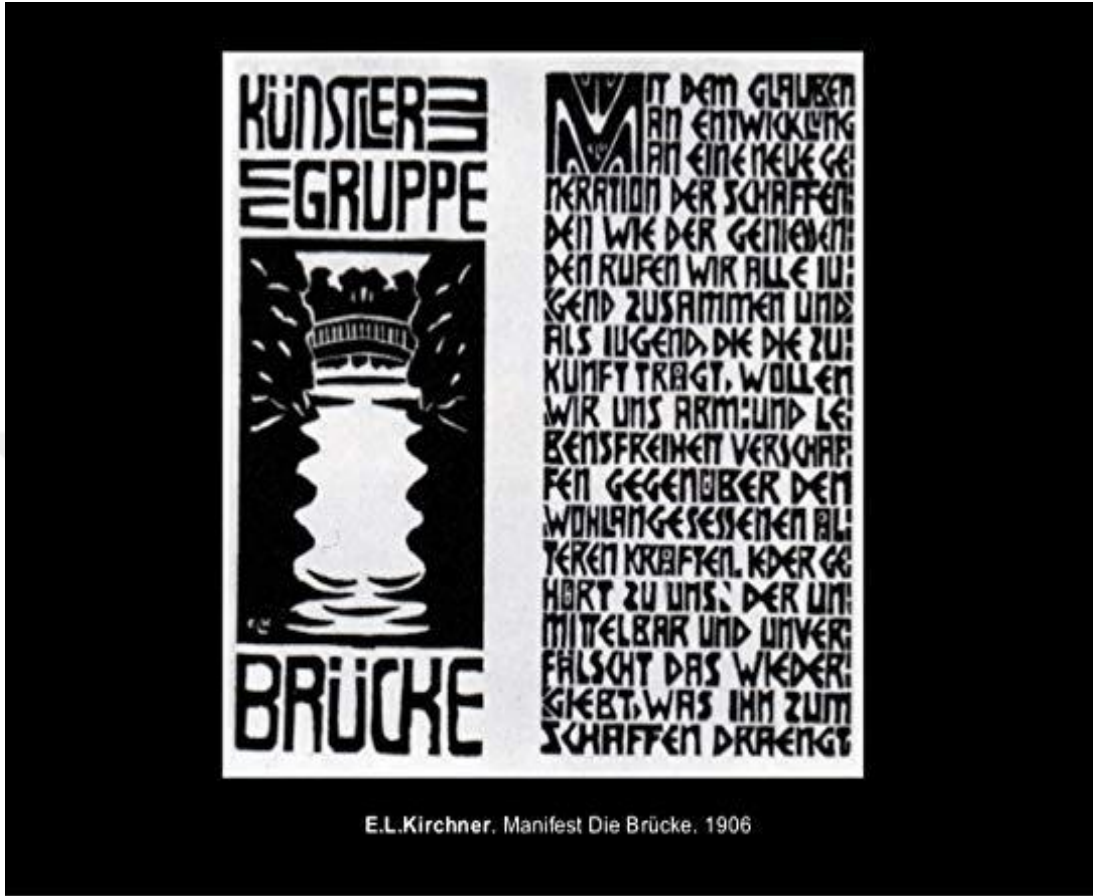
“Über die Dichterische Deutsche Jugend” (“Genç Kuşak Alman Yazarları Üzerine”, 1918) adlı iki ünlü konferansı, “Die Situation der Deutschen Dichtung “ (“Alman Şiirinin Durumu” 1919) başlıklı makalesi ve 1920 Haziranı’nda Darmstadt’ ta ilk dışavurumcu serginin açılışında yaptığı konuşmadır. (Sheppard, 2015:296)



Resim 25. Ernst Ludwig Kirchner, Dresden’de sokak, 1908

Dışavurumculuk homojen bir akım teşkil etmez. 1906’da Die Brücke (Köprü) topluluğunun ve 1911’de Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubunun ortaya çıkmasıyla iki dalga halinde gelişir. Die Brücke’nin kurucularından Kirchner’in ifadesiyle topluluğun amacı “kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüyü doğrudan ve otantik olarak yeniden canlandıran” tüm genç sanatçıları bir araya getirmektir. Tahtaya oyulmuş manifestolarında, “geri çekilmiş ve

yerleşmiş eski güçlere karşı yaşam ve eylem özgürlüğünü ele geçirmek” istediklerini vurgularlar. (Aydın, 2013)



Resim 26. E. L Kirchner, Manifesto, 1906

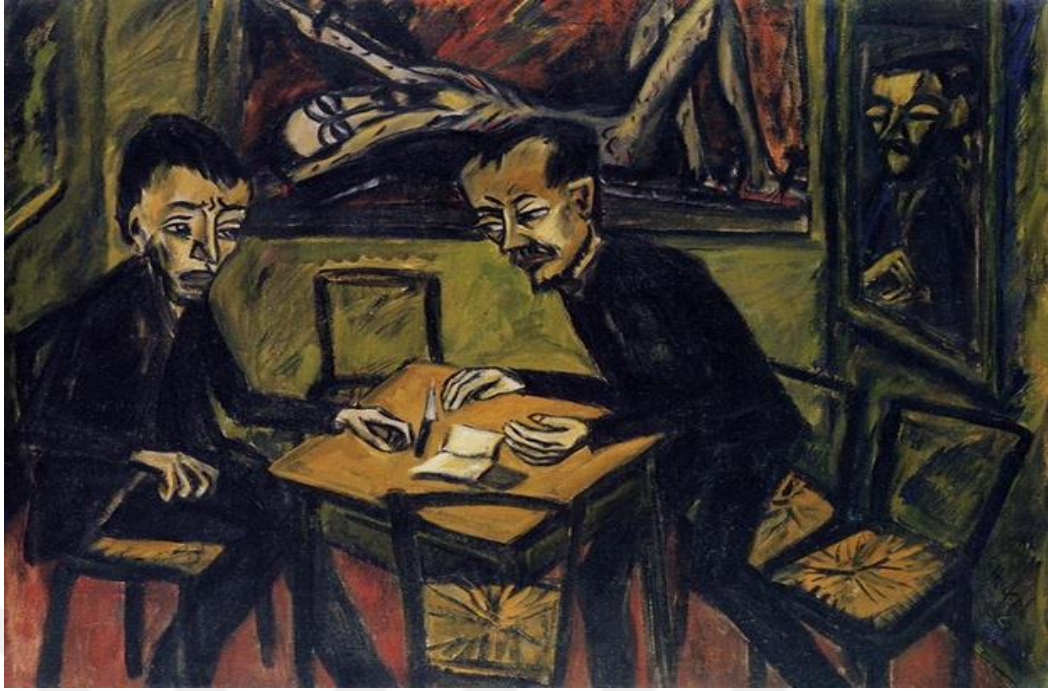
“İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara,yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz.” (Antmen, 2009:40)

İzlenimci eğilime karşı çıkan tüm sanatçılar ekspresyonist olarak tanımlanmıştır. “Bu sanatsal bir başkaldırıydı ve bu başkaldırının ne bir kuramı vardı ne de belirlenmiş bir amacı. Almanlar için Dışavurumculuk geçici bir üsluptan çok, ifadeyi sağlayan bir yol, araç ve içerik olmuştu.”(Bayl,1997) Artık yalnızca

görünen gerçekle ilgilenmek, aynısını aktarmak ve taklit etmek istemeyenler dışavurumcu olarak nitelendirilmiştir.

Gözle görülen nesnel gerçekliğe her türlü bağılılık eğilimini reddederek kendisine ait hissettiği şeylerin anlatımını yeğleme, sanatçının iki temel ögesi anlam ve yürek gücünü göz önünde tutmasıyla gerçekleşmiştir.

Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünya daki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır ve her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. (Batur, 1998). İzlenimcilikte önemli sayılan görme, dokunma gibi duyar dışavurumculukta önemini yitirmiş, ifadede anlam ve yürek gücünün kullanılması, farklı anlatım olanaklarının doğmasına neden olmuştur. Bayl (1997)' ye göre; Dışavurumcu sanatçı sürekli heyecan içindedir. Bu sebeple, eğer biçimsel görünüm uzlaşmalı hale gelirse ve bir iç gerçeklikten doğmuyorsa, görüntüler artık boş ve anlamsız görünümünün dışında başka bir şey değildir. O zaman Dışavurumculuk; diğer sanat akımlarında olduğu gibi yalnızca bir sanat akımına verilmiş bir ad değil aynı zamanda bir yaşam anlayışıdır. Bir dünya görüşü ve yaşam biçimi olan dışavurumculuk, insanın iç dünyasına yönelmiştir. Sanat yapıtı, artık dış dünyanın değil sanatçının gerçeğini konu edinmeye başlamıştır. "Freud'un belirtmiş olduğu gibi; Dışavurumculuk uygarlıkla gelen rahatsızlık duygusunun ürünüydü." (Sağlam,1992), (Taşkesen, 2018:8)



Resim 27. Erich Heckel, Masada iki adam, 1912



Resim 28. Max Pechstein, Kırmızı bir fan ile genç kadın, 1910



Resim 29. Otto Dix, Şok birlikleri gaz altında ilerliyor-savaştan-, 1924

Sonraları modern dünyanın temel kaygısı haline dönüşecek dışavurumcu sanatçılar, ruh hallerinin temsilinde çeşitli farklı ifade biçimlerinin tezahüründe üretimler verdiler. Uygarlıkla gelen bu rahatsızlığın, zihinlerde ve ruhlarda açtığı yara , çoğunlukla rahatsız/ tedirgin edici üslupla ifadeye dönüştü. Şok edici tuvaler, cesur, zıt, canlı renk tuşeleri, karanlık bir dünyadan gelen mutand yaratıklar bu yeni dünyanın anlatım biçimi olarak kullanılmaya başlandı. Resim, tahta baskı dışında sinema ve tiyatro gibi kitlelere ulaşan tüm majör sanat üretimlerinde de ekspresyon yerini aldı; özellikle Dışavurumcu Alman sineması, sinema tarihine gerek biçim, gerek teknik, gerekse üslup bakımından oldukça sarsıcı yapıtlar bağışladı.

Alman dışavurumcu sinemasının ilk örneği, 1920 tarihli *Das Cabinet Des Dr. Caligari* kabul edilir. (www.beyazperde.com/filmler/film-2186/)



Resim 30. *Das cabinet des Dr.Caligari*,1920



Resim 31. *Das cabinet des Dr.Caligari*, 1920

Robert Wiene'nin yönettiği film bir Alman kasabasında işlenen seri cinayetleri konu alır. Daha sonra *Cligarism* olarak anılacak dekor/aydınlatma /makyaj gibi dönemin ekspresyon ruhunu tanımlayan plastik ifadeler Alman ve dünya sinema tarihi için ders niteliğindedir. Sürreel bir düzlemde, yüksek kontrastta karanlık bir üslupla

çekilen filmin tüm dekorları elde hazırlanmıştır; tüm içerik ve biçimsel nitelikleriyle kült örneklerinden biridir. Yanısıra Fritz Lang'ın¹⁰ “*Das Testament Des Dr. Mabuse*”, “*Metropolis*”, Friedrich Wilhelm Murnau'dan¹¹ “*Nosferatu*” Alman Ekspresyonist sinemasının önemli yapıtlarıdır.



Resim 32. F.W.Murnau, Nosferatu: Eine Symphonie Des Grauens afiş, 1922

¹⁰ Fritz Lang: (1890 Viyana - 1976) Avusturyalı yönetmen, senaryo yazarı, film yapımcısı. Sinema tarihinin kült filmlerinde olan Metropolis en önemli yapıtıdır.

¹¹ Friedrich Wilhelm Murnau: (1888-1931) Alman yönetmen. Dünya sinema tarihinin ilk örneği olarak kabul edilen “Nosferatu: Bir Dehşet Senfonisi” en bilinen yapıtıdır. Sessiz film alanında önemli katkıları olan sanatçı ayrıca Goethe’nin *Faust* eserini de filme uyarlamıştır.



Resim 33. Nosfeartu: Ein Symphonie Des Graves, 1922



Resim 34. Fritz Lang, Metropolis, 1927



Resim 35. Fritz Lang, Das Testament Des Dr. Mabuse, 1933

Bu esnada sinema salonlarında, insanlar söz konusu filmlerin yarattığı tedirginlik ve tuhaflık duygusuyla kaplanırken, kabul edilmiş olan dışavurumculuğun gücü de yavaş yavaş sönüyordu. *Yvan Doll ve Worringer, dışavurumculuğun öldüğü çoktan ilan etmişlerdi. Dada ise dışavurumculuğa karşı koymaktaydı çünkü bu akımda savaşın yuttuğu bir dünyanın son hayallerini görüyordu. Dışavurumculuk , yeni nesnellığe özgü “beyaz sosyalizm”in temsilcilerinden de, bu akıma gitgide olumsuz bir gözle bakan komünist yazarlardan da destek görmüyordu. Brecht de bu akımı eleştirmiş, dilsel anlatımındaki aşırı şişkinlik ve idealizmiyle alay etmiştir. Gerçekten de Brecht’in ilk oyunları her ne kadar dışavurumculuğun dramaturjisinden bazı öğeler almışsa da , dışavurumcu tiyatroyu suçlayıcı oyunlar kabul edilir. Eskiden birer dışavurumcu olan birçok yazar ve şair, sonradan devrimci topluluklarda yer almışlar, Werfel¹² gibi bazıları da dindarlığa ve gizemciliğe sığınmıştır. Ama her ne kadar ölmüşse de katkısını bütün sanatlarda, resimde,*

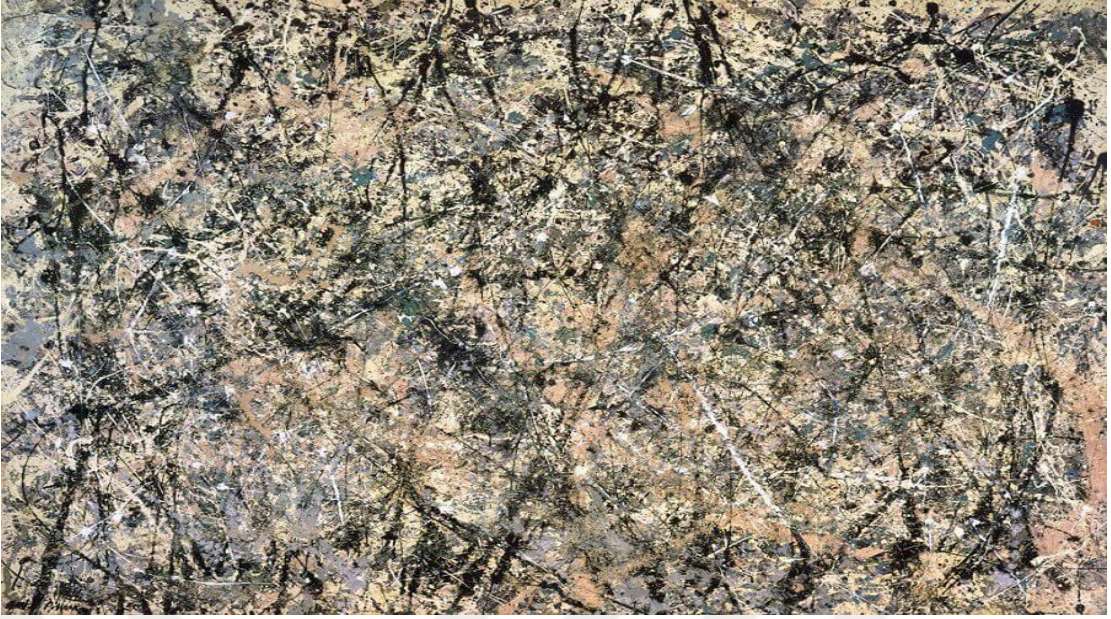
¹² Franz Werfel:((1890-1945)Avusturyalı oyun yazarı, şair ve yazar. *Musa Dağında 40 Gün ve Bernadette'nin Ezgisi* en bilinen yapıtlarıdır.

mimarlıkta, müzikte, tiyatrodan, dansa, heykeltiricilikte ve sinemada sürmektedir. Dışavurumculuk, birkaç yıl içinde Almanya'daki bütün sanat yaşamını altüst etmiştir.
(Palmier, 2015: 313-314)

2.1.2. Soyut dışavurumculuk

İkinci Dünya Savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Paris 1940'tan itibaren artık sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu merkez kaymasının arkasında bir değil, birçok etken vardır kuşkusuz: Sözgelimi, 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler, birçok Avrupalı sanatçının ABD'ye göç etmesine yol açmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ise Avrupa'dan ABD'ye kaçan sanatçıların sayısını daha da arttırmıştır. Aralarında kimler yoktur ki? Başta Gerçeküstücüler; André Breton, André Masson, Roberto Matta, Yves Tanguy, Max Ernst gibi. Ve başkaları: Fernand Léger, Piet Mondrian... Yaşanan akış, genç Amerikalı sanatçılar üzerinde yoğun etkisi olan bir tür 'sanat göçü' olmuştur.
(Antmen, 2015:153)



Resim 36. Jackson Pollock , Number 1(Lavander Mist), 1950

2.1.2.1. Soyut sanat

Soyut sanat, arkaik zamanlardan bu yana ifadenin kendiliğinden itibaren var olsa da ilk özgün biçimleri 19. Yüzyıl İzlenimcileri etkisiyle şekillenmiştir. Empresyonizmle beraber, romantizm ve klasik dönemin idealize üslubu reddedilirken, gölge, ışık, espas, görsel algı gibi bir takım kavramlar dönemin bazı ressamlarının yeni kompozisyonlarının temel meselesi oldu. Bu özgürlük, bilinçaltı, hayal gücü, ritm gibi yaratıcı ruhsal döngülerin, enstrüman olarak kompozisyona dahil olmasını beraberinde getirdi. Yani soyutlama bir nesne yahut figürü formunun dışında aktarma gibi bir şey değil bir tür üst bilince, hezeyana içkin dahil olma haliydi. Öyle ki özündeki manevi saflık, düzen, sadelik soyut sanatı erdem ve ahlak gibi yüce temsillerle ilişkilendirildi. (www.tate.org.uk)

Kuşkusuz tüm bu süreç yeni değildi fakat bir bütün olarak yeni/farklı bir ifade de görünür hale gelmesi, Wassily Kandinsky¹³ ile tarihlenir. *Almanya’da Franz Marc*¹⁴(1880-1916) ve *August Macke*¹⁵(1887-1914) ile birlikte renkçi ve dışavurumcu eğilimlerin ağır bastığı *Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)* adında bir grup kuran Kandinsky, diğer arkadaşlarının aksine temsili gerçeklikten giderek uzaklaşmış, Fransız Simgeci ressam Maurice Denis’in¹⁶ sözünü hatırlatırcasına, bir resmin konusunun öncelikle resmin kendisi olduğu inancını benimsemiştir. (Antmen, 2009:81)

Kandinsky, resmin konusunu bütünüyle ortadan kaldırmaya çalışıyor renk, çizgi ve biçimle yeni bir dil sağaltıyordu. Müzik diline benzeyen bu ritimde, o güne değin etkilendiği her şey harmanlanıyordu. ”Eskiden beri resimle müzik arasında benzerlikler kurulmuş, pek çok düşünür renklerin, çizgilerin ve biçimlerin varsayılan anlamlarını belli kurallara bağlamaya çalışmış ve bunun sonucunda soyut resim olarak nitelenebilecek örnekler üretmişti. Dolayısıyla Kandinsky’yi figüratif olmayan (non-figüratif) salt soyut resmin tek yaratıcısı olarak nitelemek pek doğru olmaz. Ama

¹³ Wassily Kandinsky,: Rusça tam adı Vasili Vasilyeviç Kandinsky (1866-1944):Bazı sanat tarihçilerince salt soyut resmin babası olarak kabul edilir.1911’de Der Blaue Reiter grubunu kurduktan sonra bütünüyle soyuta yönelmiş, önceleri organik olan biçimleri gittikçe geometrik,en sonunda da piktografik bir nitelik kazanmıştır.

¹⁴ Franz Marc: Franz Moritz Wilhelm Marc (1880-1916), önde gelen bir dışavurumcu Alman ressamdır. Franz Marc, olgun yapıtlarının pek çoğunda genellikle doğal hâliyle hayvanları resmetti. Keskin bir basitlik, parlak ana renkler ve yoğun duygularla kübist yapıtlar ortaya koydu. Yapıtlarının bazılarında da (altmış tane civarı), gravür ve litografiyi kullandı.

¹⁵ August Macke (1887 - 1914) Alman Ekspresyonist ressamdı. Alman Ekspresyonist grup Der Blaue Reiter’in (The Blue Rider) önde gelen üyelerinden biriydi. Alman sanatı için özellikle yenilikçi bir dönemde yaşadı: Avrupa’nın geri kalanında oluşmakta olan ardışık avangart hareketlerin gelişinin yanı sıra ana Alman Ekspresyonist hareketlerinin gelişimini gördü.wikiart

¹⁶ Maurice Denis: (1870-1943) İzlenimcilik ve modern sanat arasındaki geçiş döneminde önemli bir figür olan Fransız ressam, dekoratif sanatçı ve yazardı. Les Nabis, daha sonra Sembolist hareket ve daha sonra neo-klasisizm dönemine dönüş ile ilişkilendirildi. Teorileri kübizm, fovizm ve soyut sanatın temellerine katkıda bulundu.

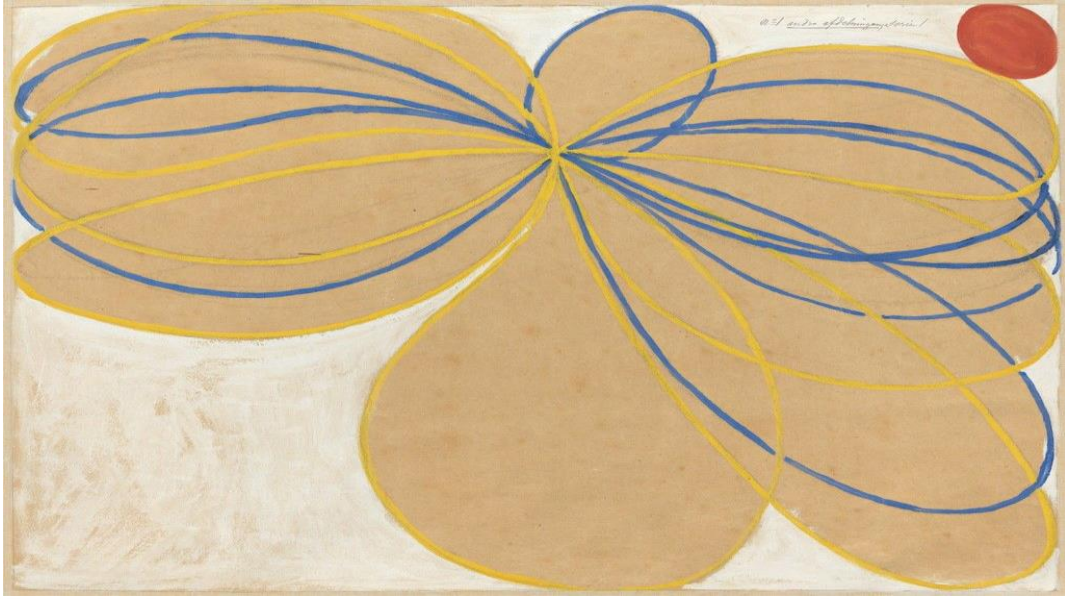
bu gerçek göz önünde tutularak bir değerlendirme yapıldığında, Kandinsky soyut resmin başlıca öncülerinden bir olarak görülebilir. (Ana Britannica, 1988 :506)

Son yıllarda bu tartışmaya bir isim daha eklenmiştir . Dönemin legal-illegal eril kodları, zaten az sayıda olan kadın sanatçıların duvarlar ardında sürdürdükleri içlerinin gün görmesine engeldi. lmlerinin üzerinden çok uzun zaman sonra keşfedilebilen bu sanatçılardan biri de soyut sanatın henüz çok erken dönemlerine tarihlenen resimleriyle Hilma af Klint¹⁷'tir.



Resim 37. Wassily Kandinsky, İlk soyut suluboya, 1910

¹⁷ Hilma Hilma af Klint (1862 - 1944) İsveçli bir ressam ve mistiktir. Soyut çalışmalarının hatırı sayılır bir kısmı, Kandinsky'nin ilk tamamen soyut kompozisyonlarından öncedir. O, "Yüksek Ustalar" olarak adlandırdığı şeyle iletişim kurmaya çalışmanın önemine olan inancını paylaşan kadınlardan oluşan "Beş" adlı bir grubun üyesiydi. Bazen diyagramlara benzeyen resimleri, karmaşık ruhsal fikirlerin görsel bir temsiliydi.



Resim 38. Hilma af Klint, Grup 5, The seven-pointed star No:1, 1908

İsveçli ressam Hilma af Klint , ortak noktada buluştukları kadın ressamlardan oluşan “The Five”¹⁸ adlı grubun temsilcilerinden biriydi. Sembolist diyagramlar, bilinçaltı ve spirüel deneyimlere açık bir mistik olan Klint, Madame Blavatsky tarafından kurulan Teosofi Hareketinden esinlenmiştir. Kandinsky, Maleviç ve Mondrian gibi soyut sanatçıların çağdaşı olan ressam esas olarak bu ilk soyut işlerini 1896 gibi çok daha erken bir dönemde üretmiş olması nedeniyle oldukça önemlidir.(www.wikiart.com)

¹⁸ The Five:1896'da Hilma af Klint ve benzer düşünen diğer dört kadın sanatçı, Edelweiss Topluluğu'ndan ayrıldı ve “Beşli” olarak da bilinen “Friday Group” u kurdu. Dualar, Yeni Ahit çalışmaları, editasyon ve seanslar dahil olmak üzere ruhani toplantılar için her Cuma bir araya geldiler. Ortam, otomatik yazma ve orta düzeyde çizim uygulamıştır. Sonunda, "Yüksekler" dedikleri manevi varlıklar ile temas kurdular. 1896'da beş kadın, ruhların ilettiği medyumcu mesajları titizlikle not almaya başladı. Zamanla Hilma af Klint daha önemli mesajlar için seçildiğini hissetti. Hilma af Klint, 43 yaşındaki “Beşli” ile on yıllık ezoterik eğitimden sonra, Tapınak için Resim Sergisi'nin icrası olan büyük bir görevi kabul etti. Sanatçıyı 1906'dan 1915'e kadar meşgul eden bu komisyon, hayatının akışını değiştirdi.

Soyut sanata yönelen sanatçıların temelde aradıkları bir tür “kendinden şey”¹⁹ yani Numen’dir. Hegel, Kant’ın bilinemez dediği 'kendinde şey'i bilmekten daha kolay bir şey olmadığını yazıyor:

"Kendinde şey (ve şey altında giderek Tin ve Tanrı bile kapsanır) nesneyi anlatır, ama öyle bir nesne ki burada bilinç için taşıdığı tüm özelliklerden, tüm duysal belirlenimlerinden olduğu gibi ona ilişkin tüm belirli düşüncelerden de soyutlanır. Geriye neyin kaldığını görmek kolaydır -eksiksiz bir soyutlama, salt bir 'öte yan' olarak belirlenen tam bir boşluk; tasarımın, duygunun, belirli düşüncenin vb. olumsuzluğu. Ama bu caput mortuumun kendisinin salt bir düşünce ürünü olduğunu, arı soyutlamaya dek ilerlemiş düşüncenin, kendi kendisinin bu boş özdeşliğini nesne yapan boş 'Ben'in bir yaratısı olduğunu düşünmek de o denli kolaydır. Bu soyut özdeşliğin bir nesne olarak kazandığı olumsuz belirlenim de benzer olarak Kant'ın kategorileri arasında sayılır ve tıpkı daha önce sözü edilen o boş özdeşlik gibi, tanıdık bir şeydir. Bu yüzden kendinde şeyin ne olduğu bilinemez yolundaki sözlerin öylesine sık yinelenmesi karşısında ancak şaşkınlık duyabiliriz; ve bunu bilmekten daha kolay bir şey yoktur." (Hegel, 1991:58-59)

Bununla birlikte, görünüşlerden tanınmazlık noktasına kadar gelen soyutlama ile görünür dünyadan alınmamış formlardan sanat eserleri yapmak arasında derin bir ayrım vardır. Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich ve Vladimir

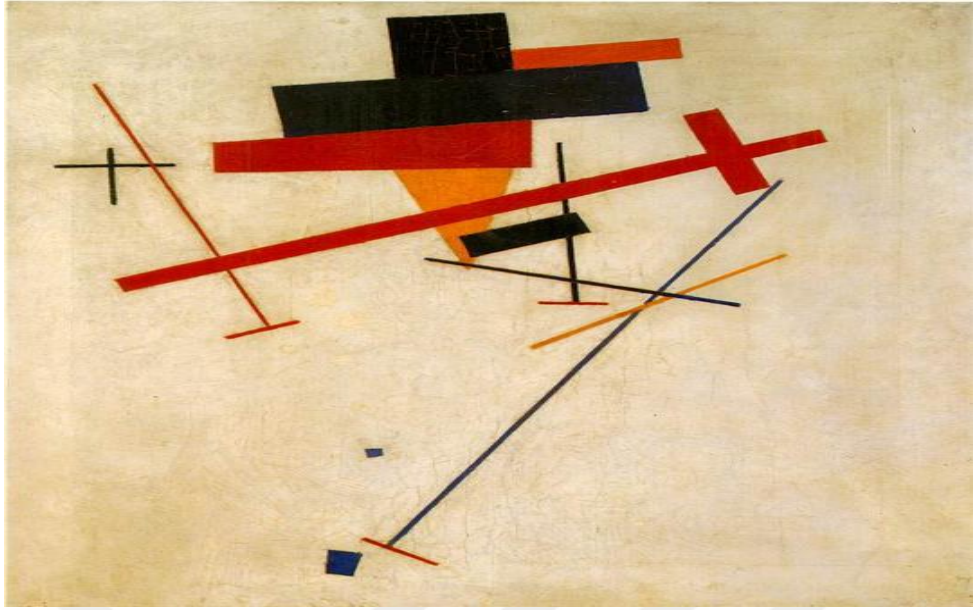
¹⁹ Numen: **Numen** (Noumenon) veya *Ding an sich*, yani "kendinde olan şey", Kant felsefesinde fenomenin ötesindeki bilinemez ve tanımlanamaz "gerçeklik", "gerçek bilgi" manasındadır. Bilginin imkânı ya da imkânsızlığına yönelik düşünceler çerçevesinde, *özne'nin* ilişki kurduğu nesnenin görüntüsünün ardındaki gerçek özünü tanımlama çabası olan numen, somutun ifade bulduğu "*fenomen*"ın karşıtı olup, varoluşsal özü ifade eder. Herhangi bir varlığın algımızdan bağımsız, kendi içinde oluşur.

Tatlin gibi sanatçılar, I.Dünya Savaşı'ndan önceki dört veya beş yıl boyunca temelde soyut sanata yöneldi. Bununla birlikte, ilerici sanatçılar dahi, her dereceden temsilin terk edilmesini hoşnutsuzlukla değerlendirdi. Birinci Dünya Savaşı sırasında, Hollanda'da de Stijl grubunun ve Zürih'te Dada grubunun ortaya çıkışı, soyut sanat etki alanını daha da genişletti.

Soyut sanat, sanatçıların dışardan içeriye baktıkları bir dünyanın kapılarını açtığı cürekâr bir eşikti. Buradaki arayışlar / üretimler, dönemin büyük sancıları ve toplumsal dönüşümün yarattığı tezahürü, hayatın karanlığında başını diğer tarafa çevirenlerin görme biçimiydi. Buradan sonra gelecek olan tüm akımlar daha cesur bir benlik arayışının izini sürecekti.



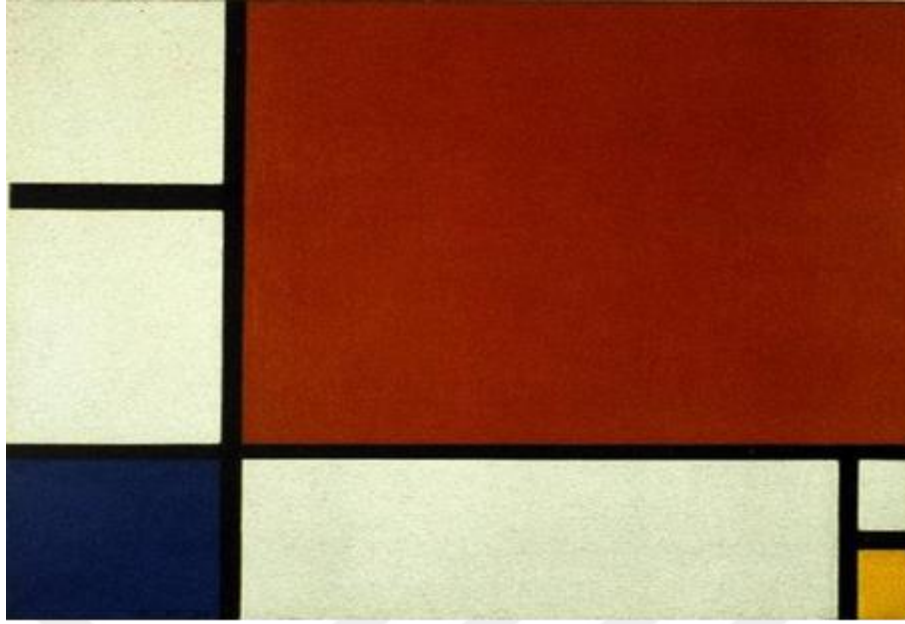
Resim 39. Vladimir Tatlin, Tabla number 1, 1917



Resim 40. Kazimir Maleviç, Suprematist resim, 1916



Resim 41. Robert Delauney, Şehirde eşzamanlı pencereler, 1912



Resim 42. Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarı kompozisyon 11, 1929

2.1.2.2. New York Okulu

Avangard'ın nasıl ve neden Birleşik Devletler'deki iç sanat piyasasını fethettiğini ve kültür önderi imgesini kendine mal ettiğini açıklamak önemliyse, avangardın uluslararası alanda oynadığı rolü çözümlemek ve özellikle, Paris'le, çoğunlukla kendine rağmen sürdürdüğü husumet ilişkisini kavramak da aynı derecede önemlidir.(...)

Savaşın hemen ertesindeki dönemde, Paris, Avrupa ile Birleşik Devletler arasındaki ekonomik ve sanatsal ilişkileri etkileyen radikal değişimleri görmeyi reddetti. New York sözcüsü Clement Greenberg²⁰ aracılığıyla, bir kültür merkezi

²⁰ Clement Greenberg:(1909-1934):20.yüzyılın etkili sanat eleştirmenlerinden biridir. Özellikle Jackson Pollock tarafından başlatılan soyut dışavurumculuk akımının savunucularından olmasıyla tanınır. Bunun yanında zamanla daha saf olduğuna inandığı geç resimsel soyutlamayı desteklemiştir.

olarak en sonunda uluslararası statüye kavuştuğunu, hatta Batı dünyasının simgesi olarak Paris'in yerini aldığını ilan ettiği zaman, Fransız başkenti ekonomik açıdan da siyasal açıdan da, buna karşı çıkacak güçte değildi.(...) Savaşta neredeyse her şeyini –bazılarına göre onurunu bile – kaybeden Fransa, bütün dünyanın yüzyıllar boyu onun diye bilip kabullendiği şeye, kültürel hegemonyaya sarılmaya girişti. Dolayısıyla sanatsal yaratımın merkezini Paris'ten New York 'a kaydırmak Birleşik Devletler için zor bir iş. (Guilbaut, 2009:12)

24 Ekim 1929, “kara Perşembe “ olarak dünya tarihine geçerken, sadece yüksek tahvillerle borsanın ve bankaların bir günde iflası ya da sadece dünyada şimdiye kadar görülmemiş bir ekonomik kriz - Büyük Buhran²¹- değildir. Aynı zamanda özgür zihinlerin, sanatla iyileşen yeni bir hayat biçiminin de başlangıcıdır.

1929-1933 tarihleri arasında Amerikan Başkanı olan Herbert Hoover, kara Perşembe sonrası ekonomik çöküşü durduramadı. Sonraki seçimde 1933 yılında bir dizi ekonomik vaatle seçilen Başkan Franklin Delano Roosevelt'in krizden çıkmak için hazırladığı paketlerden biri de Federal Works Progress Administration (WPA) kapsamında hazırlanan Federal Art Project (FAP)tir. Roosevelt, Amerikan halkının kültür, dayanıklılık ve demokrasisinde sanatın mutlaka var olması , krizin psikolojik etkilerini iyileştirme çabası ve son olarak da bu program çerçevesinde sanatçıların istihdamı gibi planları içeren WPA, oldukça önemli bir projeydi. Sanatçılar hiçbir etki olmadan kamu binalarına muraller yaptı, sergiler, atölyeler düzenledi ve tüm bu

²¹ Büyük Buhran: Büyük Buhran, 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı veya pek bilinmeyen ismiyle Büyük Depresyon, 1929'da başlayan (etkilerini ancak 1930 yılının sonlarında tam anlamıyla hissettiren) ve 1930'lu yıllar boyunca devam eden ekonomik buhrana verilen isimdir.

ekonomik inşâ sürecinde rol oynadı. Tasvir ettikleri dönem zorlukları, gelecek vizyonlarında çoğunlukla soyutlmayı tercih ettiler. Kamusal sanatı destekleyen ve demokratik ,yaratıcı ve özel bir proje olan 1943'te sona eren WPA/FPA'da Diego Riviera, Willem De Kooning, Archile Gorky, Jackson Pollock, Marc Rhotko, Ad Reinhardt, José Clemente Orozco gibi çok önemli sanatçılar bu projede yer almıştır. (National Gallery Of Art, Art and the Great Depression)



Resim 43. Diego Riviera, “Detroit Endüstri” kuzey duvar detay mural, 1932-



Resim 44. Diego Riviera, "Allegory of California" muralinde çalışırken, 1931



Resim 45. Richard Correll, Hareketli kütükler, 1940-1943



Resim 46. Marc Rothko, Metro, 1937



Resim 47. Arshile Gorky, Hava Haritası, 1935-37



Resim 48. Jackson Pollock, Pamuk toplayıcıları, 1935

Projeden yararlanan pek çok sanatçı, geride kalan yılların olgunlaştırdığı özgün kişisel üsluplarıyla Amerikan Soyut Dışavurumculuğu olarak ayırt edilebilen akımın temsilcileri arasında yer almışlardır. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı Sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-67) deyişiyle, "gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı" bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır. 1940'lı, 50'li yıllarda uluslararası sanat ortamına damgasını vuran bu yaklaşımı şekillendiren isimler, her biri kendi özgün soyut temelli üslubunu geliştirmiş orta yaşlardaki sanatçılardır. New York Okulu olarak bilinen bu yaklaşımlar bütünü başlıca yaratıcıları arasında Jackson Pollock (1912-56), Willem de Kooning (1904-97), Clyfford Still (1904-80), Barnett Newman (1905-70), Mark Rothko (1903-70), Robert Motherwell (1915-91), Franz Kline (1910-62) Adolph Gottlieb (1903-74) gibi isimler yer alır. (Antmen, 2009 :146-147)

Hiç kuşkusuz bu yeni süreci etkileyen birçok unsur söz konusudur. Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçıların taşıdığı büyük mirasın yanı sıra Alman ressam Hans Hoffman 'ın New York 'ta kendi adıyla açtığı okul sanatçılar üzerinde oldukça etkiliydi. Ayrıca düzelen Amerikan ekonomisi etkisiyle yeni okullar, galeriler, müzeler açılmış ve yavaş yavaş bir sanat lobisi oluşmaya başlamıştı. MET (Metropolitan Museum), genç Amerikan resamlara yer veren Art of This Century galerisinin açılması, sanatçıların buluşma ve konferans mekanı olma görevini uzunca zaman üstelenen Eighth Street Club, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun köklenmesine eşlik eden somut eşiklerdir.

1940'ların sonlarına gelindiğinde, yeni hareketi doğuran pek çok faktör vardı - ancak sanatçıların çalışma teknikleri farklıydı. Clyfford Still, II.Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda, temsili olanlardan büyük, soyut çalışmalarıyla ön plana çıkarken, 1947'de Jackson Pollock kendine özgü damlatma tekniğini geliştirdi. Ertesi yıl, Willem de Kooning, kadın portrelerinden kompozisyon, ışık, düzenleme ve ilişkileri ortadan kaldırarak kadın resimlerini tanıttığı ve figürasyonun soyuta dönüştüğü Charles Egan Galerisi'nde etkileyici bir gösteri yaptı. Barnett Newman sanatsal atılımına Onement I adlı resimle ulaştı; ve Mark Rothko olgun döneminin önemli eserlerine yol açacak "çok formlu" tabloları boyamaya başladı. 1951'de, benzer düşünen sanatçılar, Metropolitan Müzesi'nde "Günümüzde Amerikan Resmi - 1950" adlı bir çağdaş sanat sergisini boykot ettiler. Bu küçük topluluğun etkili eylemleri, harekete grup kimliği ve ortak amaç duygusu vererek Soyut Dışavurumculuk terimini popülerleştirdi. (www.tate.org.uk)

2.1.2.3. Postmodern adımlar ve kuşaklar

Soyut Dışavurumcu eserlerin ortak noktası, Gerçeküstücü sanatın temel ilkelerinden olan çağrışımlar ve özdevinimden yola çıkmalarıdır. Çağrışımlarla bilinçaltı özgür kılınmış yapıt, bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim bulmuştur. Bu biçimler genelde güzel lekeler gibidir, insancıl ve duygusal değerler vurgulanmıştır. Resim parçalara ayrılmayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkmaktadır. Tuvalin sınırları aşarak, özellikle devasa panolar üzerine çalışılmıştır. (Eczacıbaşı San.Ans.,1997:1688).

Soyut dışavurumculuk akımının temel kuramcıları Clement Greenberg ve Harold Rosenberg, Alman dışavurumculuğuyla olası bir karışıklığı önlemek için farklı adlandırmalara yönelmiştir. Soyut dışavurumculuk için “Amerikan stili resim” ve “resimsel soyutlama” ya da “aksiyon resmi” gibi tanımlar kullanılmıştır. Soyut dışavurumculuk köklerini, romantik manzara ressamı Turner’a dayanmakla beraber, Monet gibi bir izlenimcide de deneyimlenmiş, fovist ve dışavurumculardan etkilenmiş, gerçek üstücülere yaklaşmış ve 1940’larda birinci kuşak soyut dışavurumculuk oluşmuştur. Birinci kuşak soyut dışavurumcular gibi de görülen Jackson Pollock ve William De Kooning’in açtıkları sergilerle New York sanat çevresini etkilemeyi başardıkları 1948 yılı, soyut dışavurumun çıkış yaptığı yıl olarak kabul edilmiştir. O tarihte Robert Motherwell 33, Ad Reinhardt 35, Pollock 36, Franz Kline 38, David Smith 42, Barnett Newman 43, De Kooning ve Clifford Still 44, Mark Rothko 45 yaşındadır. Bu sanatçıların hepsi New York ve yakın çevresinde oturmuşlar ve sık sık bir araya gelmişler, çeşitli sanat konularında alışverişlerde bulunmuşlardır. Hepsi de, Gorky, Hofmann ve Tobey’le tanışmışlardır. Felsefi

yaklaşım olarak Varoluşçuluk akımının etkisinde oldukları söylenilebilir. Bu gruptakiler, daha fazla politik konularla ilgilenmeyip, daha çok kendi iç dünyalarından, gündelik yaşamdan ve mitolojik konulardan bahsetmişlerdir. Diğer taraftan gelecek kaygısı ve o dönemdeki sanatın adının henüz konmamış olması ve buna bağlı olarak karamsarlık bu gruptakilerin ortak sorunlarıdır. Pollock ve De Kooning, Soyut Ekspresyonizm'in "Action Painting" (eylem, aksiyon, hareket resmi) adı verilen kanadının öncüleri olarak kabul edilmiştir. (Keküllüoğlu, 2010:48-49)

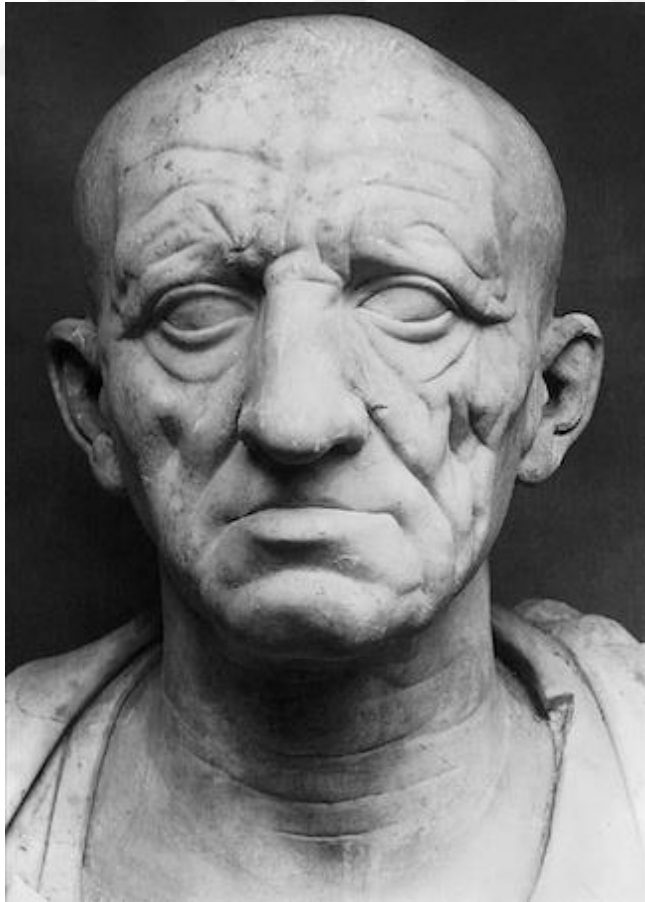
Soyut Dışavurumculuk Akımı'nın ikinci kanadı "Renk Alanı Resmi" ya da "Geç Resimsel Soyutlama" olarak bilinir. Tek düze geniş alanların resmedildiği bu eserlerde, derinlik izlenimi dışlanarak resim geniş bir alanın parçası gibi gösterilir. (Aydın, 2002:202). 1960'larda *Color Field* hareketiyle ilişkilendirilen sanatçılar, berrak yüzeyler ve gestalt lehine jest ve endişeden uzaklaşıyorlardı. 1960'ların başından ortalarına kadar *Color Field* resim, Anne Truitt, John McLaughlin, Sam Francis, Sam Gilliam, Thomas Downing, Ellsworth Kelly, Paul Feeley, Friedel Dzubas, Jack Bush, Howard Mehring, Gene gibi sanatçıların çalışmaları için kullanılan bir terimdi. Davis, Mary Pinchot Meyer, Jules Olitski, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler, Robert Goodnough, Ray Parker, Al Held, Emerson Woelffer, David Simpson ve çalışmaları daha önce ikinci nesil soyut dışavurumculuk ile ilgili olan diğerleri ve ayrıca Larry Poons, Ronald Davis, Larry Zox, John Hoyland, Walter Darby Bannard ve Frank Stella gibi genç sanatçılara. Hepsi, Eylem resminin şiddet ve endişesinden yeni ve görünüşte daha sakin bir renk *diline* doğru yeni bir yöne doğru ilerliyordu. (www.stringfixer.com)

Soyut Dışavurumculuğun en önemli savunucuları arasında yeralan ve zamanında Amerikan sanatı üzerindeki yazılarda en önemli kişi sayılan eleştirmen Clement Greenberg, 1962’de Soyut Dışavurumculuğu izleyecek olan resim programını ilan etmiştir. Lirik soyutlamanın etkisini yitirmeye başlaması ve Pop Sanat’ın Soyut Dışavurumcu akıma karşı gösterdiği sert tepki kimi sanatçıların yeni tür bir soyutlama arayışına yol açmıştır. Bu sanatçılar “Action Painting”in önemini yadsınamamakla birlikte, akımın önemli isimlerinden J.Pollock ve Renk Alanı resminin ustalarından M.Rothko’nun yapıtlarındaki biçimsel içeriği sorgulayarak “anlatımcılık” çıkmazından kurtulmaya çalışmışlardır. Greenberg’in önerisiyle Soyut Dışavurumculardan sonraki ikinci kuşağı belirtmek amacıyla (Greenberg ısrarla “Abstract Expressionism” (Soyut Dışavurumculuk) yerine “Painterly Abstraction” deyimini kullanmıştır), “Post Painterly Abstraction” (Geç Resimsel Soyutlama ya da Ard-Ressamca Soyutlama) olarak adlandırılan bu akıma John Ferren, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Artur McKay, Ellsworth Kelly, Jules Olitsky gibi sanatçılar katılmış, aynı adla bir de sergi düzenlemişlerdir. Bu sanatçıların ortak yanı, kendilerinden önceki kuşak gibi sanatsal bilgilerinin Avrupa resminden değil Soyut Dışavurumcuların plastik önerilerinden kaynaklandığı yolundaki görüşleridir. Hafif, ince bir boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçınmak, boya tabakasının altından tuvalin görünmesini öngören saydam bir kompozisyon ve dolayısıyla biçim ve zemin arasındaki hiyerarşinin kalkmış olması, yalın ve özentisiz, çoğu kez –önceki kuşağın tersine- kişisel fırça vuruşları ve jestlerden arınmışlık ve ön plana çıkmış canlı renkler Geç Resimsel Soyutlamanın tanıtıcı yönlerini oluşturmaktadır. (Germaner, 1997:35-39)

2.2. Otoportre ve Portrenin Süreç İçindeki Gelişimi

2.2.1 Portrenin tarihçesi

Ortaçağda “yeniden üretmek” anlamına gelen protraho sözcüğünden gelir. Resim’de, Çizim’de ya da Heykel’de,ölü ya da sağ,gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen FİGÜR’ler portre olarak adlandırılır. Konu aldığı kişisel özellikleri olduğu gibi betimlemek ve bu özellikleri idealize etmek amaçlarını taşıyan iki ayrı portrecilik anlayışı vardır. İlk anlayış portreciliğin doğmasına sebep olmuştur. Soyluluk, ağırbaşlılık, sadelik, kararlılık duygularının bireysel özelliklerde bir arada vurgulandığı Roma dönemi büstleri bu anlayışı örnekler. Simgesel anlatımın ağır bastığı ortaçağ sanatındaysa portre yok denecek kadar azdır. (Eczacıbaşı San.Ans.,1997:1504)



Resim 49. Otrikoli’den Romalı Patrik Başı, M.S 50-75

Resimlerde portreler ölümsüzlüğe giden yolda atılan önemli bir adım olarak düşünülmektedir. Bilinen en eski portre, 2006'da Fransa'daki Angoulême yakınlarında yer alan Vilhonneur mağarasında keşfedilen ve 27.000 yıllık olduğu tahmin edilen duvar resmidir. (Uysal, 2009:108-109)



Resim 50. Vilhonneur Grotto portre, Fransa

Neolitik dönemden itibaren bazı amorf örneklere rastlasak da esas olarak temel portre biçiminin en eski örneklerine Mısır Fayyum portrelerinde rastlanmaktadır. Teknik ve stil açısından oldukça iyi durumda olan bu portreler sonradan birçok ardılında olduğu gibi dönemin yönetici ve ayrıcalıklı üst düzey sınıfı için yapılmıştır. Bu bağlamda portre yapımı, buna dair ihtiyaç çoğunlukla sosyoekonomik bir altyapıyı işaret etmektedir. Antik Yunanlar dini yönden Mısır'ın inanç sistemini benimsemiş bulunuyorlardı. Mısırlılar, öldükten sonra ruhun yaşadığına ve o ruhun kendi vücudunu aradığına inandıklarından dolayı mumya yapımına önem verirdi. Antik Yunanlar da bu inanış ve gelenekten etkilenerek ölümlerini mumyalamaya başladılar. Mumyalarını klasik sanat anlayışlarıyla harmanlayarak mumya maskelerini yarattılar. Sonradan iktidarı ele geçiren Romalılar da bu geleneği

uyguladılar ancak diğerlerinden farklı olarak, mumyaların yüzlerine masklar yerine ölen kişiye ait ahşap mumya portreleri yerleştirdiler. Bu yönüyle ne tam olarak Mısırlı ne de tam olarak klasik olan Fayyum portreleri, her iki kültürden de beslenerek oluşturulmuş eserler oldu. Dolayısıyla hem Mısır'ın mezar geleneklerini hem de Romalıların portre ve boyama tekniklerini temsil ettiler. (Yıldız, 2020)



Resim 51. Antik Mısır Fayyum portreleri

Roma döneminde bağımsız portrecilik azalırken bir parça dahi olsa gerçekçilik anlayışı benimsendi. Daha çok heykel üretimlerin olduğu bu dönemde, idealist görünümünün azalması portreciliğin o güne değin daha az kullanılmış kıymetli bir tarafının ortaya çıkmasına ön ayak oldu: Portre sahibinin kusurlarıyla kabullenilmesi heykeltıraşın/ressamın/izleyicinin tarafsız gözlemi. Ve fakat atılan bu yeni adım portreciliğin gelişiminde bir atılım sağlayamadı.

Standart tasvir ve gelenekçi yaklaşım erken Hristiyanlık döneminde de etkisi sürdürdü. Klasik tek tip bir anlayışla resimlenen İsa, azizlerin portreleri çoklukla ikona, fresk ve mozaik üretimlerde devam etti. Materyal farklılıklarına rağmen genel imge tasviri neredeyse hepsinde benzerdi.

Dini dogmaların da girmesiyle bu görme biçimi tabu olarak devam etti. 745'te İkonaklastların²² önemli görevlere gelmesiyle Doğu Kilisesinde²³ her türlü sanat yasaklandı.

Bir yüzyıl süren bu dönem sonrası imgenin dinsel kutsallığını savunanlar kilise yönetimini ele geçirince kiliselerdeki resimler, artık sadece, okuma yazması olmayanların işine yarayacak basit açıklamalar sayılamazdı. Artık bu resimlere, doğaüstü güçlerin dünyasının yansıması olarak bakılıyordu. Bu nedenle, Doğu Kilisesi artık sanatçıların bu yapılarda hayal güçlerini istedikleri gibi kullanmasına izin veremezdi. Tabi ki bir anne ve çocuğunu gösteren güzel bir resim Tanrı'nın annesinin gerçek kutsal imgesi ya da "ikonu" sayılamazdı, yüzyıllar süren bir geleneğin kutsadığı örnekler kabul edilebilirdi ancak. (Gombrich, 1997:138)

²² İkonoklazm: **İkonoklazm**, bir kültürün kendi dini ikona ve diğer sembollerine ya da anıtlarına dini ya da politik güdülerle planlı saldırısıdır. Sıklıkla iç politik ya da dini değişimlerin ana parçasıdır. Genellikle, İspanyolların Amerika'nın fethinde yaptıkları gibi, bir kültürün diğer bir kültürün resimlerini yok etmesinden ayrılır. Bu terim, bir hükümdarın ölmesi ya da iktidardan düşmesinden sonra, özellikle onun resimlerinin yok edilmesini kapsamaz.

²³ Doğu Kilisesi: 4. ve 8. yüzyıllar arasında toplanmış Ekümenik Konsillerin kanonik olduğunu kabul eden bir Hristiyan mezhebidir. Dünyada yaklaşık 225-300 milyon kişilik cemaati vardır. Bu yönüyle sayı bakımından Roma Katolik Kilisesi ve Protestan Kilisesi'nden sonra üçüncü büyük Hristiyan mezhebidir.



Resim 52. Aya Sofya Müzesi, Apsis Mozaïği Meryem ve Çocuk İsa, MS 9.yy civarı

4. yüzyıl civarında, portrenin idealize edilmiş biçimlerde betimlenmeye başlandığı belirtilmektedir. Avrupa'da ise gerçekçi portre anlayışına dönüşün Ortaçağın sonlarında gerçekleştiği söylenebilir. Erken Rönesans dönemi portre sanatında betimlenen kişiyi gerçeğe uygun bir biçimde yansıtma endişesi söz konusudur. Figür, genellikle profilden resmedilmiştir. Psikolojik durumun ya da ruh halinin yansıtılmadığı bu örneklerden sonra Rönesans'la birlikte batı sanatında portrenin büyük önem kazandığı ve en çok ilgi gören türlerinden biri olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra, daha erken dönemlerde örnekleri olmasına rağmen,

portrenin yaygın kullanımı şüphesiz Rönesans'la tarihlendirilebilir. (Uysal, 2009:108-109)

Giderek yükselen ve Ortaçağın katı dehlizlerinden çıkan bilinçle aklın skolastik düşünceye üstünlüğü, portrecilikte de özgün niteliklere doğru ilerlemeye başladı. İdeal olandan ziyade farklılığa evrilen bu noktada bakanın yani ressamın da görme biçiminde yeni kapılar açıldı. Massaccio²⁴, Pisenello²⁵ ve Jan Van Eyck²⁶ erken dönemde portre sanatına katkıda bulunan önemli isimlerdir. Burgonya Dükü Philip 1425'te Jan Van Eyck'ı saray ressamı olarak mahiyetine almıştır. Portre tarihindeki kült tablolardan "Kırmızı Türbanlı Adam" isimli eserde figür cepheden resmedilmiştir. Psikolojik bir aktarım olmamasına rağmen biçimsel değerlerdeki değişim, karakterize dokunuşlar özenli bir çalışmaya işaret etmektedir.

²⁴ Masaccio (asıl adı Tommaso di Ser Giovanni di Mone (Simone) Cassai, d. 21 Aralık 1401, San Giovanni Altura (günümüzde San Giovanni Valdarno) - ö. 1428, Roma), İtalyan Rönesans akımı başlangıç döneminin ilk önemli ressamlarından.

Bilimsel perspektif kullanışı alanında getirdiği yenilikler modern realistik resme giriş teşkil etmiştir. Hümanizm içeren çizimleri, daha önce hiç görünmemiş plastikliği ilk defa kullandı

²⁵ Pisanello (c.1395-c.1455), İtalyan Rönesansının ve Quattrocento döneminin seçkin ressamlarından biriydi. Guarino da Verona gibi şairler tarafından övülen Pisanello, döneminin hümanistlerince Cimabue, Fidas ve Praksiteles gibi ünlü isimlerle karşılaştırılmıştır.

Pisanello, büyük duvar resimlerindeki muhteşem freskleri, portreleri, küçük şövale resimleri ve çizimleriyle tanınmaktadır. 15. Yüzyılın ilk yarısının en önemli madalya portresi üreticisidir ve bu türü ortaya çıkardığı iddia edilmektedir.

²⁶ Jan van Eyck ya da Johannes de Eyck (1395 - 9 Temmuz 1441), Flaman ressam.

15. Yüzyılda yeni gelişmekte olan yağlı boya tekniğini yetkinleştirmesiyle tanınır. Çoğunlukla portre ve dinsel konulu resimler yapmıştır. Resimde derinlik anlayışını yepyeni bir teknikle ifade etmeye başlamıştır. Resimleri hayranlık uyandırmış ve birçok ressam tarafından taklit edilmiştir. "Arnolfini'nin Evlenmesi" en ünlü tablolarından biridir.

Jan Van Eyck'ın önemli tablosu “Arnolfini'nin Evlenmesi” yaklaşık 1434 yılına tarihlenir. Tabloda Arnolfini ve nişanlısı Cenami ayakta bir seramoni içinde resmedilmiştir. Arkalarında duran aynaya yansıyan silüette odada duran iki kişi daha betimlenmektedir. Bu kişilerden biri Jan Van Eyck'ın kendisidir. Ressamın bu mizansen içinde kendini dahil ettiği ve hayatla kurduğu bağ, portre tarihi bakımından son derece önemlidir. Oldukça cesur ve ustalıkla ele alınmış yapıt, içerisindeki sembolik anlatımla aynı zamanda dönemin evlilik ritüeli içindeki birçok değere atıfta bulunan öğeler içermektedir. Yataktaki kırmızı örtü aşkı, çiftin önünde duran köpek sadakati, sehpadaki portakallar masumiyeti vurgulamaktadır.



Resim 53. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434

Rönesans portreciliği, modelini acımasızca inceleyen biçimciliğiyle belirginlik kazanır. Portreciliğin güçlüğü, sanatçının yaratma özgürlüğüyle modelin bireysel özelliklerini yansıtmaya zorunluluğu arasındaki karşıtlıktan kaynaklanır. Rönesans genelde, bu iki karşıt işlemi bütünleştirmekte büyük bir aşama olmasına karşın, kendi içinde çeşitli doğrultudaki portrecilik anlayışlarının yer aldığı bir dönemi kapsar. Bu kapsam içinde Leonardo Da Vinci, bireysel özelliklere, kuramcı Alberti, idealize edilmiş portreciliğe ağırlık veren anlayışları temsil ederler. Giovanni Paolo Lomazzo'ysa (1538-1600) bu iki türü de bütünleştiren bir düşünceyi savunmuştur. Michelangelo, Yeni Platoncu²⁷ bir tutumdan hareketle bireysel özelliklerin temsil edilmesine bütünüyle karşı olduğu için yalnızca düşsel portreler yapmakla yetinmiştir. (Eczacıbaşı San. Ans.,1997 :1505)

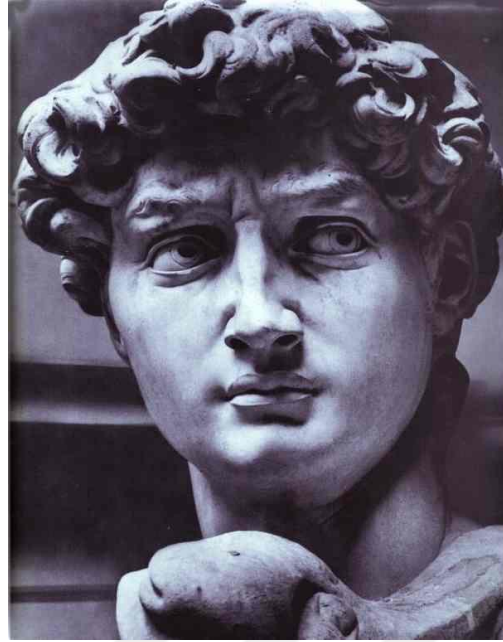
²⁷ Yeni Platonculuk: Yeni Platonculuk veya Yeni Eflatunculuk ya da Neoplatonizm, Plotinus'un çalışmalarıyla başlayan ve İmparator Justiny'a'nın Platon'un akademisini M.S 529'da kapatmasıyla biten Platonik felsefe sürecini tanımlamak için kullanılan modern terim. Platon ve Aristoteles öğretilerini uzlaştırarak oluşturulmuş felsefi akım.



Resim 54. Leonardo Da Vinci, Kakımlı Kadın, 1489



Resim 55. G.Paolo Lomazzo, Otoportre, 1568



Resim 56. Michelangelo Buonarroti, Davut Heykeli, 1504

16.yüzyılda alegorik portre²⁸ yeni bir kavram olarak yaygınlaştırmıştır. Ortaçağ soylularının ve bir aziz azize veya üstün nitelikli her hangi bir kahramana, tanrıça imgesine portrelerinin monte edilmesiyle oluşturulan bu yeni tür belki de gelecekteki fotomontaj²⁹ uygulamalarının ilk ve zahmetli örnekleriydi. Nihai olarak abartılı ve destansı bu yeni anlatım El Greco gibi ressamların maharetli ellerinde bir sanat eserine dönüşürken temelde gerçeklikten uzak, sosyolojik ego ve statüleri parlatan bir öğeydi.

17. yüzyılda, portre sanatçılarının daha çok psikolojik gerçeğe önem verdikleri bilinmektedir. 19. yüzyılda ise Fransız portre sanatçıları fiziksel ve ruhsal gerçekleri canlandıran önemli eserler üretmişlerdir (David, Delacroix, Ingres,

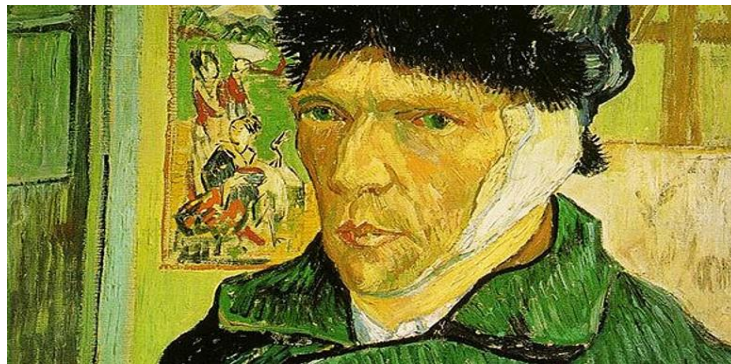
²⁸ Alegorik Portre: Belirli bir kişiyi veya durumu yüceltmeyi veya temsil etmeyi amaçlayan, onu en çok tercih eden özellikler tanımlamak ve vurgulamak amacıyla kullanılan bir imge türüdür.

²⁹ Fotomontaj: Fotoğraf parçalarının birleştirilmesine dayanan bir kolaj tekniğidir. Basın ve yayın sektöründe, eğlence ve politik hiciv amaçlı olarak ya da reklam sektöründe, gerçeküstü görüntüler elde etmek için kullanılır.

Courbet vb.). Yine aynı yüzyılda İzlenimciler ise, yüzde ışığın değişken yapısını vermeye çalışarak portreyi manzara resmine yaklaştırmayı denemişlerdir. Cézanne, Degas gibi sanatçılar daha yalın anlatımlarla yüzü canlandırmaya çalışmışlar, Van Gogh ise, sıcak renklerle dolu bir dizi portre ile psiko-dinamiğini ortaya koymuştur. Kübistler art arda gelen yüzeylerle yüzün derinine inmeye, farklı bir boyutla onu anlamlandırmaya girişmişlerdir (Picasso, Juan Gris vb.). Yüzyıllar, akımlar, anlayışlar... Günümüze kadar uzanan bu süreçte yüz, her zaman tuvalin merkezi konumunda olmuştur. (Uysal, 2009:110)



Resim 57. Paul Cézanne, Madam Cézanne'nin portresi, 1885



Resim 58. Vincent Van Gogh, Sargılı kulaklı otoportre, 1889



Resim 59. Pablo Picasso, Ağlayan Kadın, 1937

1826 yılında Fransa'nın Chalon-sur-Saone şehrindeki Joseph Nicéphore Niepce³⁰, evinin penceresindeki görüntüyü yakalamasının ardından Niepce daha net görüntüler üzerinde çalışmayı sürdürdü ancak ani ölümü sonrasında ve sonrasında iş ortağı Louis Jacques Mandé Daguerre³¹ onun çalışmalarını devam ettirerek tamamlayabildi. Böylelikle sanat tarihinde büyük dönüşümlerin habercisi *daguerreotype* icat edildi.

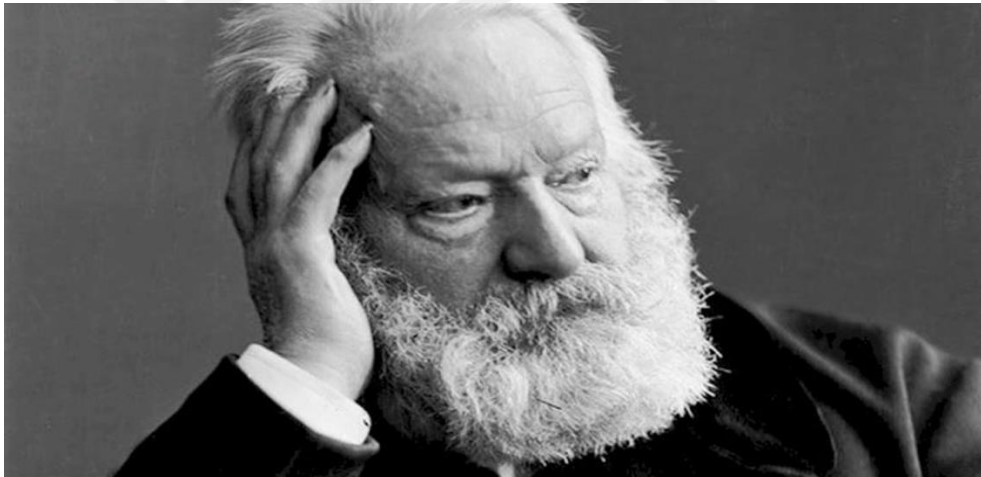
Daguerreotype'in fotoğraf makinesine evrimleşen süreci, sanatın o güne değin bilinen kurallarını kökten değiştirdi. Bir süredir, görme biçimini sorgulayan ve dönüştürme konusunda cesur adımlar atma gayretindeki bazı sanatçılar artık daha yüksek bir tonda kendi yaratım süreçlerinin temsilini bulma, biçimlendirme arayışına girdiler.

³⁰ Joseph Nicéphore Niépce, (d. 7 Mart 1765 – ö. 5 Temmuz 1833) Fransız mucit. 1826 ya da 1827 yılında, *Pencereden Le Gras'a Bakış* adıyla bilinen tarihteki ilk fotoğrafı çekmiştir. Niépce karakutu kullanarak görüntüyü kurşun-kalay alaşımı özel bir plakaya düşürmüştür. Bu plaka bitümen denilen ışığa duyarlı bir maddeyle kaplıydı. Biraz bulanık olan görüntünün oluşması için 8 saat beklemesi gerekmişti.

³¹ Louis Daguerre (tam adı: Louis-Jacques-Mandé Daguerre) (18 Kasım 1787 – 10 Temmuz 1851), Fransız sanatçı ve kimyagerdir. Dagerreyotipi adlı fotoğrafik görüntü elde etme yöntemini bulmuştur.

Andre Adolphe-Eugene Disdéri, “Carte de Visite” adıyla anılan çoklu fotoğraflar üretmeye başladı. Disdéri, *Art de la Photographie* (1862) adlı kitabında, portrelerin çoklu kompozisyonlarının insanın farklı anlarını bir arada göstermesi nedeniyle, resimle rekabet etme gücü sağladığını ve çoklu fotografik görüntülerin mutlak gerçekliği yakalamada en az kusura sahip olduğunu aktardı. Burada işaret edilen şey, kişiyi o yapan doğal anların ve mimiklerin yakalanmasına yönelik çabadır. (Fried, 1992: 45) Ancak Michael Fried (1992:46), Disdéri’nin, kişiyi kendi yapan yüzün ifadelerini farklı fotoğraflarla yakalama çabasının ne yazık ki fotoğrafçının kaçınmak için uğraştığı teatrallik duygusunu arttırdığını aktarır. Deleuze, (2014: 123) yüzü sabitleyerek görselleştiren bu çabayı, yüzleştirme olarak adlandırır. Resim sanatında olduğu gibi, yüz burada da ya yüzleştiren bir yüzey olarak ya da yüzün farklı özelliklerini vurgulayan yüzeysel bir durum olarak sunulmaktadır. *Carte de Visite* fotoğraflardaki çoklu yüzlerin eş zamanlı ya da ardışık yüzle daha iyi temsil edilmesinin nedeni budur. Dolayısıyla bu fotoğraflara gerçeği gösteren temsiller olarak güven duyulmaz sadece görünümeleri yansıttığı da düşünülür. (Pery, 2012: 732) Yüz, duygu ifade eden şeyden bağımsız olarak var olmaz. Ancak bu anlamıyla yüz kişinin “persona” sı ya da maskesine dönüşür. (Deleuze, 2014, s. 133), (Dayı,2018:45)

Sanatın tüm alanlarına sirayet eden bu etki portre de, Nadar'ın ³² portre fotoğraflarıyla yeni bir yön buldu. Nadar, çok yönlü kişiliği ve özgün bakış açısıyla aslında hem ilk *celebrity* fotoğrafçısı hem de kitaplara ilham veren çılgın deneyimlere atılacak kadar döneminin ötesinde fantastik bir kimlikti. Etrafı dönemin kendi alanlarında tanınmış insanlarıyla çevriliydi ve nerdeyse hepsi Nadar'ın objektifine poz veriyordu. Fotoğrafın toplum yaşamına dahil olmasıyla artık bir arzu nesnesi haline halen portre fotoğrafçılığında yaygın teknik, giysiler ve bir arka fon üzerine yoğunlaşırken Nadar, tüm bunlar yerine yüzü ve ifadeyi merkeze koymasıyla psikolojik etkiyi yakalamanın peşine düşmüştür.



Resim 60. G.Félix Nadar, Victor Hugo portre, 1870

³² Gaspard-Félix Tournachon: *Nadar* takma adıyla bilinen Gaspard-Félix Tournachon (6 Nisan 1820 - 20 Mart 1910), Fransız fotoğrafçı, karikatürist, gazeteci, romancı, baloncu ve havadan ağır uçuşun savunucusuydu. 1858'de havadan fotoğraf çeken ilk kişi oldu.

2.2.2. Otoportrenin tarihçesi

Otoportre, sürecin başından itibaren içsel bir bakışın tezahürüdür. Sanatçıyı bir iç hesaplaşmaya götüren bu özel hal, yeteneğin de ötesinde bir bakış gerektirir. Zira öz çok girift biçimde derindedir. *Arjantinli fotoğraf sanatçısı Lucia Fainzilber ‘Somewear’ isimli otoportre serisinde, arka plandaki motiflerle uyumlu kılıklara girerek kendisini kamufle etmiş. Kimliğe dair sorgulamalar yapan sanatçı, toplumun kalıplaşmış normları içinde yaşamımızı devam ettirebilmek için hepimizin hayvanlar, hatta askerler gibi kamufle olduğumuzu, kendi özbenliğimizi gizlediğimizi ifade ediyor: “Bu da bizim bu çarpık sistem içindeki varoluş biçimimiz işte...”* (Yaykın, 2015)

Otoportre, sanatçının kendi yüzüne, bedenine, kısaca kendine bakışıdır. Ben kavramına farklı anlam ve içerik kazandıran sanatçı için oto-portre, gerçeğin kendi ben’iyle sorgulanması durumudur. (Kahraman, 2004).



Resim 61. Lucia Fainzilber, Somewear, 2015

2.2.2.1. Antik dönem

Araştırmalar Antik dönemde az sayıda rastlanan otoportrelerinde, kelimenin günümüz manasıyla olan bir otoportre anlayışından söz edilemez. Portre tasviri olarak adlandırılabilcek bu tasvirlerde erken Mısır döneminde Firavun Akhenaton'un eşiyle olan kuvars stellerinde idealize olmayan bir anlayışla, bir aile olarak betimlendikleri görülmektedir. Akhenaton'un refahını simgeleyen şişkin gövdesinin yanında eşi Thaeri yer alır. Akhenaton dinsel anlamda rahiplerin o güne değin olan varlık nedenlerini de ortadan kaldıran sıra dışı devrimlerinin olduğu da düşünüldüğünde bu şaşırtıcı değildir. Ancak onun ölümü sonrası tahta geçen oğlu Tuthankamon ile mısır sanatı eski hiyerarşik dönemine geri dönmüştür. (Hall, 2014:13)



Resim 62. Akhenaton ve eşi kireç taşı heykel, M.Ö 14 yy civarı

Klasik Antik Çağ sanatçıları için 1500'lerden 19. yüzyıla kadar sürecek bir ideali temsil ediyordu. Yunanistan ve Roma'da çok sayıda büst ve portre göze çarparken, otoportreler yok denecek kadar azdır. Daha çok atıf olarak nitelendirilebilecek imzasız otoportrelerden söz edilebilir. Sanatçı imzaları M.Ö 6. yüzyıldan itibaren eserlerde kısmen yer almaya başlamıştır.

Kaynaklarda bahsedilen nadir otoportrelerden biri Cyzicus'lu Laia adında bir kadın sanatçıya aittir. (M.Ö 1. yy) Kendisi o dönemde kozmetik nedenlerle kadınlara ait bir nesne olan aynadan otoportresini ve başka kadınların portresini yapmıştır. Kuşkusuz burada bahsi geçen ayna henüz kusursuz yansıtma yeteneği olmayan cilalı metalik bir levhaydı ve ayrıntılı bir tasvir için yeterli değildi. Yine de otoportrenin giriş anahtarı olması sebebiyle aynanın bu erken kullanımı oldukça önemlidir. (A.g.e 14)

Skolastik yazar ve düşünürler gibi Ortaçağ sanatçıları da kendi kişiliklerini sergilemekten çekinmişlerdir. Daha önce söylediğimiz gibi aslında böyle bir ihtiyaç da duymamışlardır. Bir anlamda edebi alanda otobiyografilerin izlediği yolu, sanat alanında otoportrelerin izlediğini söyleyebiliriz. Avrupa'daki ilk otobiyografik denemeler, 10.- 11. yy.larda ortaya çıkmış; 12.- 13. yy.larda bu örnekler çoğalmıştır. Bunların öncesinde de, kendini öven kişilere rastlanmıştır. Gombrich, Genç Peter Parler'ı, otoportresini (1379- 86, Prag Katedrali) yapan ilk kişi olarak değerlendirmektedir. Belki modern anlamda otoportre olarak kabul edilmese ve sayıları çok fazla olmasa bile, bunun daha öncesinde otoportrelere rastlanmaktadır. Üstelik yapılan otoportreler, sadece resim alanında değil, çeşitli sanat alanlarında karşımıza çıkmaktadır. (Günay,1997:88)

2.2.2.2. *Flemenk ve İtalyan Rönesansı*

Yaratım sürecinin içinde otoportre en bilinen örnekleri dönemsel olarak Erken Rönesansa rastlar. Klasik metinlere ve ihtişamlı bir görselliğe duyulan ilginin yanı sıra hemen her alana yayılan teknolojik gelişmelerden elbette sanat da payına düşeni aldı. Kuşkusuz Jan Van Eyck'ın yağlı boyayı bulması ışık ve doku anlamında resim tarihinin seyrini değiştiren bir gelişmedir. Yanısıra *aynanın* bir nesne olarak modernleşmesi de yine bu dönemdir. Venedikli cam ustalarının bu katkısı otoportre tekniği için oldukça önemlidir.

Bir sanatçının kendi portresini çizmesinin ilk tasviri, İtalyan yazar Giovanni Boccaccio'sun ³³ Ünlü Kadınlar üzerine biyografiler içeren 1402 tarihli bir Fransız el yazmasında yer almaktadır. Bu tasvirde, Antik Romalı sanatçı Marcia gayet lüks döşenmiş atölyesinde bir masada oturduğu ve dışbükey bir aynaya baktığı betimlenmiştir.

³³ Giovanni Boccaccio: (16 Haziran 1313-21 Aralık 1375), İtalyan yazar ve şairdir. Rönesans hümanizmi için önemliydi, eserleri arasın Decameron en çok bilinenidir.



Resim 63. Giovanni Boccaccio, Marcia kendi portresini resmediyor, 1402

Ruhsal dışavurumdan bahsedemeyeceğimiz bu dönemler, temelde fiziksel bir ifadedir. Fakat beden ve ruhun bağımsız yaşadığı bu ön süreçte başka bir görme biçimi olanak dahilinde değildi. Oysa yüzde var olan dönemsel gerçeklik, yüzün ifade ettiği anlamın metafizik boyutları, çevreyle olan etkileşimi otoportrenin farklı katmanları olmalıdır. (Kahraman, 2015:109)

İlk kez antik Roma'da ölenin ruhuna ve öbür dünyaya yönelik mistik semboller olmaktan çıkarak dünyasal bir rol üstlenmiş olan portre, ölen ünlü kişilerin anılarının gelecek kuşaklara bırakılması, kahramanların ve önemli kişilerin yaşamlarında yüceltilmesi gibi amaçlar taşıyordu. Ancak Roma'nın bu büst geleneği, bunun altında yatan dünyasal düşünce ile birlikte Ortaçağ'da kayboldu. (...) Portre geleneğinin yeniden doğuşu, 15. yüzyılda bir anlamda Roma'nın bıraktığı yerden başlar, ancak

orada kalmaz; Rönesans, bir 'yüz topografyası' gibi portresi yapılan kişiye benzeyen Roma büstlerini, gerçek portre sanatına taşımıştır. Bunda da ana halka, fiziksel benzerlik dışında, hatta onun ötesinde, portresi yapılan kişinin ruh halinin ve kişiliğinin yansıtılmasıdır. (Akyürek 1994:146)

Rönesans portre çalışan sanatçılarından Leonardo Da Vinci, bireysel özelliklere, Alberti idealleştirilmiş portre anlayışına önem veren bir anlayışla çalışırken, Michalengelo'nun Yeni Platoncu anlayış doğrultusunda kişisel özelliklerin temsil edilmesine karşı olduğu için düşsel portreler gerçekleştirdiği görülmektedir. (Krause, 2005: 30)

Albrecht Dürer'in günümüze ulaşmış otoportrelerinin bazıları ise ikonik bir tasvir olarak tanımlanır. Çocukluk portresi sonrası olan iki portresinin Hz.İsa ile benzerliği açıktır, artık kendi imgeleminde hayal ve mistik etkilerin varlığı bir ruh halinin karşılığı da tuvale yansımaktadır. 1506 tarihli *Kendi Portresi* Ortaçağın simgesel anlatımından tümüyle ayrılmış, insani oranlarının uygulandığı tipik bir Rönesans portresidir. (Ecz.San. 1997:493) *Otoportrede görünümü ideal hale getiren underdrawing tekniğini kullanmasından anlıyoruz ki, gerçekte Dürer'in burnu muntazam değildi. Ayrıca Dürer bu portrede bize "imitatio Christi" yani Hz. İsa'nın bir taklidi olarak poz vermektedir. Hatta daha da ileri gidip kendisini tıpkı Hz. İsa gibi, diğer portrelerinden görüldüğü üzere gerçekte kızıl veya sarışın olmasına rağmen, kahverengi saçlı olarak resmetmiştir.*

1500'de ön cepheden verilmiş bir poz, din adamı dışındakiler için bir istisnaydı. Durer'in önceki üç resmi de üç çeyreklik proporsiyonla çizilmişti. Tamamen ön cepheden verilen pozlar her zaman istisna olarak kaldı. Yalnızca Hans Holbein, İngiliz Kraliyeti'nin 8. Henry ve hanedanını, belki de bu yöntemi kullanması

Kuzeyde ise Van Eyck'ın ünlü tablosu Arnolfini'nin Evlenmesi'nde o anın içine kendini yerleştirmesi bu bakımdan önemlidir. Aynada yansıması görülen iki figürden birinin kendisi olduğu düşünülmektedir. Aynanın üstünde "Jan Van Eyck buradaydı" yazmakta, ressamı resmin içinde bulunduran bir aidiyet içermektedir. Arnolfini daha önce bahsetmiş olduğumuz ayna kavramının nesnel olanın ötesinde olan birçok yönünü barındırmaktadır. Burada yine Dürer'de olduğu gibi mistik anlamlar ayna yoluyla resme yerleştirilmiştir. Dairesel formuyla kozmik bir boyut kazanan ayna, temelde Tanrının ve İsa mesih'in tutkularının aynasıdır ve ışığı yansıtır. Yanısıra ziyaretçilere Arnolfinilerin odasının kapısını açan bir başka kapıyı simgeler ayna. Hristolojik bir bakış açısıyla, bu ölümlü çifte bakan herkese Mesih'in öğretilerine layık olmaya çalışması gerektiğini hatırlatır.

(Hall, 2014:42)

İtalyan ve Flemenk rönesansında otoportre temsillerinde geleneği mühürlü bir kapıyı aralamayı başarmışlar bunu da ekseriyetle önceki dönemlerin katı dinsel öğretilerinin entstrümanlarını kullanarak yapmışlardır. 16.yy'da maniyerist³⁴ resimde alegorik portrenin gittikçe yaygınlaştığı görülmektedir. Maniyerist ressamlar farklı olarak daha çok bireysel resim yapma şeklini,

³⁴ Maniyerizm: Maniyerizm (Üslupçuluk), yaklaşık 1520-1580 tarihleri arasında ortaya çıkmış olan bir sanat üslubudur. Rönesans'ın getirmiş olduğu yetkinliğe karşı bir çıkış olmuş, kendisinden sonra gelen üslup ve akımlara önayak olmuştur. Başlatıcısı ve en önemli temsilcisi Michelangelo Bounarotti'dir. Sistine Şapeli'ndeki mahşer freskleri bu resim tarzı için belirleyici olmuştur. Artık ideal görüntü yerine sanatsal niteliğin araştırıldığı, figürlerin deformasyonu ile kendini belli eder ve özgün tarzlara doğru bir adım olarak belirir. En önemli sanatçıları Tintoretto ve El Greco'dur.

özel bakışı ve nesnelerin resimde değişik biçimde yorumlanabileceğini vurgulamışlardır. Belirsiz bir derinliğe sahip dinamik bir resimsel mekan içerisinde resim ya oldukça yüzeysel kalıyor ya da aşırı kaçış çizgileriyle çarpıtılmış bir mekan içeriyordu. Maniyeristler resimde gerçekliği yansıtmaktan, taklit etmekten vazgeçip aslında gözükmeyen, sadece “iç göz”le gözükən alemin peşine düşmüşler. Maniyeristlerin amacı zaten gerçeğe tıpatıp benzeyen ve izleyiciyi içine çeken bir tasvir yaratmak değil, bu dünyanın kopyası olmayan, içinde yabancı ve Tanrısal katlardan bir nefes barındıran resimler yapmaktır. Bu nedenle ressamların tek başvuru kaynağı hayal güçleridir. (Aydın, 2008, s.64), (Dilmaç,2018:16)



Resim 65. J.B Tintoretto, Otoportre, 1546-48

2.2.2.3. Barok ve klasik dönem

17. ve 18. Yüzyıllara tekabül eden bu süreç Barok sanat olarak isimlendirilir. Barok ismi, " düzgün olmayan inci" anlamına gelen İspanyolcadaki "barucca" ve Portekizcedeki "barocco" kelimelerinden türetilmiştir ve uzun süre barok üslupdaki eserleri aşağılamak için kullanılmıştır. Ancak 19. yüzyılda bu anlamda kullanılmasından vazgeçilmiş ve bir dönemin adı olarak kullanılmıştır. (Eşen, 2015:71)

Bu dönemde ressamaların yapıtlarında hareketlilik ve kütleleri belirlemeye yönelik ışık – gölge kullanımıyla ilgilenmişlerdir. Resimlerinde hareketli figürlerle güçlendirilmiş derinlik duygusu egemendir. (Eczacıbaşı San.Ans.,1997:197)

Dönemin önemli temsilcileri Bartolomé Esteban Murillo, Anibale Caracci , Caravaggio olarak tanınan Michelangelo Merisi, Peter Paul Rubens, Jan Brueghel, Jan Vermer, Antony van Dyck, Diego Rodriguez Silva y Velazquez, Rembrandt Harmenszoon van Rijn sayılabilir.

Milano’ da doğan Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) ateşli bir Bacchus taraftarıdır. Hiç bir zaman bağımsız otoportre çizmemiş gibi görünse de mitolojik ve dini tablolarında bazı fiziksel özellikler sıklıkla tekrarlanır: Koyu renk saçları ve gözleri vardı, saçları siyahtı ve bu renkler doğal olarak resimlerinde yansdı... Tablolarındaki karanlık stil onun huzursuz ve kendi çatışan mizacıyla

bağlantılıydı. Biyografi yazarı Giovanni Baglione³⁵, Caravaggio'nun kendi portrelerini aynadan resimlediğini teyit edenlerden biridir. (Hall, 2014 :126)

Baglione'nin bahsettiği büyük ihtimalle Caravaggios Bacchus ya da diğer adıyla *Hasta Bacchus* olarak adlandırılan yarım boy portre biçimindeki resimdir. Burada Şarap Tanrısı rahat ve keyifli biçimde oturmaktadır. Gri bir masada oturur ve yüzünde *müstehzi* bir gülümseme vardır. Teni canlı ve mermersi, tırnakları oldukça kirlidir. Sol omzundan dökümlü beyaz bir toga giymiştir, sağ omzu açık ve sağ elinde bir üzüm salkımı tutmaktadır. (A.g.e 127)



Resim 66. M.M. Caravaggio, *Hasta Bacchus*, 1593

Rembrant Van Rijn (1606-69) ile otoportre üretimi nicelik, nitelik ve çeşitlilik bakımından yeni bir düzeye taşınmıştır. Kendi portreleri de en az

³⁵ Giovanni Baglione: (1566 - 30 Aralık 1643) İtalyan Geç Maniyerist ve Erken Barok ressam ve sanat tarihçisiydi. En çok, biraz daha genç sanatçı Caravaggio ile olan sert ve zarar verici ilişkisi ve Roma kiliselerinde ve galerilerinde ve başka yerlerde birçok eseri olmasına rağmen, yaşamı boyunca Roma'da çalışan diğer sanatçıların önemli biyografileri koleksiyonuyla hatırlanır.

yaptığı diğer tablolar kadar tanınmıştır ve yapıtlarının nerdeyse dörtte birini otoportreleri oluşturur. Rembrandt' ın kendiyle kurmaya çalıştığı direkt iletişiminin sonucudur bu otoportreler: Güzel bir yüzü yahut tanrısal bir bedeni yoktur fakat gerçektir.

Büyük ustaların, insanın yalnızca bir yönünü yansıtabildikleri portrelerinin aksine, Rembrandt'ın portreleri gerçek insanlarla karşı karşıya kalındığı duygusunu vermektedir diyen Gombrich'e, katıksız hak vermek gerekliliği aşağıdaki satırlardan anlaşılmaktadır. "Shakespeare gibi o da, her tip insanın ruhunu kavrayabilmiş, hangi durumda onların nasıl davranacaklarını sezebilmiştir. Yunanlıların "ruhsal yapı" olarak adlandırdığı konu üstünde, Rembrandt'ın neredeyse esrarengiz sayılabilecek derecedeki geniş bilgisini nasıl tanımlayabilirim, bilemiyorum." (Gombrich, 2007:423), (Keltek, 2016:54)

1665'te Kenwood'da yaptığı otoportresi, şimdiye kadar olan en görkemli otoportresidir. Işık sağdan aydınlatmış, ressam beyaz şapkasını takmış, elinde fırça ve paleti bulunur. Arkasında iki dairesel eskiz çizilmiş tuvali görülmektedir. Bu daireler neydi? Belki bir dünya haritası? Her zamanki gibidir, küçük gözleri, kırmızı geniş burnu ve terli-yagli yüzüyle gerçektir. Yüzünde kendinden emin, vakur ve olgun bir ifadeyle izleyiciye bakar. (Hall, 2014:158-159)



Resim 67. Rembrandt Van Rijk, İki dairesel otoportre, 1665

18. yüzyıl ortalarında, Pompei ve Herculaneum kazılarında Roma dönemine ait duvar resimlerinin bulunması, dönem sanatçıların dikkatlerini yeniden Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine yöneltmiştir. Orjinale dönüş heyecanına, Rokokonun hafifliği ve geçmişin önemine vurgu yapan tartışmalar eşlik edince, yurtseverliği mesele haline getirmiş Roma, bu yeni akımın ve sanatçıların buluşma noktası konumuna gelmiştir. Rokoko karşısında direnç gösteren sanatçıların yarattığı Neo-klasisizm adını, yine yeniden klasik ideallere çevrilen yönünden almıştır. Bu akımın kendi içinde bütünlüklü bir akım olduğunu söylemek oldukça güçtür. 18. yüzyılın sonlarına gelinmiştir ve sanatın içinde bütünlük aramak tümenden zorlaşmıştır. (Keltek, 2016:60)

17. ve 18. yüzyıllarda, sanat dünyasındaki değişimler özgünlük yaratmıştır. Halka açık sergiler ve müzayedelerin artması, sanat eserlerin satışının yaygınlaşması bu anlamda bir arz-talep dengesi yaratmış, dolayısıyla ticari kaygılarla konu ve üslupta özgün yapıtların ortaya konmasını zorlaştırıyordu. Buna rağmen özgün

üretimini korumakta ısrarcı sanatçılar neyse ki hala vardı; Francisco Goya onlardan biriydi.

Francisco Goya (1746-1828), sanatıyla olan samimi ilişkisini göstermek konusunda çok hevesli ve üretkendi, sadece altı yıl gibi bir sürede 700 resim, 900 çizim ve 300 kadar baskı üretti. Ürettiği bağımsız otoportre ve portrelerde genelde kendini bir tuvalle resmeder; böylece kimse ressam olduğundan şüphe edemez. 1783'teki otoportresinde, sol profilden aydınlık bir yüzle izleyiciye bakar. İri gövdesini tuvale bastırmış gibidir, tuval adeta bir parçasıdır. Titian, Rembrant ve Velazquez parmaklarını kullanırken sanki Goya tüm bedenini kullanıyor izlenimini yaratır. (Hall, 2014:193)

Hayatını kurtaran doktora hediye ettiği Dr. Arrieta ile Otoportre (1820) adlı son otoportresinde doktor, koruyucu melek gibi bir kolunu 73 yaşındaki Goya'nın boynuna dolamıştır. Diğer eliyle beyaz gömleğinin yakasını açmış ve ona su içirmeye çalışır. Goya'nın başı doktorun yüzüne temas etmekte ve ışık üzerlerine vurmaktadır. Arka fonda kötücül karanlık kafalar görülmektedir. Kompozisyon açıkça bir *pieta*³⁶ üzerine kurulmuştur. Altta uzun bir yazıtla dostu Doktor Arrieta'ya teşekkür etmektedir. (.A.g.e 196)

³⁶ **Pieta**: **Pietà**, kucağında ölü İsa Mesih'i tutan Meryem Ana heykelidir.



Resim 68. Francisco Goya, Doktor Arrieta ile otoportre, 1820

19.yüzyılın ortalarına gelindiğinde, bir estetik ve edebi kavram olarak Realizm ortaya çıkmıştır. Nasıl ki Romantizm ani ilham estetiğiyle Klasisizme başkaldırmış ise, Realizm hem Klasisizme hem de Romantizme bir başkaldırıdır. En aşırı deneyimlere gitmeyi arzulayarak, ifadelerinde şiddeti ve erotizmi uç boyutlara taşıyan, renk ve haz düşkünü Romantiklerin aksine, Realizm kütleli bir görünüşle doğal ve sakin bir doğa taraftarıdır. Akımın önde gelen temsilcisi Gustav Courbet (1819-1877) Fransa'yı bu akımla tanıştırmış ve sosyal realizm kavramını ortaya atmıştır. (Keltek, 2016:6)

Gustav Courbet'nin bilinen ilk otoportresi 1840 yılına tarihlenir ve 1855'e kadar yaklaşık 25 adet otoportre çizmiştir. Yaşına ve alkolizme bağlı fiziksel deformasyonu izleyebildiğimiz bir yolu tercih etmez Courbet. Örneğin Saint Pelagie'deki otoportre (1872-3); Courbet'nin, kendini Paris Komününe katıldığı için hapsedilirken resmettiği tablo fiziksel tasvirde gerçeklikten uzaktır. Arşivler onu gri

saçlı ve yaşlı bir adam olarak tanımlasa da o kendisini pipo içen genç bir züppe olarak tasvir etmeyi tercih etmiştir. (Hall, 2014:197) Dolayısıyla Courbet'nin otoportre biçimi başka bir anlam kazanır. Kişisel tarih yahut anatomik meseleler haricinde hayallerinde kendini değiştirebilen, olmak istediği gibi olduğu daha çocuksu bir içe bakışı vardır. Courbet'nin portrelerinin çoğu karanlıktır, bu karanlık sadece eski dönemlere dair bir aura yaratmak için değildir. Kısmi olarak içindeki gece yaşayan o adamı anlatma biçimidir.

Elleri sık sık bedeniyle temas halindedir ve bazen görevlerini değiştirip sağ sol illüzyonu yaratır; sol eliyle viyolonsel çalması gibi...1844-5 tarihli *Çaresiz Adam*'da elleri yine resmin bir parçasıdır. Eller saçlarının arasında karışmıştır, patlayan gözleri gördüğü korkunç bir gerçekliğe inanamamaktadır. Sahi ne görüyor? Bir medusa başı, korkunç bir ceset ya da gece dair kötücül hayaletler?

Hegel, resim ve müziğin sadece ulusların, dönemin, bireylerin ruhunu ifade etmekle kalmayıp aynı zamanda ruhun kendi serüvenini -keder, ızdırap, fiziksel ve ruhsal işkence, ölüm , kefareti, diriliş, korku, aşk, tüm duygular v.s.- anlattığını ifade eder. Courbet'nin otoportreleri, Hegel'in *Estetik Üzerine* (1835) verdiği derslerde anlattığı romantik resmin tanımı gibidir. (A.g.e 201)



Resim 69. Gustave Courbet, Çaresiz adam otoportre, 1843-45

2.2.2.4. Empresyonist dönem

Romantizm ortaya çıkana kadar sanat, kendine tanıdığı özgürlükler ne olursa olsun, bugün bile bazı çevrelerde 'uygarlığın beşiği' olarak tanımlanan Akdeniz'den kaynaklanan bir ana gelenekle ilgili olarak ele alınıyordu. Yiten sanatın kendisi değil önemi idi. Sanat vazgeçilmez bir şey olmaktan çıkmış, birçok seçenekten biri durumuna gelmişti. (Lynton, 1993:14)

19. yüzyılın teknolojik ve endüstriyel devrimi toplumun tüm katmanlarını derinden etkiledi. Toplumsal, ekonomik ve siyasi bu değişimler sonraları bir kabusla dönüşecek olsa da, bu nispeten daha kolay hayatın uçucu neşesi sanata da sirayet etti. Yüzyıllardır atölyelerde, dini, epik ve sıkıcı manzara resimleri yapmış olan ressamlar tüplere girmiş boyaları ve sorgulayan zihinleriyle artık daha özgürdüler.

Dönemin yeni görme biçimi, duyarlı bir renk paleti ve cüretli çabukluktan geçiyordu. Akademi hala kasvetli ve ölçülü dünyasında bu yeni ve özgün bakışı reddetse de³⁷, değişim kaçınılmazdı.

İzlenimci ressamı etkilemiş sanatçılardan biri olan Fransız ressam Eugène Boudin'in (1824-1898) sözleriyle, gördüğünü değil 'ideal'i çizmeyi öğütleyen akademik öğretinin aksine, "kendi gözlerinle görmek" esastır. İzlenimciliğin bu öznel yönünü vurgulayan ve nesneyle özne arasındaki hızlı etkileşime değinen eleştirmen Jules Laforgue (1860-1887), İzlenimci resimlerde nesneyle öznenin adeta birlikte hareket ettiğini, bu tür resimlerin esas özelliğinin "özneyle nesne arasındaki gelgit" olduğunu iddia etmiştir. (Dilmaç, 2018:22)

Neşeli, dramatik etkiden uzak günlük yaşam ve izleklerin eserlere yansıdığı bu dönemin otoportredeki kırılma noktası post empresyonist ressam Vincent Van Gogh'tur.

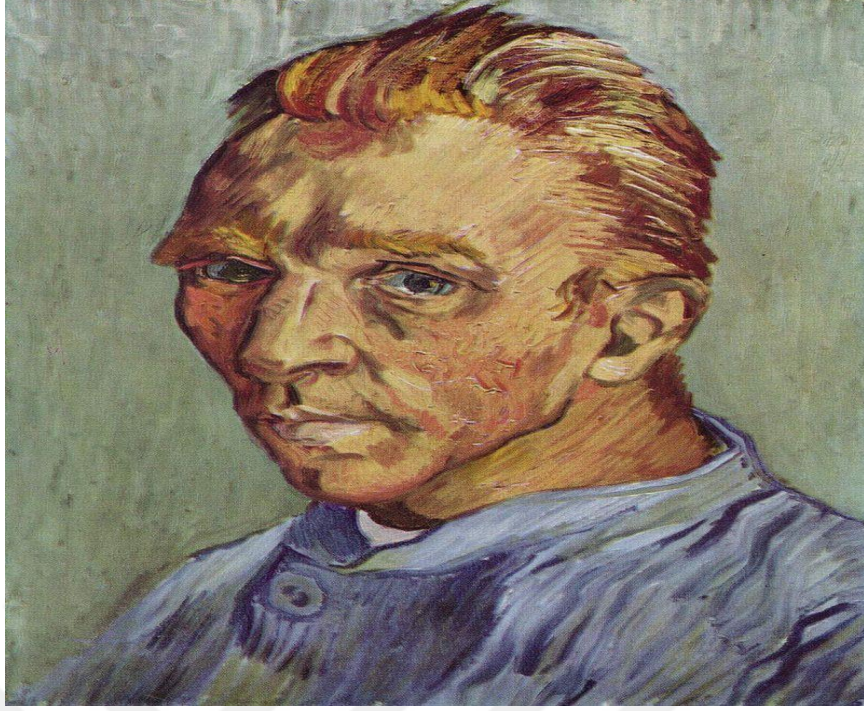
Van Gogh hem empresyonistlerin hem pointilistlerin öğretilerini özümsemişti. Saf renkleri parlak, kalın tabakalar halinde tuvale sürüyordu. Bunu yaparken bazen çizgisel, bazen de noktasal fırça darbelerinden yararlanıyordu. Ama bu tekniği sadece rengi parçalamak için değil, kendi coşkusu dile getirmek için de kullanıyordu. Renklerindeki parlaklık ve fırça darbelerindeki yoğunluk çok kişi tarafından şiddet belirtisi olarak yorumlanıyordu. Kardeşi Teo'ya yazdığı bir mektupta şöyle diyordu:

³⁷ Reddedilenler Salonu: **Reddedilenler Salonu** ya da **Reddedilenler Sergisi** (Fr: **Salon des Refusés**), Fransa'da açılan Paris Salonu'na jüri tarafından kabul edilmemiş eserlerin sergilendiği sergi salonudur. Ayrıca, özel olarak 1863'teki Reddedilenler Salonu için de kullanılan bir terimdir.

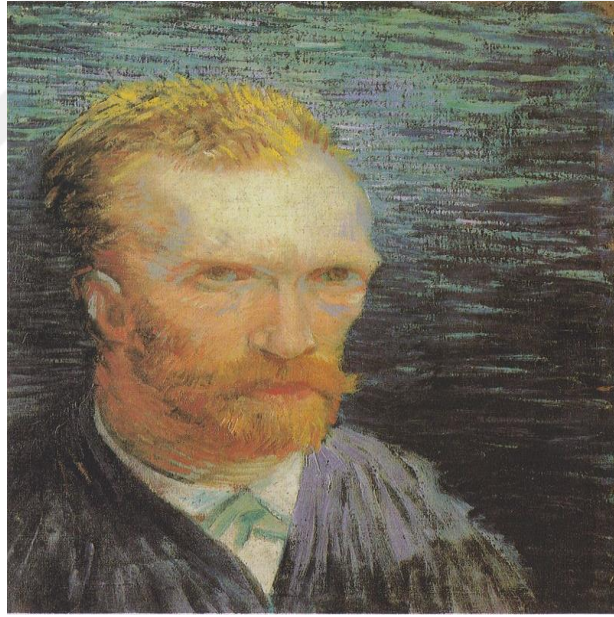
“Duygular bazen o denli güçlü ki insan çalıştığının farkına bile varmıyor... Ve fırça vuruşları, bir konuşma veya mektuptaki sözleri andıran bir sıra ve ilişkiyle birbirini izliyor.” (Eşen, 2015:119)

Belli ki, Van Gogh, gerçeğin doğru bir şekilde betimlenmesi ile fazla ilgilenmemiştir. O renkleri ve biçimleri kullanarak, resmini yaptığı şeyler hakkında hissettiklerini ve başkasının hissetmesini istediklerini iletiyordu. Üç boyutlu gerçeklik denen şeyi, yani doğanın bir fotoğraf gibi aynen resmedilişini umursamıyordu. Eğer gerekirse, nesnelerin görünüşünü abartmaktan yahut değiştirmekten çekinmiyordu. Böylece, farklı bir yoldan da olsa, o yıllarda Cézanne’ın da vardığı noktaya geldi. İkisi de önemli bir adım atarak, resimde doğayı taklit amacını bıraktı. Gereçekleri, birbirinden farklıydı elbette. Cézanne bir ölüdoğa resmi yaptığında, biçimler ve renkler arasındaki ilişkiyi incelemek istiyor, “doğru perspektifi”, o anda yaptığı deneyin gerektirdiği kadar kullanıyordu. Van Gogh ise, resminin hissettiklerini ifade etmesini istiyordu. (Gombrich, 1997: 548)

Tüm bunlar post empreyonist dönemde atılan öncü bir dışavurumdur. Söz konusu tavrı otoportrelerinde de değişmedi. Resim yaptığı sürece çalıştığı her otoportre birbirinden bağımsız ve eşsizdi. Kendini bambaşka biçimlerle çizmekten hiç korkmadı. Tasvirlerinde değişmeyen tek şey bakışlarındaki sabit, depresif ve melankolik ifadeydi. Ve Vincent van Gogh’un kendini ararken yarattığı eserlerdeki cesaret, sanat tarihinin seyrini değiştirdi.



Resim 70. Van Gogh, Sakalsız otoportre, 1889



Resim 71. Van Gogh, Otoportre, 1887

3. DIŞAVURUMCU OTOPORTRE

3.1. Ruhun izinde

Empresyon ve ekspresyon, varlığın birbirine zıt iki ifadesidir; Empresyonizm dış dünyanın, ekspresyonizm ise iç dünyanın, “ben “ dünyasının... Felsefede mahiyetlerle uğraşan disiplin metafiziktir. Ekspresyonizmle sanat, varlıktan yavaş yavaş ayrılarak mahiyetlere yönelmeye, mahiyetleri kendine nesne yapmaya başlamış, böylece metafiziğe yönelmiştir. Mahiyetlere gitmek demek, duyu organlarımızla algıladığımız nesneleri, olayları aşip onun arkasında gizledikleri “mutlak olanı”ı, “değişmeyen”i, “saf gerçekliği” kavramaktır. (Eşen, 2015:128)

Bilinçaltı'nın bir terim olarak kullanılmaya başlaması, 19. yüzyılın son çeyreğine rastlar. O güne değin rüyalar, iç görü, depresyon ve bunun gibi ruhsal dışavurumlar çoklukla hastalık yahut dini sapkınlık ve yahut her ikisinin de birlikte etki ettiği bir kötücül felaketti. Freud ve daha sonra C.G. Jung'ın bu alanda çalışmaları büyük bir çığır açtı. Endüstriyel toplumlar, kapitalizmin yükselişi, giderek artan banliyöler ve savaş öncesi bir kasvette insan ruhunun keşfi şüphesiz bir devrimdi.

Freud, bu bilinçaltı dünyası bilinmeyenini ortaya attığı zaman, resimde bir Van Gogh, bir Gauguin, evlerine kapanan Nabi'ler³⁸ ve heykeltci büyük Rodin

³⁸Nabiler: (Fransızca Les Nabis), 1888 ile 1900 yılları arasında etkin olmuş, izlenimcilik ve akademik sanattan soyut sanata, sembolizm ve diğer erken dönem modernist hareketlere geçişte önemli bir rol

yeni yeni ortaya çıkıyordu. Ve bu sanatçıların bilimsel bilinçaltı araştırmalarından haberleri bile yoktu. Şiirde ise, Sembolistler sevilmiş, onlardan bir Verlaine, bir Mallarmé, bir Arthur Rimbaud kendi iç dünyalarının anlatımlarını hüznünlü bir atmosfer içinde yansıtmışlardı. Felsefe alanında da Schopenhauer'in o her şeyi tasarıma çeviren kötümser, esrar dolu dünya görüşü itibar görmeye başlamıştı. Rüyalı bir dekora, melankoliye, ölü kentlere, terk edilmiş bahçelere, gölgelere, sessizliğe, kısacası esrar dolu rüyalara ruhsal bir gereksinme sonucu yönelinmişti. (Turani, 2015:75)

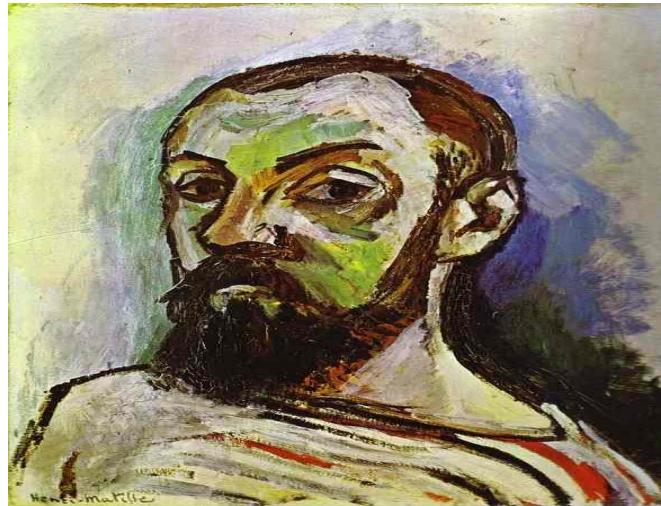
3.2. Pre-ekspresyon

Çağdaş Batı'da yüzyılın başlarından bu yana gelişen modern resim akımları bazı ortak sanatçı eğilimlerinin oluşturduğu görünümlere sahiptirler. Bu akımlar, birbirlerini izleyip durmuşlar ve çağın hızlı değişim gereksinmelerini karşılamışlardır. Fovlar söz konusu akımların ilk örneklerinden biridir ve genç Fransız sanatçıların 1905 yılında Paris'te Salon d'Automne'de açtıkları bir sergiyle doğmuştur. Bu sanatçıların çarpıcı, hırçın çalışmalarını göstererek verilen fovlar (vahşiler) adlı akımın adı haline gelmiştir. Fovist eğilim, Neo-empresyonizm ve Post-empresyonizmin renk şiddetini, coşkusu ve çarpıtmalarını içermiştir. Sözceliği, Seurat'nın temiz çizgiler ve yoğun ışık anlayışıyla oluşan pointilist tekniği, Van Gogh'un saf ve haşın renkçiliği, sinirli fırça vuruşları, Cézanne'ın renk bağıntıları yolundan elde ettiği hacim

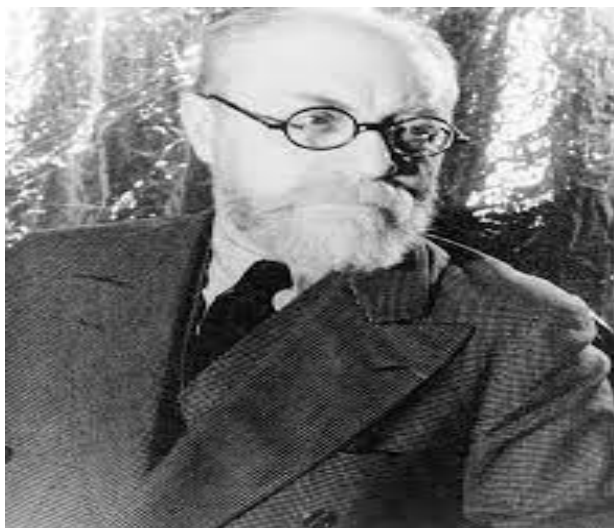
yaratışları, Gauguin'in cüretli ve enine boyuna süsleme zevki Fovizmin oluşmasına katkıda bulunmuştur. (Tansuğ, 1995:242)

Biçim ve renkte giderek cesareti artan fovistlerin tüm yapıtlarında ilkel ve saf tuşeler nerdeyse delice bir coşkuyla tuvale yayılır. Tam olarak Van Gogh gibi olmasa da ordan açılan kapıyı biraz daha zorlamışlar ve otoportrede yüze başka bir gözle bakmayı korkusuzca deneyimlemişlerdir. Fovist ressamların otoportre işlerinde, majör renk paleti ve kuvvetli tuşeleriyle neredeyse bir pentür resmi görülmektedir. İfade korunur ama zanaat detaylarla vakit kaybedilmez. Coşkulu renk seçimlerine rağmen içsel karmaşa ve agresyon izleyiciyi yakalar.

Fovist hareketin kurucuları Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954), Maure de Vlaminck (1876-1958), Albert Marquet (1875-1947) fovist otoportreler çalışan sanatçılardır.



Resim 72. Henri Matisse, Çizgili tshirtli otoportre, 1906



Resim 73. Henri Matisse, 1869-1954



Resim 74. Maurice de Vlaminck, Pipolu otoportre, 1958



Resim 75. Maurice de Vlaminck, 1876-1958



Resim 76. André Derain, Şapkalı Otoportre, 1905



Resim 77. André Derain, 1880-1954

3.3. Ekspresyon: Bir Başkaldırı

XIX. yüzyılın son çeyreği içinde sanattaki içe dönük anlatımı Post-Empresyonistler ve Nabi'ler yansıttılar. Psikolojik iç dünya ile ilgili yaşamın dış yaşantımızı etkileyen önemli bir kaynak olduğuna bu sıralarda inanılması elbette önemli gözlemlere ve bilimsel deneylere dayanıyordu. Düşünürler ve sanatçılar bu gerçek yaşam kaynağının önemini anlayarak maddi dünyayı küçümsemeye başlamışlardı.

Endüstriyel yaşamın yarattığı yeni ortama uyamama sonucu kendi iç dünyasına kapanarak bir suskunluk içinde yaşamaya yüzyılımızın başında bir tepki doğdu. Bu tepki, insanın kendi içine gömülerek yaşamasına, içine

düştüğü bunalımlara karşı bir isyanıydı ve bu da sanat yapıtına bir çığlık ve bir kabus gibi yeni bir konu ve biçimleme olarak yansiyordu. Bu, insanın kendi içine de çevresine de adeta nefretle baktıran bir iç birikimin sonucu idi. Demek ki bu, bir iç, yani ruhsal bir ayaklanma idi. Ekspresyonist heykel sanatçısı Ernst Barlach'ın dediği gibi, “Dışa vuran, insanın içinden geliyordu. Almanya ‘da Ekspresyonistler daha yüzyılımızın başında bir çeşit çığlık karşıtı olan çiğ renklerle kendi içlerini dile getiriyorlardı. (Turani, 2015:82)

Depresyon ve yalnızlık dünyanın içine işlerken, sanatçıların da içlerinin dışa taşması kaçınılmazdı ve öyle oldu: Edvard Munch, Vasili Kandinski, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, Emil Nolde , Egon Schiele, Paul Klee, Otto Dix, Francis Bacon, Amadeo Modigliani, August Macke, Oskar Kokochka, Otto Mueller, Max Pechtein, Lucian Freud, Ernst Barlach, James Ensor, Alberto Giacometti, George Grosz, Charlotte Salomon, Léon Spiliaert ekspresyonit yapıtlar veren sanatçılardan bazılarıdır.

19. yüzyılın sonlarında yaşamış ve ayrıcalıklı bir hayata doğmamışsanız işiniz pek kolay değildi: Ani dönüşen dünyanın buhranı her alanda olduğu gibi sanatçıların üretimlerine de, kaygılı ve hasar görmüş bir ruh hali olarak yansdı dolayısıyla psikosomatik rahatsızlıklar, madde bağımlılıkları, kişilik bozulmaları, sanrılar hayat biçimlerinin yanısıra yaratım aşamalarına da gayet tabii sirayet etti.

Edvard Munch'un (1863-1944) bu dönemdeki otoportresi “Çığlık”ın yaratım süreci hakkında söyledikleri, yiten gerçeklik duygusunun ve duyarlı, kırılğan yeni bir gerçekliğin ifadesidir:

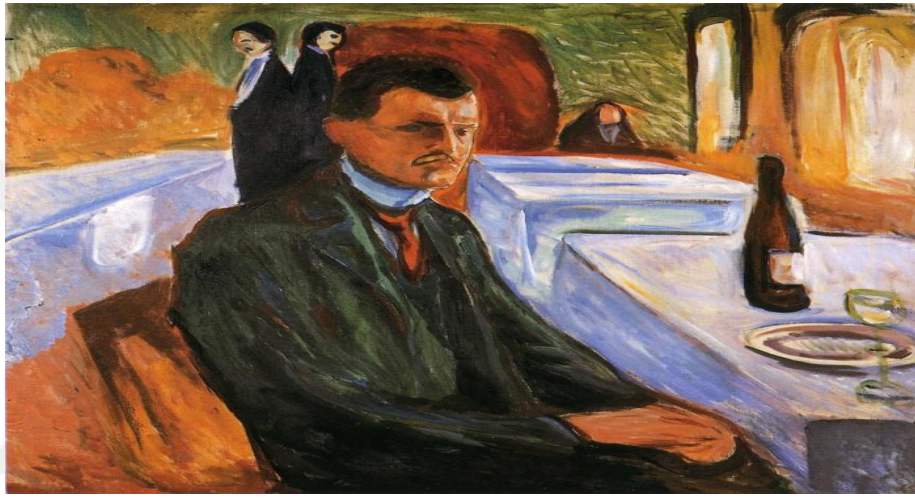
“Yolda iki arkadaşımla yürüyordum, güneş batıyordu, birdenbire gökyüzü kan kırmızısına büründü, kendimi tükenmiş hissederek, durakladım ve parmaklıklara yaslandım, koyu mavi fiyordun ve şehrin üzerinde kan ve dil şeklinde alevler vardı, arkadaşlarım yürümeye devam ettiler ve ben korku içinde tir tir titreyerek kalakaldım, doğanın içinden geçen sonsuz çığlığı içimde hissettim” (www.wikipedia.com)



Resim 78. Edvard Munch, Çığlık, 1893

Bu ifadeleri okumasanız bile resmin frekansı öyle yüksektir ki o benzer duygu izleyiciye de geçer. Oysa karikatürize olarak nitelendirilebilecek basitlikte bir stil, ürkücü arkaik bir ifade vardır. Zaman ve mekan muğlaktır; arka planda yitip giden plan “sfumato” nun büyüğü temsilinden bambaşkadır ve izleyiciyi çarpar. Eserin etkisi Munch’un kendini dolaysız ifade etmesinde gizlidir, onaylanma, beğenilme duygusundan uzak iç sesine teslim olmasının tezahürü izleyiciye de dolaysız geçer. Ressamın diğer bir otoportresi “ Bir şişe şarapla otoportre”dir. Alkol ve tütün bağımlılığı bilinen Munch’un 43 yaşındaki halini resmettiği bu tabloda, ressam bir

cafe veya restorantta yalnızdır önünde bir şişe şarap ve kadehle, şık giysiler içinde oturmaktadır. Sanki birine bakmaktadır; bir tür fotoğraf pozu gibi... Arka plandaki figürler belirsizdir, bu bir tür toplum baskısını temsil etmektedir. İyi bir Hristiyan olarak yetişmiş ve çocukken günah işlemekten çok korkan çocuk Edvard'ın hayaleti burada gibidir. Hızlıca çalışılmış ana figürün yüzünde melankolik bir ifade görülür, ellerini kavuşturmuş hali bir tür korunma refleksi-teslimiyet gibi ifade edilebilir.



Resim 79. Edvard Munch, Bir şişe şarapla otoportre, 1906

Munch'un nahif melankolisi, iç sorgusu, ekspresyonun duyarlı örneklerini temsil eder. Buna karşın şiddet, korku ve tedirgin ruh halleri dönem yapıtlarının ayrılmaz parçasıdır.



Resim 80. Oscar Kokoschka, Çapraz kollarla otoportre, 1923

Avusturyalı ressam Oscar Kokoschka'nın (1886–1980) oto-portrelerine baktığımızda, genelde Alman ekspresyonistlerinin imgesel derinliğini hissedebiliriz. Kokoschka'nın uzağa bakan gözlerinde çoğunlukla sinirli, bir o kadar da korkulu ifade bulunmaktadır. Özellikle taşbaskı çalışmaları tekniğin getirdiği çizgisel ve tektonik anlatımı ile Kokoschka'nın hissettiği şiddet duygusunu daha da ortaya çıkarmaktadır. Tuttuğu boya kalemine ve yaşamının anlamı olan sanata dikkati çekmek için ellerini orantısız ve abartılı olarak çizmiştir. Göğsüne bastırduğu sağ eline hafifçe değdirdiği kalemi ile verdiği pozda, biraz kaygılı ve biraz da öfkeli. Ancak Kokoschka'nın portrelerinde açık bir şekilde görülen tedirginlik, korku ve öfke duyguları, resimlerinde pek görülmemektedir. (Ayan , 2006:52-54)

Damasio'dan yüzyıllar önce Benedictus Spinoza, duygulanışların kökü ve tabiatı üzerine düşünmüş ender filozoflardan biridir. (Spinoza, 2006: 129). O, duygulanışların zihin kadar önemli olduğunu ve hayatın düzeni ile birlikte düşünülmesi gerektiğini yazmıştır. Temel eseri olan Etika'nın III. Bölümü'nde

(“Tanım III”de): “Duygudan bedenin etkilenişini anlıyorum. Beden gücü artar ve azalır ve buna bağlı fikirler de aynı şekilde oluşur” tanımını yapar. (Spinoza, 2006:129) Spinoza’nın amacı, sonlu insan zihninin ve bedeni etkileyen duyguların, hangi nedenlerle etkilendiklerini anlamaktır. Bedenin hayatta kalma, varolma çabasında (Conatus) duygulanışlarından olumlu ve olumsuz şekillerde etkilendiği anlaşılmaktadır. Spinoza, varlıkların çeşitli şekillerde karşılaşmalar yaşadığını ve bazı karşılaşmaların var olma direncini artırırken bazılarının da bu direnci azalttığını aktarır. Spinoza duyguları ve duygulanışları araştırırken tıpkı fizik ve jeoloji kapsamındaki şeyleri anladığımız gibi davranmamız gerektiğini vurgular.(Balanuye, 2012:132) Onları anlamak var olma direncimizi doğrudan etkileyecektir. Karşılaşmalardan doğacak kuvvetler, beden üzerine etki eder. Bedenin etkileme ve etkilenme gücü bulunur. Bedenler arasında adeta sürekli bir geçiş vardır. Bu geçişlerde zihin devreye girdiği anda bir kesinti gerçekleşir ve duygular değerlendirmenin niteliği halini alır. Kategorize edilerek temsilleşir. (Dayı, 2018:53)

Kategorize edilerek temsilleşen duygunun varyasyonları travmatik etkiler, çocukluk bağları ve maruz kalınan temel etkilerle şekillenir bu noktada Otto Dix’ten bahsetmek yerinde olacaktır.

Almanya’da doğan Dix, 1909’da Dresden Güzel Sanatlar Akademisine girmiştir. Önceleri manzara ve portre resimleri çalışırken 1913’te gördüğü post-emresyonist Van Gogh’un sergisinden çok etkilenmiştir. Bu onun sanatını belirleyen çok özel bir yol ayrımı olsa da esas olarak sanatının kaderini gönüllü olarak katıldığı Birinci Dünya Savaşı belirlemiştir. Savaşın içinde bulunmak bedenen ve ruhen ağır

bir katastrofik bir meseledir; silahlar, bitmeyen bir gece hissi, yokluk, etrafta kopan uzuvlar, ölümler görmek ve tüm bunların içinden hasarsız çıkabilmek imkansızdır.



Resim 81. Otto Dix, Otoportre, 1912

Dix'in 1912 tarihli otoportresinde henüz savaş öncesi dönemde daha akademik bir dil ve sembolik ifadeler görülmektedir. Eserde, 21 yaşında genç Otto çelik gibi bakışlarla izleyiciye bakar, yüzündeki son derece tatsız, donuk ifade elinde zarifçe tuttuğu bir adet karanfille çelişir.

Karanfil çeşitli sembolik anlamlar içerir: Leonardo da Vinci bakire Meryem ve bebek İsa'yı tasvir eden "Madonna of the Carnation" resminde ana oğlu birbirine bir kırmızı karanfille bağlamıştır. Meryem'in elinde tuttuğu ve İsa'nında yakalamak için uzandığı karanfilin taç yaprakları formu nedeniyle çarmıhı hatırlatır.

Hristiyan inancına göre Hz. İsa mezara taşınırken Hz Meryem'in gözyaşlarını temsil eder. (Kapucu, Botanitopya:2018)

Resmin arka fonu net ve parlak bir mavidir. Üzeindeki koyu kadife paltonun ağırlığını bu uçucu mavi hafifletir. Bu otoportre nispeten lirik bir anlatım içerir. Tüm yapıtları savaş öncesi ve sonrası olarak değerlendirilirken defaaten otoportre çalışan Dix'in ekspresyon etkisinde savaş sonrası eserlerinde daha güçlü ifade edildiği açıkça görülmektedir.

Bir sanatçının bilinç ya da bilinçaltından beslenen itkilerle, imge gücünü ortaya koyduğu otoportreleri sık sık çalışmasının birçok nedeni olabilir. Sözgelimi, yüzü aşkın otoportre üreten Avusturya'lı Dışavurumcu sanatçı Egon Schiele'nin, kendi ben'ini sorgulayan çalışmaları narsist duygularını ortaya koyar. Bedenini sanatının nesnesine dönüştüren Egon Schiele'nin, bir saplantı şeklinde içe yöneldiği, kendi ben'inine ulaşmaya çalıştığı ve bunu çok farklı biçimlerde ifade ettiği görülmektedir. (Uysal, 2009:113)



Resim 82. Egon Schiele, Sevgilimin saadeti ve sanat için eziyete dayanacağım', 1912

İfadeler bir durumdan diğerine geçerken bir çoğulluğu kapsar. Bu çoğul yüz ifadeleri bizi biz yapan şeydir. Bu nedenle portrelerin, fiziksel olarak sahibine benzemesi yeterli değildir. Fotoğrafçı Disdéri'nin de sergilediği gibi portreler ait oldukları kişinin her halini barındırmalı ve onun kimliğini de açığa çıkarmalıdır.

20. yüzyılın önemli ressamı Bacon da hayatın ve yüzün geçişli durumunu benzer şekilde kavramış ve sanatına aktarmıştır. Çünkü onun oto-portreleri net bir yüzün anlatımından daha çok yüzün farklı durumlarının geçişini gösterir. Oluş Felsefecisi Deleuze, Bacon'un resimlerinden etkilenmiş ve oluş felsefesi ile sanatçının eserleri arasında ilişki kurmuştur. Deleuze, Bacon'un portrelerinde gördüğü yüzün geçişsel durumunu, onu özne yapan özelliklerin üstünde, öznenin öte "bir kafa" olduğunu vurgulama çabasıdadır. Deleuze, Artaud'dan alıntılacağı "organsız beden" kavramının görsel açılımını Bacon'un oto-portrelerinde görür. Deleuze'ün Bacon'un portrelerinden ilhamla vurgulamak istediği, platonik idealizmi ters yüz ederek, öznenin pozisyonuna yüz çevirmektir. (Dayı, 2018:53)



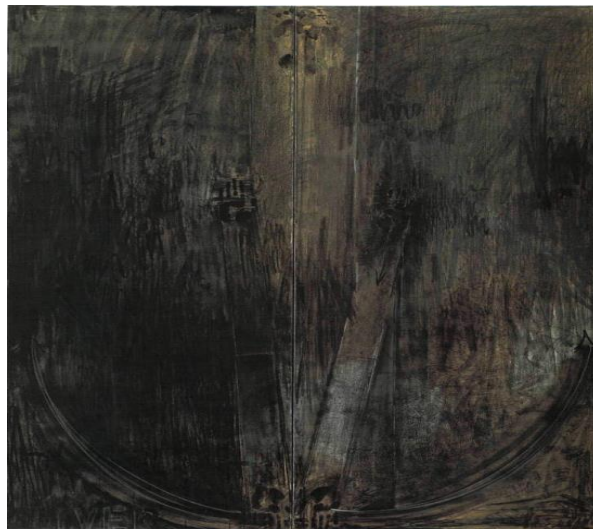
Resim 83. Francis Bacon, Bir Portre için Üç Çalışma, 1979-80

Bacon'un bu triptik otoportre serisi sevgilisi George Dyer'in intiharının ardından geçirdiği derin iç hesaplaşmanın iç dökümüdür. Bir pudinge benzettiği yüzünü çeşitli açılardan görebiliriz. (Zweite, 2006:180) Eserin ilk iki bölümü imzalıdır, üçüncü kısmı büyük ihtimalle sonradan tamamlamıştır. Triptiğin tutulduğu New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'ne göre, bu odak "yalnızca yüzün kendisinde derin düşüncelere - tahribatlarına, derin psikolojik derinliklerine ve tek bir kareden başlayarak yavaşça etrafında dönme hissine - izin verir. Bir sonrakine, sanki can sıkıcı kaydırmalı bir fotoğraf serisi gibi." Triptik, aynı zamanda yüz özelliklerini ve incelikle işlenmiş ten yüzeylerini vurgulayan koyu siyah arka planlarıyla onun alışılmış çalışmalarından farklıdır. (Zweite, 2006:180)

Yakın dönemlere kadar modern sanatın tarihi, sanat hareketlerinin kronolojik bir ilerlemesi şeklinde gösterilmiş ve öyle kavranmıştır. 1940'lı yıllarda eleştirmen Clement Greenberg, formalizm olarak bilinen savını ileri sürerek, Modern sanatın Rönesans dönemi sanat anlayışından kesin bir kopuşla bir saflık idealine doğru yol aldığını ileri sürmüştür. Greenberg'in peşinden gelen saflık anlatısına uygun düşmeyen hareketler, modern sanatın ana gelişim çizgisinden uzaklaşan ve gözardı edilen hareketler olarak algılanmıştır. Örneğin Dada, anarşik ruhu, belirgin siyasal içeriği olduğu için genellikle tuhaf bir kopuş olarak görülmüştür. Sonraları ise Pop sanatçıları ve Minimalist sanatçılar da nihai saflığa giden anlayışı reddetmişlerdi. Bu sanattaki yenilik arayışları, sanatı bir nesne olarak görmeye yanaşmazken, sanatın pazarlanabilir bir meta olma statüsüne başkaldırma ve bir sanat eserinin niteliğini yargılamayı öngören bütün mevcut ölçütleri yıkmaya girişiminde bulunmadır. 1970'li yıllara gelindiğinde ise sanat tarihinin form

ve içeriğe dayalı yüceltilmiş standartlarını kabul etmeyerek, sanat yapmakta ne kadar ileri gidilebileceğini sorgulayan deneysel çalışmalara yönelmişlerdir. (Dilmaç, 2019:197)

1976’da Amerikalı eleştirmen Rosalind Krauss, “Video, Narsizmin Estetiği” adlı bir makale yazdı. Burada beden temsilleri üzerinden yapılan video sanatını hedef aldı. Bu o süreçte sıkça tartışılan –eleştirilen meselelerden biridir. Narsizim, Herbert Marcuse’un Eros ve Medeniyet:Freud’a Felsefi Bir Sorgu (1955) yayınlanmasından bu yana karşı kültür çevrelerinde kilit bir konu haline gelmişti. Psikianalizde narsizim yalnızca yalnızca eğitilmesi gereken erken bir gelişim, zihinsel bir aşama iken, Marcuse, Narsisti benliğin kurtuluş anahtarı haline getirdi. Narsist dominant kapitalist sistemin, ilerleme ve emek kültürüne açıkça meydan okuyordu. İnsan ve doğa arasındaki muhalefetin sona erdiği , sadece oto-erotik olmayan başka bir tanımdır artık. Libidosu dışarı taşan ve ona doğru yaklaşan her şeyi kucaklayan bir güçten bahseder . Bu anlamda Jasper Johns’un *Skin* serisi ve özellikle *Diver* Marcuse Narsiziminin kendinden geçmiş doğasına dair belki erken örneği olarak tanımlanabilir. (Hall, 2014:260)



Resim 84,Jasper John, Dalgıç, 1963

Daha sonraları ise New York'ta bulunan Japon sanatçı Yayoi Kusama , *Narcissus Garden* (1966) ve *My Flower Bed* (1965-6) enstalasyonlarını tasarladı. *Narcissus Garden* mıknatıslı ve reflektör kürelerden oluşuyordu. Kusama “Narsisminiz Satılık” tabelası koyarak , aynalı küreleri tanesini 2 dolardan satışa sundu. Bu kutsanan yeni “ben “ imgesine açık bir eleştiriydi. Narsist kavramı, 1974 yılında dahi İtalyan eleştirmen ve küratör Lea Vergine'in *Beden Dili* (Beden Sanatı ve Performansı) isimli kataloğunda, Marceus'un *Narcissus'u* – narsist- kendini sevebilmek için kendini kendi dışına yansıtan bir temsili ifade etmektedir. (A.g.e 260)



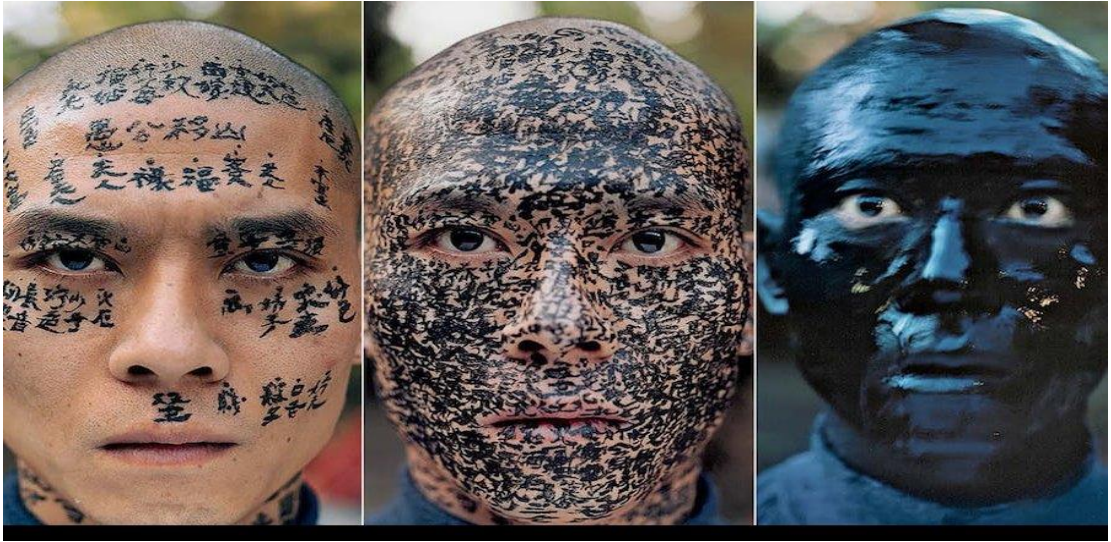
Resim 85.Yayoi Kusama, *Narcissus Garden*, 1966

Kusama'nın enstalasyonu hala bugün dünyayı dolaşmaya devam etmekte ve kuvvetle muhtemel öz çekim fotoğraflarının arka planını oluşturmaktadır. Günümüzde artık nesnel ve biçimsel deformasyon , otoportre ve bedenin bir *kendinde şey (numen)* yolculuğunun biraz daha özgürleşmiş ama bir o kadar da özden uzaklaşmış tavrıdır.



Resim 86. Jeff Koons, Otoportre, 1991

Tracey Emin, Jeff Koons, Zhang Huan, Tatsumi Orimoto gibi sanatçılar bu yeni, modern dünyanın kendini sevebilmek için kendini dışavuran bedenin acıyan ve acıtan, karanlık ve savrulmuş yolculuğunu anlatmaya devam etmektedir.



Resim 87. Zhang Huan, Aile Ağacı, 2001

4. BERRAK KÜÇÜK'ÜN RESİMLERİNDE OTOPORTRE

Resimler iki ayrı grupta, tuval üzeri akrilik boya ve kağıt üzeri karışık teknikle hazırlanmıştır. Fotoğraf yerine ayna ve o an ki duygu durumunu yakalama üzerine bir pratik esas alınarak çalışılmıştır. Tez araştırma süresince, dışavurumun en majör niteliği ifadeci anlatım otoportrelerin yaratım aşamasındaki meseleleri olmuştur. Berrak Küçük'ün otoportreleri birer temsil değildir, baktığınızda birini tanımlayamazsınız, bu çalışmalar birer yüz imgeleridir. Bu anlamda ekspresyonizmin temsil değil ifadecilik yönüne yaklaşmaktadır. Rengin ve boyanın psikolojik etkisi görülmektedir. Bu bakımdan post ekspresyonistlerden Francis Bacon'un yapıbozumcu tekniği bir referans olarak gösterilebilir.

Boşluk duygusunun, mekansal anlatımdan uzak bir anlatım izlenmiş ve genel olarak sezgisel -çocukluk ifadesi ruhsal alt metin olarak okunabilir. Değişen,dönüşen "ben"i yeniden farklı bir biçimde ele alırken, yüzün aracı olduğu sınırı aşabilme zorlayıcı olan aşamadır. Görsel olarak belirli bir düzen ve ölçü içinde çalışmanın kısmi konforundan çıkıp içe bakarken, gördüğünüz imge birliğini anlatma uğraşı otoportrenin tekrarlanan sorulara yeni cevaplarıdır.



No.1, 100x100 cm, tuval üzeri karışık teknik, 2021

No.1 adlı otoportre resmin tam merkezine yerleştirilmiştir. Portre kompozisyonunda profilden resmedilmiştir. Saç, burun, göz gibi yüz.bölümleri Rönesans dönemi insan imajlarına bir referansta bulunmaktadır. Fakat figürün bakış yönüne bakınca bir sırt ve bakış yönü arasındaki eşit boşluk bir leke ve bir ekspresyon olarak konuşlanmıştır. Figürün kimliğine yönelik bir tanımlamaya gidilmez. Temsilden uzak kendine ait plastik değerlerle bir dışavurum sonucuna gidilmeye çalışılmıştır. Portre kısmı dinamik ve hareketli fırça darbeleriyle çalışılmıştır, alt kısmı daha net ve sakin tuşelerden oluşur.



No 2, 100x100 cm, tuval üzeri akrilik boya, 2021

No.2 adlı resimde, figür tam karşıdan görülmektedir. Mavi, kırmızı ve beyaz üç renk kullanılmıştır. Kırmızı ve mavi arasında her ne kadar nüanslarla karışmış olsa da yüzeyi bir leke olarak tümüyle kaplamaktadır. Yine temsilden ziyade portrenin psikolojik etkisi üzerinde durulmuştur. Ön planda olan yüz bölümü beyazla çalışılmıştır, herhangi bir hacim gölge gibi forma dair bir yaklaşım yoktur tamamen yüzeye indirgenmiştir. Böylelikle her bir alan resmin yüzeyi olarak düşünülmektedir. Etki, renkle ve bu alanların birbirleriyle olan ilişkisiyle kazanılmaya çalışılmıştır. Yüz biçimsel olarak, ikonaların kurt ifadesiyle, duysal bir çıkış arasında bir yerde durur.



No 3, 100x100 cm, tuval üzeri akrilik boya, 2021

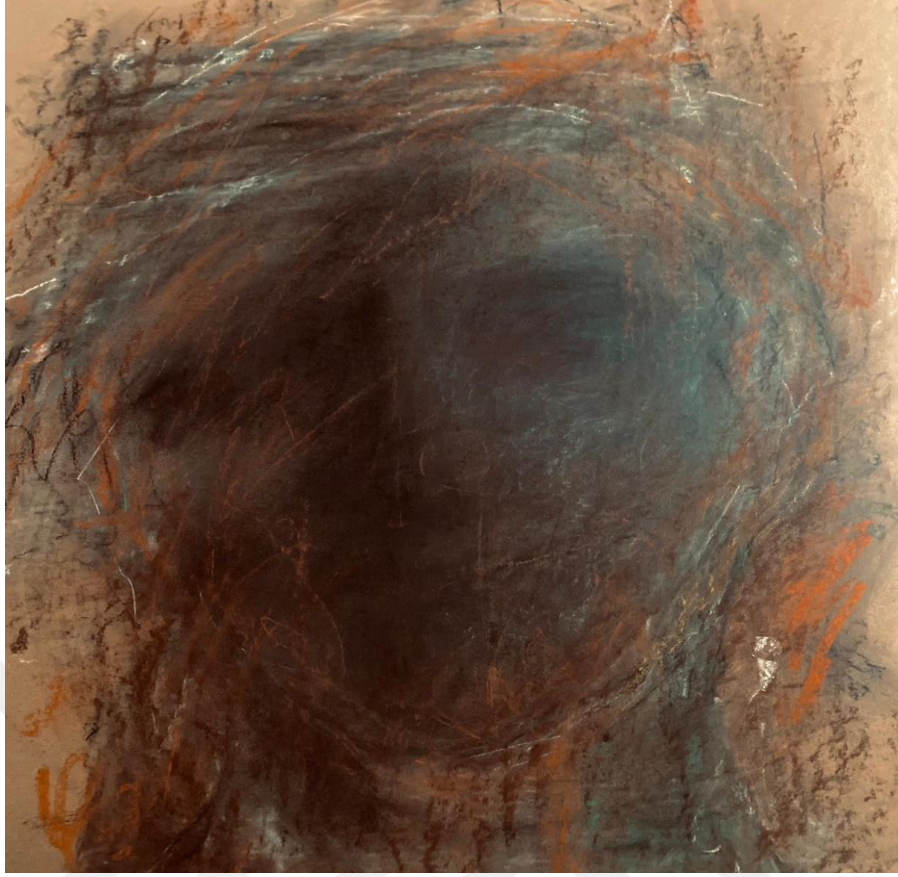
No.3 tablosu, kapalı bir arka plandır, arka plan bunun bir portre resmi olmadığı düşünülürse aslında diğer alanlarla eşit derecededir. Resimde derinlik ya da espas anlamında ,bildiğimiz klasik bir derinlik anlayışından öte renklerin birbiriyle yaratmış olduğu titreşimden yararlanılarak soyut bir espas dili kullanılmıştır.Yüz daha önceki iki portrede her ne kadar bir temsil olmasa da bir insana ait çizgilere sahiptir. Figür dikkatli incelendiğinde, bir insana hatta bir kadına ait olduğu anlaşılrsa da form bozuculuk , deformasyon gövdede ki boya kullanımıyla neredeyse eş değerdir. Dolayısıyla yüze ayrıca bir derinlik yoktur, kısa sürede tamamlanıp o kısa etkide bırakılmıştır.



No 4, 100x100 cm, tuval üzeri karışık teknik, 2021

Bu resimde no.1 ve no.3'ü referans alabiliriz. No.1'deki renk armonisi ve yalınlık, no.3'teki portredeki temsilden uzaklaşma ve yapı bozumcu ifadecilik burada dikkat çekmektedir. Özellikle portredeki devinimle gövdedeki devinim, arka planda birbirleriyle örtüşmesi, beyaz alanla üstüste gelmesi, arka planın klasik portrecilikteki arka plandan daha çok bir zemine dönüşmesi, hem bunu portre anlayışından çıkarmakta hem de bütün resmi tek bir yüzeye indirgemektedir.

Fotoğrafçı Disdéri'nin dediği gibi portreler ait oldukları kişinin her halini barındırmalı ve onun kimliğini de açığa çıkarmalıdır.(s.100) Bu anlamda No.4 her halin içindeki anlardan biridir. Geçici, kırılgan bir zamanın içinde eriyen figür hem var hem yok olan zamanı resme dahil etmiştir.



No.5, 70x100 cm, kağıt üzeri karışık teknik, 2022

İkinci grup olarak adlandırabileceğimiz, bu serinin ilk resmi no.5'tir. Kağıt üzeri karışık teknikle yapılan çalışmada, orta planda duran figür karanlık, dramatik bir ifadeye sahiptir. Kullanılan renkler oksitli, paslı etkidedir. Karışık bir zemin üzerindeki yüz genel hatlarından uzaktır. Yüzeyde, hacimsiz, küçük ışıklı alanlarda fiziksel özellikleri kısmen seçilebilen yüz, leke ve çizgi noktasında bırakılmıştır. Biçimsel olarak belirli bir insanı işaret etmeyen portre, ifadeci bir dille daha çok bir duygu temsilini yakalamaya çalışır.



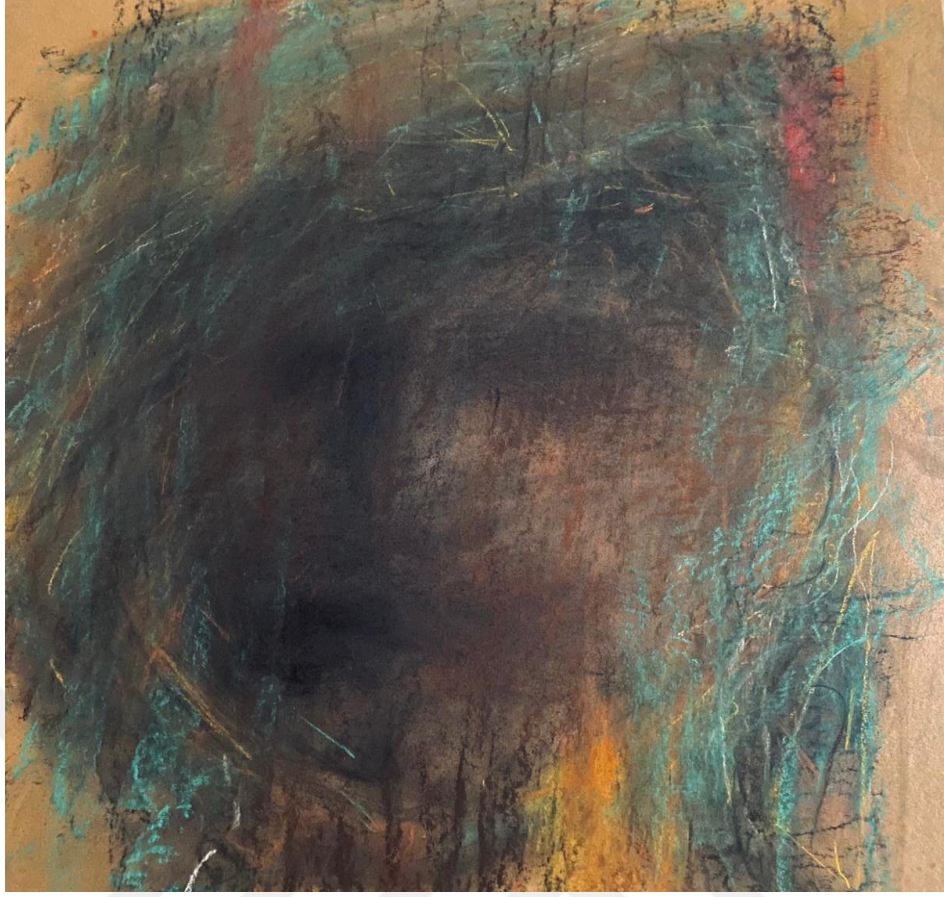
No.6, 70x100 cm, kâğıt üzeri karışık teknik, 2022

No. 6 yapısal olarak yine no.3'e benzer bir yapıdadır. Burada resmin ortasındaki figür İnsan, nesne yahut bir gölge gibi değerlendirilebilir. Koyu renk tuşelerini yer yer farklı renkler bölmektedir. Figür, kâğıdın ortasındadır ve zemini kâğıdın ham rengi oluşturur. Ekspresyonun zaman zaman kullandığı ilkel ifadeciliğin referanslarının görülebildiği no.6 karmaşık ruh halini detaysız bir dille anlatmaya çalışır.



No.7 70x100 cm, kâğıt üzeri karışık teknik, 2022

No 7. İkinci serinin tek renkli ve dramatik kasveti baskın resim, orta planda fiziksel özellikleri seçilebilen bir insan olduğu anlaşılan bir otoportredir. Daha çok koyu birer leke olarak resmedilen yüz detaysız ifadeciliğiyle nerdeyse devinimli bir silüet gibidir. Ana renk olarak kullanılan siyaha yer yer kırmızı ve beyaz çizgiler ifadenin dramatik etkisini desteklemektedir. Yüz tüm olarak oradadır ama bir forma sahip değildir. Buna karşın ifadesindeki umutsuzluk açık biçimde görülmektedir.



No.8, 70x100 cm, kâğıt üzerine karışık teknik, 2022

No 8, No 3 referanslarını farklı bir teknikle tekrar görebileceğimiz bir otoportredir. Yine ifadeci ve dar bir renk kartelasıyla çalışılan resimde No.3'teki gibi bir nesne hissi hakimdir. 2. Serinin kasvetli duygusu ifade olarak burada da devam etmektedir .Leke ve hızlıca çizgilerle tamamlanan portre yüzeyde, boyutsuz ama anlaşılabilir bir yüz çözümlemesine sahiptir. Oksit renkleri bazı yerlerde resmin eski hissini güçlendirmiştir. Zemin ham rengi yer yer görülebilmekle birlikte renklerin bir bütün olarak yayılımı yüzü, desen olarak tüm yüzeye indirgemektedir.

5. SONUÇ

Yüzün bir plastik ifade olarak serüveni oldukça katmanlı ve girift bir sürece tanık olmuştur. Bu serüven, sanatçının bir insan ve sanatçı olarak geçirdiği varoluş sürecinin sancılı bir tezahürüdür.

Önceleri bir form, bir yansıma ve dahi defalarca deforme edilip ideal olana, Tanrısal olana öykündüğü suretin kurtuluşu, ruhla beraber-ruha rağmen gerçekleşmiştir. Bu devrim, sanatçının eserle olan ilişkisine de yansımış içsel yaratımında ifade ve özerklik alanının bir parçasını oluşturmuştur.

Empresyonizmle beraber, romantizm ve klasik dönemin idealize üslubu reddedilirken, gölge, ışık, espas, görsel algı gibi bir takım kavramlar dönemin bazı ressamlarının yeni kompozisyonlarının temel meselesi oldu. Bu özgürlük, bilinçaltı, hayal gücü, ritm gibi yaratıcı ruhsal döngülerin, enstrüman olarak kompozisyona dahil olmasını beraberinde getirdi. Yani soyutlama bir nesne yahut figürü formunun dışında aktarımından öte bir tür üst bilinç, duyguları anlatma derdi ve ifadeciliğin kapısını araladı.

Bu aşamadan itibaren eserin merkezinde konumlanan ve bunun üzerinde tasvir edilen duygu aktarımı özellikle otoportre ve portrede hem teknik hem de ruhsal açıdan bir çok soru içermektedir. Öncelikli soru, kendine bakma biçiminin psikolojik eşiği çocukluktan itibaren bir hikayeyi tekrar okumak gereksinimidir. Sonrasında teknik olarak duyguları, ifadeyi biçimlendirmenin estetik ideal aranmadan gerçekleşmesi oldukça güç psikolojik bir sağaltıma ihtiyaç duyar, bu bakımdan bu çalışmalar o ruhsal deneyimi aralamaya giden bir *özgörü* olarak ifade edilebilir.

Ekspresyonist eserler, hiç kuşkusuz sürecin en vurucu örnekleridir. İç dünyanın eserin odak noktası olması ve figüratif olarak defansı kırma istemi sebebiyle ekspresyonist otoportreler bir yapıttan öte sanatçının kendisiyle olan bireysel ilişkisinin kara kutusu niteliğindedir.

Sonuç olarak, sanatçının istenci ve ego savunma mekanizmaları içinde gün yüzüne çıkartılan duygusal anatomi, ekspresif otoportrede salt plastik değil, psikolojik bir röntgen olarak üst veri-değer niteliğini korumaktadır. Yüzün hikayesi, görünümünün değil ardında olanı anlatma arzusu, iç güdüsel olarak dışavurum; sanat ve yaratım ilişkisine bireysel tahlilde duygusal bir kayıt envanteri oluşturmakta, sanatçının varoluş sürecine ilk elden tanıklık etmektedir.

KAYNAKLAR

KİTAP-MAKALE-TEZ

Akyürek, E., Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe ve Sanat , Kabalcı Yayınları , İstanbul, 1994 , s.146

Antmen, A., 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar , Sel Yayınları ,İstanbul , 2009, s.11 ,s.33,s.34, s.40,s.81, s.146, s.147, s.153

Ana britannica , isa- kar, İstanbul,1988, s.506

Ayan.,M., Artist Dergisi 2006 Sayı Şubat Cilt 1 s:52-54)

Aydın, U., “Renklerin Şiddeti, Ruhun Çılgılığı, Dışavurumculuğun İsyanı”,Yeniyol Dergisi, Mayıs-Haziran, 2013

Aydın Çakır, M., Sanatta eleştirelilik, Beta, İstanbul, 2002, s.202

Bayl. F.,Modernizmin Serüveni , ed. Enis Btur , Sel Yayınları , İstanbul, 2015 s:323

Cabane, P., Modernizmin Serüveni , ed. Enis Btur , Sel Yayınları , İstanbul, 2015 s:236

Dayı.H., Portre Sanatında Yüzün Temsil Sorunu, Dergipark Cilt 13 Sayı 23, 2019 ,s.45, s.53

Dilmaç, S., Dışavurumcu bir ifade aracı olarak Otoportre , Ankara, 2018, s.16, s.22

Dilmaç., S., Çağdaş Sanatta Otoportrenin Ele Alınış Biçimleri, Dergipark, , Cilt Sayı.42 ,2019, s.197

Eşen. A.C., Resim Sanatı Tarihinde Devrimler ve Karşıdevrimler,Kaynak Yayınları, İstanbul, 2015, s.71, s.119 ,s.128

Eczacıbaşı , Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul , 1997, s.197 ,s.493 s.524, s.612, s.900, s.1504, s.1505, s.1688

Fechter, P., “Der Expressionismus”, Münih, 1920, s.17

Germaner, S.,1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s.35–39

Gombrich, E. H., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997 , s,138, s.475, s.488 ,s.520 , s.548

Guilbaut,S., New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?, İstanbul, 2009, s.12
Günay., E., Ortaçağ Sonu ve Rönesans’ta Bireyesellik ve Otoportre .İstanbul 1997 s. 88

Hall,J., The Self Portrait a Cultural History, Thames Hudson, Londra,2014
s.13,s.42, s.126, s.158-59,s.193, s.196-97, s.201, s.260

Hegel, G.W.F., , Mantık Bilimi, İdea Yayınları , İstanbul, 1991, s. 58-59

Kahraman, H.B., Otoportre ve Çok daha Ötesi, Radikal Gazetesi, 8 Temmuz 2004

Keküllüoğlu, K., Resim sanatında dışavurum anlayışına tarihsel bir bakış, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2010 ,s:48

Keltek.,Y., 20. Yüzyıl Sanatında Otoportre Tekniklerinin Günümüz Sanatı İçinde ‘Özçekim’ Kavramıyla İlişkilendirilmesi ,İstanbul, 2016, s.6, s .54, s.60

Krausse, A.C., Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.30

Lynton, N., Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993 , çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof, Dr. Sadi Öziş, s.13, s.14,,

Palmier. J. M., Modernizmin Serüveni , ed. Enis Btur , Sel Yayınları , İstanbul, 2015 s:313-314

Read. H.,,Sanatın Anlamı , İş Bankası Kültür Yayınları ,İstanbul ,1974, çev.Güner İnal –Nuşin Asgari, s:156-157

Richard, L., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev:B. Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999 ,s .7,s.9, s.10, s.12, s.20-21

Sheppard, R., Modernizmin Serüveni , ed. Enis Btur , Sel Yayınları , İstanbul, 2015 s:225, s.296

Tansuğ,S., Resim Sanatının Tarihi,İstanbul ,1995, s.242

Turani, A., Çağdaş Sanat Felsefesi ,Remzi Kitabevi, İstanbul,2015, s.75,s.79, s.82

Taşkessen, S., “Ekspresyonizm Akımın Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansıması Üzerinden Sorgulanması”, Atatürk Üniversitesi Dergi, Erzurum, 2018, s.8

Uysal, A., “Yüzün Ötesi-Portre Kurmak Üzerine”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, 2009, s108, s.109, s.110 , s.113

Yaykın., M., Portre ve Otoportre, Birgün Gazetesi, İstanbul, 22 Ocak 2015

Yıldız.,N., Antik Mısır’dan büyüleyici Fayyum portreleri ,Arkeofili dergisi , 2020

Zweite, A.. The Violence of the Real, Thames ve Hudson, Londra, 2006, s.180

İNTERNET KAYNAKLARI:

<https://mozartcultures.com/albrecht-durerin-28-yasindaki-otoportresi/>
<https://www.wikiart.org/en/hilma-af-klint>
<https://www.britannica.com/art/Dada>
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-art>
<https://arkeofili.com/antik-misirdan-buyuleyici-fayyum-mumya-portreleri/>
https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_van_Eyck
https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Dix
<https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner>
<https://www.wikiart.org/en/Search/van%20gogh>
<https://www.wikiart.org/en/max-pechstein>
<https://www.wikiart.org/en/rembrandt>
<https://www.birgun.net/haber/portre-ve-otoportre-80501>
<http://www.radikal.com.tr/kultur/otoportre-ve-cok-daha-otesi-716079/>
<https://www.teorivepolitika.net/index.php/arsiv/item/91-kendinde-seyin-uzayi-ve-zamani>
https://tr.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch
https://stringfixer.com/tr/Color_Field
<http://www.beyazperde.com/filmler/film-2186/>

GÖRSEL KAYNAKLAR:

Resim 1.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/f/f3/Kokoschka M%C3%B6rder, Hoffnung der Frauen 1909.jpg/1280px-Kokoschka M%C3%B6rder, Hoffnung der Frauen 1909.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/f/f3/Kokoschka_M%C3%B6rder,_Hoffnung_der_Frauen_1909.jpg/1280px-Kokoschka_M%C3%B6rder,_Hoffnung_der_Frauen_1909.jpg)

Resim 2. [https://artsandculture.google.com/asset/marat-](https://artsandculture.google.com/asset/marat-assassinated/7QGjI9R141MCBw?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.707709427268744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.6473364565345263%2C%22height%22%3A1.2375000000000005%7D%7D)

[assassinated/7QGjI9R141MCBw?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.707709427268744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.6473364565345263%2C%22height%22%3A1.2375000000000005%7D%7D](https://artsandculture.google.com/asset/marat-assassinated/7QGjI9R141MCBw?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.707709427268744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.6473364565345263%2C%22height%22%3A1.2375000000000005%7D%7D)

Resim 3.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn#/media/Dosya:Francisco de Goya, Saturno devorando a su hijo \(1819-1823\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn#/media/Dosya:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg)

Resim 4. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-t/turner-joseph-mallord-william/joseph-mallord-william-turner-denizde-kar-firtinasi-9200/>

Resim 5.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnlerin Atas%C4%B1#/media/Dosya:Europe a Prophecy copy K plate 01.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnlerin_Atas%C4%B1#/media/Dosya:Europe_a_Prophecy_copy_K_plate_01.jpg)

Resim 6. <https://wannart.com/icerik/8370-izlenimciligin-en-iyi-orneklerinden-biri-the-gare-st-lazare>

Resim 7. <https://www.pivada.com/edouard-manet-claude-monet-yuzer-atolyesinde-1874>

Resim 8. <https://wannart.com/icerik/8315-dansin-buyusu-uzerine-le-moulin-de-la-gallettede-dans>

Resim 9. <https://www.tarihlisanat.com/james-ensor-entrika/>

Resim 10. <https://twitter.com/mozartcultures/status/1115224477300711424>

Resim 11. <https://artsandculture.google.com/asset/wheatfield-with-crows/dwFdD5AMQfpSew?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.364641807510486%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.3464653524276748%2C%22height%22%3A1.2375000000000003%7D%7D>

Resim 12. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gauguin-paul/paul-gauguin-sari-isa-4142/>

Resim 13. <https://artsandculture.google.com/asset/a-sunday-on-la-grande-jatte/twGyqq52R->

[lYpA?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.](#)

[Resim14.https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=85FR9J&titlepainting=Fi fth%20Seal%20of%20the%20Apocalypse.%20\(Vision%20of%20St.John\)&artis tname=EI%20Greco%20\(Dom%20C3%A9nikos%20Theotokopoulos\)](#)

[Resim15.https://www.google.com/search?q=matthias+gr%C3%BCnewald+&tb m=isch&ved=2ahUKEwiGq-77m-v0AhWbz7sIHa0YDgUQ2- cCegQIABAA&oq=matthias+gr%C3%BCnewald+&gs_lcp=CgNpbWcQAzIEC AAQEz](#)

[Resim 16. https://www.diken.com.tr/dans-henri-matisse/](#)

[Resim 17. . http://www.artnet.com/artists/maurice-de-vlaminck/le-jardinier- Z_gCaC8Q-UVmTCK7dLMGrg2](#)

[Resim 18. https://www.wikiart.org/](#)

[Resim 19. https://www.wikiart.org/](#)

[Resim 20. https://richardnathanson.co.uk/artists/47-georges-rouault/works/62/](#)

[Resim 21. https://www.nga.gov/collection/art-object-page.37502.html](#)

[Resim 22. https://www.zaferdergisi.com/makale/10934-avrupa-sanatinda-irkci- tasvirler.html](#)

[Resim 23. https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/104028](#)

[Resim 24.](#)

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:%27The_Prophet%27,_woodcut_by_Emil_No lde,_1912.jpg](#)

[Resim 25. / https://www.arthipo.com/tr-tr/ernst-ludwig-kirchner-sokak- dresden.html](#)

[Resim 26. https://tr.pinterest.com/pin/454722893596805292](#)

[Resim 27. https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/may/06/a-movement- in-a-moment-german-expressionism/](#)

[Resim 28. https://tr.pinterest.com/onuraydemir/max-pechstein/](#)

[Resim 29. https://utl-larochelle.org/wp-content/uploads/2021/03/Le-triptyque- La-Guerre-dOtto-Dix.pdf](#)

[Resim 30. www.filmhafizasi.com](#)

Resim 31. www.filmhafizasi.com

Resim32. <https://m.imdb.com/title/tt0013442/mediaindex?rmconst=rm359856640&photoId=MV5BMTkxMTI0Nzg2OV5BMTl5BanBnXkFtZTgwMjU2ODMwMzE>

Resim 33. <https://www.bfi.org.uk/>

Resim 34. <https://news.harvard.edu/>

Resim 35. <https://mubi.com/tr/films/the-testament-of-dr-mabuse>

Resim 36. www.jacksonpollock.org

Resim 37. <https://www.arthipo.com/tr-tr/vasily-kandinsky-suluboya-ilk-soyut-calisma.html>

Resim 38. <https://www.border-l-e-s-s.com/new-page-63>

Resim 39. . <https://www.wikiart.org/en/vladimir-tatlin/tabla-number-1>

Resim 40. www.tate.org

Resim 41. <https://www.thoughtco.com>

Resim 42. <https://www.piet-mondrian.org>

Resim 43. <https://clas.berkeley.edu/research/art-rivera-kahlo-and-detroit-murals>

Resim 44. <https://clas.berkeley.edu/research/art-rivera-kahlo-and-detroit-murals>

Resim 45. <https://sheldonartmuseum.org/exhibitions/re-seeing-the-permanent-collection>

Resim 46. www.theartstory.org/

Resim 47. www.theartstory.org

Resim 48. www.theartstory.org/

Resim 49. <https://smarthistory.org/head-of-a-roman-patrician/>

Resim 50. <https://www.gettyimages.no/photos/lascaux-cave>

Resim 51. <https://arkeofili.com/antik-misirdan-buyuleyici-fayyum-mumya-portreleri/>

Resim 52. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-53517620>

Resim 53. <https://www.tarihlisanat.com/jan-van-eyck-arnolfini-nin-evlenmesi/>

Resim 54 <https://www.tarihlisanat.com/cecilia-gallerani-portresi-kakimli-kadin-leonardo-da-vinci/>

Resim55.<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XZ8S3&titlepainting=Self-Portrait&artistname=Leon%20Battista%20Alberty>

Resim 56. www.wikiart.com

Resim57.https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Portrait_de_Madame_C%C3%A9zanne,_par_Paul_C%C3%A9zanne,_1885,_coll._priv%C3%A9e,_Yorck.jpg

Resim 58. <https://tr.painting-planet.com/sargili-kulakli-otoportre-vincent-van-gogh/>

Resim 59. <https://tr.painting-planet.com/sobbing-bir-kadin-pablo-picasso/>

Resim 60. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Hugo_Nadar.jpg

Resim 61. <https://www.luciafainzilber.com/>

Resim 62. https://hyperleap.com/topic/Ankhesenpaaten_Tasherit

Resim 63. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_mulieribus_claris_-_Marcia.png

Resim 64. <https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/albrecht-durer-yakasi-kurklu-cubbe-icinde-kendi-portresi-6800/>

Resim66.[https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Caravaggio#/media/File:Young_Sick_Bacchus-Caravaggio_\(1593\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Caravaggio#/media/File:Young_Sick_Bacchus-Caravaggio_(1593).jpg)

Resim 67. <https://www.gzt.com/arkitekt/rembrantin-gizemi-iki-daireli-otoportre-3548843>

Resim 68. https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_with_Dr_Arrieta

Resim 69. <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-desperate-man-self-portrait-1845>

Resim70.https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh%27un_otoportreleri#/media/Dosya:Vincent_Willem_van_Gogh_102.jpg

Resim71.https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh%27un_otoportreleri#/media/Dosya:Van_Gogh_-_Selbsbildnis13.jpeg

Resim 72. https://stringfixer.com/tr/Self-Portrait_in_a_Striped_T-shirt

Resim73.https://www.google.com.tr/search?q=henri+matisse&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjGmJah_er0AhVgSvEDHRLCDaYQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1536&bih=664&dpr=1.25#imgrc=1Y7IknGWsLrdMM

Resim 74. <https://www.wikiart.org/en/maurice-de-vlaminck/self-portrait-with-pipe>

Resim 75.<https://www.fineartphotographyvideoart.com/2020/07/maurice-de-vlaminck-1876-1958-still.html>

Resim 76. <https://www.wikiart.org/en/andre-derain/self-portrait-with-a-cap>

Resim77.https://tr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Derain#/media/Dosya:Andr%C3%A9_Derain,_circa_1903.jpg

Resim78.https://tr.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch#/media/Dosya:The_Scream.jpg

Resim 79. <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/08/edvard-munchun-self-portrait-with-bottle-of-wine-eseri/>

Resim80.<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYNDK&titlepainting=Self%20Portrait%20with%20Crossed%20Arms&artistname=Oskar%20Kokoschka>

Resim 81. <https://www.dia.org/art/collection/object/self-portrait-42624>

Resim 82. <https://tr.pinterest.com/pin/319755642291214469/>

Resim 83. . [https://en.wikipedia.org/wiki/Three Studies for a Self-Portrait, \(Bacon, 1979\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Studies_for_a_Self-Portrait_(Bacon,_1979))

Resim 84. https://www.ronifeinstein.com/wp-content/uploads/1997/04/JJ_TheExaminedLife_17.png

Resim 85. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/40416/1/yayoi-kusama-recreate-1966-narcissus-garden-new-york-moma-ps1>

Resim 86. <http://www.jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven/self-portrait>

Resim87.https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/book_report/new_york_made_me_sick_at_heart_zhang_huan-55042