

Portre Sanatında Temsil ve Dışavurumcu Tavrın Kapsamında Kimliğin Soyutlanması

Abstraction of Identity in the Scope of Representation and Expressionist Attitude in Portrait Art

Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALIOĞLU*

DOI: 10.46641/medeniyetsanat.923904

Öz

İnsanoğlu varoluşundan itibaren kendi yaşamına ait öğeleri bir yüzey üzerine aktarma ihtiyacı hissetmiştir. Bu öğeler kimi zaman çevresine değer katma amacıyla kimi zaman ise yok olmaya karşı ölümsüzleşme arzusuyla yapılmıştır. Bireyin ayırt edici en temel özelliklerini yansıtan portreler ise bir ölümsüzleştirme pratiği ve ifade biçimi olarak sanat alanındaki varlığını uzunca bir süredir devam ettirmektedir. Portreler fiziksel olarak ayırt edici özellikleri sunmasının yanı sıra, ele alınan kişiye ilişkin misyonu taşıyıcı bir rol de üstlenmektedir. Her ne kadar kavram olarak ele alınan kişinin kimliğini yansıtan bir tür olarak kabul edilse de çağın değişen ihtiyaçlarına, üslupsal eğilimlere ya da bakış açılarına göre bağlamı sürekli bir biçimde değişime uğramaktadır. Özellikle değişen dünya koşulları ve buna koşut olarak yaratılan yeni plastik değerlerle geleneksel yaklaşımlardan uzaklaşan portrelerin kimliği yansıtan misyonunun yerini anlık dışavurumların aldığı görülmektedir. Portreler, biçim-içerik yönünden geçirdiği evrim neticesinde, yapılaşımına ilişkin saptanan verilerin taşıyıcısı durumundan, sanatçının bakış açısının ön plana çıktığı, yalnızca plastik bir düzenleme ya da ele alınan model üzerinden mesaj ileten bir aygıt dönüşmektedir. Portrelerin dışavurumcu yaklaşım ile kimliğinden soyutlanma sürecini ele alan bu makale, portre sanatının ilk örneklerden başlayarak, süreç içerisinde geçirdiği biçimsel değişimleri ve kimliğe ilişkin sorunları örnek çalışmalarla analiz ederek, günümüz portrelerindeki deforme etme eğilimini nedenleriyle birlikte ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Portre, Sanat, Resim, Kimlik, Dışavurum*

Abstract

Since its existence, humankind has felt the requirement to transfer the symbolic elements of their life onto material surfaces. These symbolic elements were sometimes made to add value to its environment and sometimes with the desire to become immortal against extinction. Portraits, which reflect the most basic distinctive characteristics of the individual, have been continuing their existence in the art for a long time as an immortalization practice and a form of expression. In addition to presenting physically distinctive features, portraits also play a role in conveying the person's mission being addressed. Although it is accepted as a genre that reflects the person's identity as a concept, its context is constantly changing according to the changing needs of the time, stylistic trends, or point of view. In particular, with the changing world conditions and the new plastic art values created in parallel with this, it is seen that instant expressions replace the mission of portraits reflecting an identity that diverges from traditional approaches. Portraits, as a result of the evolution they have gone through in terms of form and content, transform from the state of transmitting the determined data regarding the moment of their making to a device that conveys a message through only a plastic arrangement or the model under consideration, in which the artist's point of view comes to the forefront. This article discusses the process of isolation from the identity of portraits with an expressive approach, aims to reveal the deforming tendency in today's portraits, starting with the first examples, by analyzing the formal changes and identity-related problems in the process.

Keywords: *Portrait, Art, Painting, Identity, Expression*

* Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, onurk@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7623-3324.

Giriş

Portreler en eski örneklerinden günümüze değin aktarılmak istenen verilerin sınırları kapsamında ele alınmış ve belirlenen ölçütler dâhilinde izleyiciye sunulmuştur. Betimlenen modele ilişkin izlenim ya da sembolik anlatım üzerine kurulu bir tasarım olarak, belirli amaçlar doğrultusunda organize edilmektedir. Portreye ilişkin veriler ise kimi zaman tarihe şahitlik eden bir doküman, kimi zaman doğayı taklit etmeye yönelik bir eylem ya da sanatçının dışavurumları olarak ortaya çıkar. Bu nedenle portrenin yapılış amacı ya da yapma biçimleri döneme, kültüre ya da bireysel yaklaşımlara göre farklılıklar içermektedir ancak en nihayetinde yapılış anına ilişkin ressamın zihninde oluşan görünüşlerin belirli bir sürede yüzeye aktarımını içermektedir.

Portreler sembolik yaklaşımların ya da dış gerçekliğin temsili olduğu için tarih boyunca çeşitli kısıtlamalara, kurallara ya da ölçütlere maruz kalmıştır. Teknik imkânlar, vurgulanmak istenen simgesel anlatım ya da yüceltme işlevi, bu türden kısıtlamaların doğal nedeni olarak ortaya çıkmaktadır. Ressamlar ise çerçevesi önceden belirlenmiş ele alış biçimlerinde kendini yalnızca teknik olarak geliştirme imkânı bulmuş, kendi bakış açısını dâhil ettiği noktada gözlem ve zihin gücünü son derece güçlü bir şekilde ortaya koymuştur. Modern sanat akımlarıyla birlikte bu sürecin meyveleri daha da olgunlaşmıştır. Bu nedenle portre sanatında en radikal değişimlerin, bireysel yaklaşımların baskın hale geldiği örnekler vasıtasıyla gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Tuval yüzeyinde yeni biçimler elde etme çabalarının sonucu olarak temsil gücünün zayıfladığı, hatta yakın dönem portre çalışmalarında insan yüzünü tanımlayan tüm detayların tuvalin dışına itildiği görülmektedir.

Ele alınan konu kapsamında; tarihsel süreçte sembolik ya da mimetik yaklaşımların sanatçının dışavurumlarına evrilmesiyle portrelerdeki temsilin arka plana atıldığı ve kimliklerin gitgide soyutlanarak yalnızca sanata hizmet eder araca dönüştüğü görülmektedir. Bu makale vasıtasıyla portrelerdeki temsiliyetin geçirdiği değişimler sosyo-kültürel etmenler göz önünde bulundurularak çözümlenmeye çalışılmış, günümüz portrelerindeki deforme etme eğilimi ve ortaya çıkan kimliğin soyutlanma sürecinin nedenleriyle birlikte ortaya konulması amaçlanmıştır. Bununla birlikte, portrelerde deformasyonu sanat yapma biçiminde başat bir unsur olarak kullanan sanatçıların kaygılarını ortaya koyarak ve bu kapsamda sorular sorarak yeni bir tartışma alanının açılması hedeflenmiştir. Nitel araştırma tekniği kullanılarak oluşturulmuş metinde betimsel analizler yapılmıştır. Literatür taraması sonucunda ortaya çıkan verilerle konu ile ilişkili çıkarımlar yapılmış, tipik durum örneklemesine göre seçilen eserler, biçim-içerik yönünden incelenmiştir.

1. Portre Kavramı ve Tarihsel Gelişimi

Kişinin fiziksel özelliklerini betimleyen bir tür olarak tanımlanabilecek olan portre, anlık ifade biçimlerinin yanı sıra psikolojik durum tespitinin yapılmasını da olanaklı kılan bir yaklaşım olarak sanat alanındaki varlığını geçmişten günümüze sürdürmektedir. Portre yaklaşık 5000 yıl önce gelişen ve kökenleri Antik Mısır'a dayanan çok eski bir türdür. Fotoğrafın icadına değin birinin görünümünün kayda alınması için tek yol resmetmek, heykelini yapmak ya da çizmek olmuştur. Fakat portreler her zaman kayda almaktan fazlasını ifade etmiştir (Tate Güzel Sanatlar Galerisi, t.y.). Portreler sadece benzerlik değil, aynı zamanda farklı zaman ve mekânlarda ele alınan kişinin kimliğine dair görüşlerden yararlanılarak algılanan, sunulan ve kavranan bir türdür. Kimlik, portreye

konu olan kişinin karakterini, sosyal duruşunu, ilişkilerini, mesleğini, yaşını ve cinsiyetini kapsayabilir. Bu nitelikler sabit değildir ve portrelerin yapıldığı zamanın beklentilerini, koşullarını içermektedir. Kimliğin bu yönleri çoğaltılamaz, ancak önerilebilir veya anımsatılabilir. Bu nedenle portreler bireyleri tasvir etmelerine rağmen sanatçı tarafından vurgulanan öznenen ziyade, tipik veya geleneksel bir konudur. Portreler aynı zamanda geleneksel yaklaşımlar bakımından önemli değişimlere maruz kalmıştır. Çoğu benzerlik derecesine sahip olsalar bile, yine de geçerli sanatsal modalardan ve tercih edilen stillerin, tekniklerin ve medyanın ürünleridir. Dolayısıyla portre, sosyal, psikolojik, sanatsal uygulamalar ve beklentilerle zengin bir ilişki yelpazesi sunan geniş bir sanat kategorisidir (West, 2004: 11).

Portreler sosyal gerçekleri yansıtmaktadır. Belirli bir zamanda, yaş, cinsiyet, sosyal ve toplumsal statü, sınıf kategorileriyle tanımlandığı şekilde, toplum üyelerine uygun davranış ve görünüş geleneklerini bir araya getirir. Portre sanatı, temsil türlerinin sosyal etkilerine, sanat eserlerinin sosyal tarihin bir parçası olarak belgesel değerine, sosyal ve sanatsal yaklaşımlar arasındaki incelikli etkileşimine ihtiyaç duyar. Tarihsel süreç incelendiğinde karşımıza ilk olarak Mısır'da yapılmış olan *Fayyum Portreleri* çıkmaktadır (Görsel 1-2).



Görsel 1. “Kırmızılı genç bir kadın portresi”, 90-120, Ahşap üzeri balmumu ve tempera, 38.1 x 18.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Görsel 2. “İnce yüzlü, sakallı bir adam portresi”, 160-180, Ahşap üzeri balmumu ve tempera, 38.1 x 21.6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Adını Mısır'ın Fayyum bölgesinden alan portreler ya da bir diğer adıyla *mumya portreleri* milattan sonra 1. ve 4. yüzyılları arasında yapılmış mumyaların baş bölümündeki ahşap

panelde yer alan cenaze imgeleridir. Fayyum Portreleri'nin yaratıcıları, konularını temsil etmek için, bu türe dair nispeten küçük değişimlerin olduğu dar bir ikonografi ve form repertuarı kullanmışlardır. Bu ressamın yaklaşık 15x30 santimetrelilik bir tahta parçası üzerinde baş ve omuzların yer aldığı modelleriyle ilgili bilgiyi taşımaları için son derece sınırlı bir alana sahiptir. Ressamların görevi yalnızca bir kişinin tanınabilir bir benzerini oluşturmak değil, aynı zamanda ailenin ata kültürü içinde ölen kişinin konumunu tanımlayacak ve bir sonraki dünyadaki yeniden doğuş ve yaşam için canlılığını sağlayacak bir benzerlik yaratmaktır (Montserrat, 1993: 215-216).

1. ve 7. yüzyıllar arasında Roma İmparatorluğu'nun hâkimiyetinin sürdüğü Mısır'da, mumyalar ölümden bir süre sonra sergilendiği ve ölüm kültürünün bir parçası olarak belirli günlerde ziyaret edilebildiği için toplumda rol oynamaya devam etmiştir. Mısırlılar ölümlerini dışlama ritüelleri ile toplumdaki koparmamışlar, Fayyum Portreleri ile ölmüş kişinin hayatı boyunca oynadığı sosyal rolleri ifade etmeye çalışmışlardır. Bu nedenle, mumyalar mezar şapelinde dik olarak saklanmış ve portrelere bakacak birinin hemen anlayabileceği bir dizi görsel sembol eklenmiştir. Sosyal beden, fiziksel bedenin algılanma biçimini kısıtladığından, bu sembollerin öncelikle cinsiyet, sosyal statü ve yaş kategorisini ifade etmesi gerekmektedir. Fayyum bölgesinde balmumu ve tempera tekniğiyle yapılmış bine yakın portre keşfedilmiş, ancak bazıları hasar görmüş veya aşırı derecede restore edilmiştir. Modeller genellikle düz beyaz tunik içerisinde ya da bazen çıplaklığı çağrıştıracak şekilde açık omuzla gösterilmiştir. Bazı modellerin başında yapraklı çelenkler kullanılmıştır. Bazıları orijinal portrenin bir parçası olarak ele alınmış, bazıları ise sonradan altın varakla süslenmiştir (Montserrat, 1993: 216-217).



Görsel 3. Berlinghiero Berlinghieri, "Madonna ve Çocuk", 1230, Ahşap Üzeri Tempera, 80.3 x 53.7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Ölen kişinin hatıratını canlı tutma uğraşının bir sonucu olarak ortaya çıkan Fayyum Portreleri modele yaklaşım açısından portre geleneğinin belki de en tutarlı ipuçlarını barındırmaktadır. Avrupa'da ve dünyanın diğer coğrafyalarında ortaya çıkan portre anlayışında ise biçim, içerik ve işlev yönünden sürekli bir değişim söz konusudur. Özellikle Orta Çağ Avrupası'nda, Antik Yunan ve Roma Uygarlığı'ndan miras kalan insanı merkeze alan anlayıştan uzaklaşılmasıyla birlikte, dini içerikli temaların yaygınlaştığı görülmektedir. Bu kapsamda Antik Yunan'daki ideal güzellik ölçütleri terk edilmiş, dini ölçütlere göre kurgulanan resimler, dünyevi gerçekler yerine öte dünya inancına odaklanmıştır. Portrelerin de işlevi değişime uğramış, dünyevi kişiliklerin bireysel özelliklerinin yansıtıldığı portreler yerini, Hristiyan inancının propaganda aracı haline gelen ve halkı eğitmek amacıyla yapılmış ikona resimlerine bırakmıştır (Görsel 3). Plastik değer açısından da figürasyon katı sınırlar içerisinde sığdırılmış, renkçi bir anlayışla ele alınmış sembolik anlatımlar ön plana çıkmıştır. Hristiyanlık inancına uygun biçimde oluşturulmuş uzam ideal, sonsuz ve soyut bir mekân olarak karşımıza çıkar. Figür ve mekân ilişkisi derinlik algısından uzaktır. Siparişi veren kişinin ya da icra eden kişinin görüşünün önemini yitirdiği bu portrelerde önemli olan yalnızca kilisenin görüşünün aktarılmasıdır.

15. ve 16. yüzyıllarda tüm Avrupa coğrafyasına yayılan hümanizmle birlikte Rönesans hareketi sanatta yeni ufuklar açarken, pozitif bilimlerde yaşanan gelişmeler, dini ideolojiler arasında sıkışıp kalmış olan toplumların aydınlanmasına olanak tanımıştır (Tanilli, 1994: 13-14). Bu süreçte bilimle sanatın iç içe geçmesi, atölyeleri araştırma ve gözlem merkezleri haline getirmiş, insan anatomisi üzerine yapılan çalışmalar ve perspektif kurallarının saptanması, uzam-form ilişkisine dair bilimsel sonuçların ortaya konmasını sağlamıştır. Üç boyut yanılması üzerine geliştirilen tekniklerle birlikte figürler mekânda yer kaplayan formlara dönüşmüş, soyut uzamın yerini somut uzam almış, bununla birlikte kompozisyonlardaki derinlik etkisi de artmıştır. Güzellik kavramı yalnızca ideal olanla sınırlı kalmamış, doğadaki uyum ve dengeye dayalı, sanatçının bakış açısıyla yeniden şekillenen bir estetik anlayış gelişmiştir. Doğa gözlemine ön planda tutan sanatçıların figüratif resimler için modelden yararlanmasıyla geleneksel kalıpların ötesine geçilmiş, böylece çalışmalar bireysel algılama biçimlerini de içeren görünüm kazanmaya başlamıştır. Sanatçılar artık Orta Çağ'da olduğu gibi alışılmış kalıplar doğrultusunda çalışmalar üreten zanaatkâr değil, düşünen ve sanatın sorumluluklarını taşıyan bireylerdir (İpşiroğlu, 2010: 63-67).

Kuzey Avrupa'da Protestan inancının yaygınlaşmasıyla kilisenin desteğini kaybeden sanatçıların yeni arayışlara yönelmesi, resim sanatında birbirinden farklı alanlarda uzmanlaşmayı da beraberinde getirmiştir. Burjuvazinin ekonomik olarak güçlendiği ve yeni sanat hamilerinin desteğiyle açılan sanat okullarıyla estetik beğenilerin şekillendiği bir süreçte portre sanatının din dışı konulara yöneldiği görülmektedir. Bu kapsamda dini inançların, bireysel özelliklerin betimlendiği portrelerde dahi, siparişi veren kişiye yönelik yüceltme işlevi gördüğü anlaşılmaktadır (Görsel 4). Her ne kadar Hristiyanlık kültürünün getirmiş olduğu simgesel kalıplardan tam bir kopuş yaşanmasa da plastik açıdan Orta Çağ portrelerinde bulunan katı sınırlar yerini, duyular vasıtasıyla elde edilen verilere bırakmıştır. Bu nedenle Rönesans dönemi portreleri çizgi, ton, renk öğeleri bakımından daha dengelidir ve ışık derinlik-form vermesi amacıyla bütünleyici bir öğe olarak kullanılmıştır (Şentürk, 2012: 43-44). Gerçekliği doğanın kendisinde arayan ve insanı

merkeze koyan yaklaşımlarıyla yeni bir düşünce çağının önünü açan sanatçılar için artık önemli olan bireysel algılama biçimlerinin mümkün olduğunca kalıplardan arındırılmış bir biçimde izleyiciye aktarılmasıdır. Bu kapsamda Rönesans döneminde Kuzey Avrupa’da yapılmış portreler bir geçiş dönemini temsil etmektedir. Sipariş veren kişinin istekleri doğrultusunda oluşturulmuş bu portreler, sanatçının dünyayı algılama biçimi kadar yaratım gücünü de içermektedir. Bu nedenle, kompozisyonda yer alan öğelerden, modelin ifade biçimine kadar tüm unsurlar sanatçının süzgecinden geçirilmiş tasarımın parçalarıdır. Ele alınan kişinin kimliğine dair verilerin kimi simgesel unsurlarla bir arada sunulduğu bu portreler, sanatçının yaratım gücüne bağlı bir yüceltme işlevine de sahiptir.



Görsel 4. Hans Holbein, “Tüccar Georg Giese’in Portresi”, 1532, Meşe levha üzeri yağlıboya, 97,5 x 86,2 cm, Staatliche Museen zu, Berlin.

Sanatta öznel duyguların ön plana çıktığı süreçte, klasisizmin akılcı bakış açısı, biçimciliği ve kontrollü yapısından gitgide uzaklaşmıştır. Sanatçılar için önemli bir kaynak haline gelen öznel duygu âlemi ve sezgiler, 19. yüzyıldan itibaren sanat anlayışında radikal değişimleri de beraberinde getiren romantizm akımının ortaya çıkışını sağlamıştır. Yaşanan toplumsal krizlere bir tepki olarak ortaya çıkan ve ilk örneklerini Almanya’da bulduğumuz romantik eğilimler bir süre sonra Fransa ve İngiltere’de yaygınlaşarak gelişimini sürdürmüştür. “İnsanın doğadaki tanrısallığı ancak kendi içinde bulunduğu kadarıyla kavrayabileceğini” (Krausse, 2005: 57) söyleyen Schelling’in peşinden giden romantik sanatçılar için yaşadığımız dünya, aklın ötesinde, ancak duygularımız vasıtasıyla algılayabileceğimiz bütünlüklü bir yapıya sahiptir. Bu nedenle hayal gücü ve yaratıcılık romantizm akımında daha önce hiç olmadığı kadar yüceltilmiştir. Romantik sanatçılar izleyiciyi etkilemek amacıyla gölge-ışık oyunlarına başvurmuş ve birçoğunu barok sanatçıların çalışmalarını taklit ederek elde etmiştir. romantizmle birlikte gerçek ile hayal arasındaki sınırlar iyice erimiş, bu iki zıt kutbun yorumu izleyicinin duyarlılığına

bırakılmıştır. Bir resmin görünenden daha derin anlamlar ifade edebileceği gerçeği romantizm akımının karakteristik özelliğini ortaya koyarken, modern sanat anlayışının da çıkış noktalarından birini oluşturmuştur. Romantik sanatçılar doğayı artık bireysel bakış açısıyla kavrayarak, karşımıza duygusal sürece tabi tutulmuş değişime uğramış bir gerçeklik olarak koymaktadır. Bu öznel bakış açısındaki gizemi kavramak artık izleyicinin işidir. Bu yönüyle sanatçı ve izleyici arasında bir iletişim ağı kurulurken, çalışmanın kendisi interaktif bir yapıya bürünmektedir (Krausse, 2005: 56-59).



Görsel 5. Eugène Delacroix, “Mezarlıktaki Yetim Kız”, 1824, Tuval Üzeri Yağlıboya, 66 cm x 54 cm, Louvre Museum, Paris.

Romantizm akımının öncüsü kabul edilen ve gözü neoklasik eserlere alışkın olan izleyicinin karşısına renkçi anlayışla oluşturduğu müthiş dinamizme sahip kompozisyonlar koyan Eugène Delacroix, renkle ışığın ilişkisi hakkında yeni ufuklar açmıştır. Bu eserler çizilip bırakılmış gibi görünmektedir ve dönemin izleyicisi açısından renklerle konturları birbirinden ayırmak son derece güçtür. Işığın ten dokusu üzerindeki etkilerinin konuyu ne denli dramatize edebileceği Delacroix ile bir kez daha anlaşılmıştır. Portrede gerçek tonlarının en iyi açık havada görülebileceğini saptayan sanatçı bir süre sonra ortaya çıkacak olan açık hava ressamlığının da önünü açmıştır (Krausse, 2005: 62). Açık havada resmedilmiş portrelere iyi bir örnek oluşturabilecek sanatçının ‘Mezarlıktaki Yetim Kız’ adlı portresinde doğalcı ve gerçekçi yaklaşımları da keşfetmek mümkündür (Görsel 5). Delacroix’nun portre ile peyzajı bir arada kullanması, ışığın tüm kompozisyonu doldurması ve doğayı olduğu gibi betimlemesi doğalcı yaklaşımı anımsatırken, kıyafetleri ve rahat tavrıyla arka planda bulunan toprağa ait olduğu anlaşılan kız figürü gerçekçi yaklaşımın izlerini taşımaktadır. Sanatçı ele aldığı figürün sıradanlığını gizleme ihtiyacı hissetmediği gibi çalışmanın adını da konuyu vurgulaması

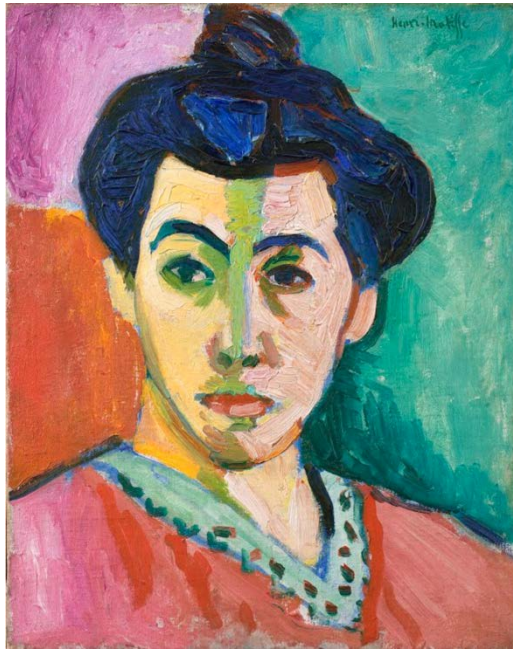
adına özenle seçmiştir. Sanatçının doğalcı ve gerçekçi ele alış biçimine ek olarak kullandığı renk skalası ve portredeki canlılığı ön plana çıkaracak zarif dokunuşlarıyla romantik kaygıları da götüğü açıktır. Yetim kızın gökyüzüne doğru bakışı geleceğe dair umudun bir göstergesine dönüşürken, tanrısal bir arayışa da işaret etmektedir. Bu kompozisyon Raphael'in Saint Catherine of Alexandria çalışmasındaki kendinden geçiş anını da anımsatmaktadır. Belki de sanatçının esas amacı gündelik yaşamla, Hristiyan gelenekleri ve kutsal kişilikler arasında duygusal bir bağ kurmaktır. Bu portrede dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise konu olarak kutsal ya da önemli kişilerin portresi yerine sıradan bir taşralının seçilmesidir. Bu durum yüzyıllardır uygulanagelen *portrenin bir kimliği tanımlaması gerektiği* fikrini de tersine çevirmektedir. İzleyicinin karşısında artık kimlik üzerine yoğunlaşan portreler yerine, kimliğinden arındırılmış modelin içerik üretiminde bir araç olarak kullanıldığı, üslup ve anlam ilişkisinin ön plana çıktığı kompozisyonlar vardır.

2. Modern Sanat Akımlarının Ortaya Çıkışıyla Portrenin Biçim-İçerik Yönünden Geçirdiği Değişim

Geleneksel kalıp ve kuralların ötesine geçme çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkan ve klasik sanattaki mimetik yaklaşımın karşısına bireysel bakış açılarını koyan modern sanat akımlarıyla birlikte portre sanatına dair yenilikçi yaklaşımların çeşitlendiği görülmektedir. Bu farklı bakış açılarının gelişiminde, özgürlükçü dünya görüşüyle, sanatçıların yeni şeyler keşfedebilecekleri bölgelere gözlem amacıyla yaptıkları seyahatlerin payının oldukça yüksek olduğunu söylemek mümkündür. Avrupalı sanatçılar için daha önce görülmemiş renk ve form etkilerinin keşfi ancak kendi kültüründen uzaklaştığı noktada mümkün olacaktır. Bu nedenle Uzak Doğu ve Afrika'ya, özellikle de kabile hayatının varlığını sürdürdüğü bölgelere ilginin arttığı, bu kapsamda en çarpıcı örneklerin fovistler tarafından verildiği bilinmektedir. Kendilerini fovlar yani vahşi hayvanlar olarak tanımlayan sanatçıların Uzak Doğu ve Afrika kabilelerine gösterdikleri ilginin bir diğer nedeni de onların doğal yaşam biçimleri olmuştur. Çünkü bu coğrafyalarda ne batı kentlerinde hâkim olan sosyo-politik çevre ne de gerçek renkleri bozabilecek rekabetin toz bulutları vardır. Kabileler yüzyıllardır atalarından devraldıkları pratiklerle yaşamlarını doğayla tam bir uyum içerisinde sürdürmektedir.

Fovistler için kabilelerin yaşam formlarının yanı sıra en ilgi çekici unsurlardan bazıları geleneksel mask ve ağaç oymaları olmuştur. İlk zamanlar ürkütücü gelen bu nesnelere zamanla doğalcı bir yön keşfedilmiş, kullanılan malzemenin niteliğine doğrudan yaklaşmanın değeri anlaşılmıştır. Artık konuyu dramatize etmek için hünerli ellere ihtiyaç yoktur. Her anlatım kendi koşulları içerisinde bir doğallığa kavuşabilmektedir. Yapıldığı dönem itibarıyla radikal sayılabilecek örnekler sunan Henri Matisse ise doğalcı yaklaşımı renklerde bulmuştur. Sanatçı çalışmalarında biçimleri çarpıtmaktan kaçınmıştır ancak renkleri neredeyse biçimlere karşı koyarcasına kullanmıştır. Sanatçının 'Madam Matisse: Yeşil Çizgi' isimli portresi renk ve formun bu karşılıklı çekişmesinin gözler önüne serildiği önemli örneklerden biridir (Görsel 6). Modelin yüzü katı bir biçimde bir tarafı pembe diğer yanı sarı ağırlıklı olmak üzere birbirinden ayrılmıştır. Arka plan renkleri ise birbirine kontrast oluşturacak şekilde bilinçli olarak seçilmiştir. Saçlarda ise neredeyse mavi tonlar hâkimdir. Plastik olarak her yönüyle gerçekliğin dışına yönelmektedir ancak her şeyi

rağmen karşımızda inandırıcı ve korkusuzca ele alınmış güzel bir kadının portresi durmaktadır. Sanatçı bu sonucu ışık ve gölgenin varlığına uygun gelecek biçimde elde ettiği renk karşıtlığıyla elde etmiştir. Yani Matisse bu portre çalışmasında iki farklı ışıktan yararlanmaktadır. Biri modelin içinde bulunduğu mekânın ışığı, diğeri ise yüzün sol bölgesinde hâkim olan nesnelere yansıyan ışık. Sanatçı için önemli olan, aktarmak istediği her sahnenin resimsel bir karşılığını aramak ve renklerle uyumlu bir ifade elde etmektir (Lyton, 2009: 30-31). Ele alınan portre sanatçının kendi eşidir ancak rengin ağır bastığı kompozisyonda konu ikinci planda kalmıştır. Aslında sanatçının konuya ihtiyaç duymadığını söylemek de mümkündür. Tuval yüzeyini dışavurumlarını yansıtabileceği bir boşluk olarak görmektedir. Resme konu olan portre tüm kimliğinden arındırılmıştır. Sanatçının izleyiciden beklentisi de modeli tanımlamasından ziyade, biçim ve renk üzerinden kurgulanan illüzyona kendini kaptırmasıdır.



Görsel 6. Henri Matisse, “Madam Matisse: Yeşil Çizgi”, 1905, Tuval Üzeri Yağlıboya, 30 x 32 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhag.

Tuval yüzeyini bir uzay boşluğu gibi kabul ederek, figürlerin üç boyut yanılsaması yaratacak biçimde ele alınışı Rönesans dönemine kadar uzanan bir tekniktir. Bu yaklaşımda figürler tek bir bakış açısı üzerinden organize edilirken, görünmeyen diğer yüzeyler es geçilmektedir. Yani gerçekliğin görünmeyen kısımları üç boyutluluk yanılsaması uğruna feda edilmektedir. Bunu bir sorun olarak gören kübistler ise figürün çevresinden dolaşarak onu tüm yönleriyle, zamanın tüm aralıklarıyla tuval yüzeyine aktarma konusunda çaba harcamışlardır. Tuval yüzeyini derinlikli bir düzlem olarak görmekten vazgeçen kübistler, algılanan gerçekliği olduğu gibi yansıtmak yerine zihinden yapmayı tercih etmişlerdir. Perspektif kurallarına sadık kalınarak, gözün algıladığı

biçimde oluşturulan kompozisyon anlayışının terk edilmesi, zihinle algılanan bir dünya görüşü ve yeni bir dünya tasarımını da gündeme getirmiştir. Atomun parçalandığı ve maddenin enerjiler bütünü olduğunun anlaşıldığı süreçte, maddenin asıl kaynağını kavramaya çalışan kübistler için dünyanın özünde matematik ve geometri vardır. Yani maddenin özüne ulaşmak ve dünyanın zihinsel tasarımı yansıtabilmek için bu iki disiplinden yararlanmak gereklidir. Kompozisyonda yer alan unsurların bir matematik problemi gibi çözümlendiği analitik kübizimde, nesnelere geleneksel perspektiften kurtarılarak düşünsel bir perspektiften gösterilmektedir (Mehmet Yılmaz, 2005: 44-46). İsmail Tunalı (2008: 169-170)'ya göre ise;

“Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ama bütünselliği içindeki doğa değil de, salt bir elemanlar varlığı olan doğa. Alışılmış deyimini ile söylersek, yazılmış bir kitap olarak değil de, bir sözlük olarak doğa. Bu anlamda, kübist için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirecektir. Ama meydana getirilen bu bütünsel varlık, artık, doğal olarak salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir düşünsel soyut varlık olacaktır. Böyle düşünsel soyut bir varlık da, şüphesiz artık organizma değil, tersine, bir arkitonik yapıdır. Bu yapı, doğa varlıklarını doğal biçimsel ilgilerinden çözerek, soyutlayarak, onları düşünsel-soyut bir biçim düzeyine yükseltir. Böyle bir düşünsel soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, şey, doğallığını, duyusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve soyut-üç boyutlu (stereometrik) bir yapı olur”.



Görsel 7. Pablo Picasso, “Gitarist”, 1910, Tuval Üzeri Yağlıboya, 100 x 73 cm, Musee National d'Art, Paris.

Analitik kübizimde asıl odak noktası bakış açıları ve form olduğu için renk ikinci plana atılmış, gri ve bej tonların hâkim olduğu kompozisyonlarda nesne parçalar halinde ele alınmıştır. Picasso'nun 'Gitarist' adlı çalışması bu anlayışla oluşturulmuş çalışmalara iyi bir örnek oluşturabilir (Görsel 7). Kahverengi tonların baskın olarak kullanıldığı bu çalışmaya genel hatlarıyla bakıldığında tuval yüzeyinde bir gitarist bulmak neredeyse imkânsızdır. Anlaşılan, sanatçı dış hatları itibarıyla bir figür betimlemek yerine, tüm dikkatleri eylem olarak gitaristi tanımlayan hareketlerine çekmeye çalışmaktadır. Kompozisyonun detaylarına inildiğinde figürün öne eğilen başını, ayaklarını, gitarın tellerini ve tellerin takılı olduğu burguları kısmen de olsa görülebilmektedir. Figürün içerisinde bulunduğu, tüm çevresel elemanlardan soyutlanmış mekân, gitaristle tek bir bütün oluşturacak biçimde iç içe geçmiştir. Gitaristin çaldığı müziğe gelinecek olursa, gitardan bir ses çıkması beklenemez, ancak çalınan müzik kulağa değil gözlere hitap eden ritmik biçimlerden oluşan modern bir müziktir (Yılmaz, 2005: 46). Sanatçının bu portresindeki kimliğin tanımlanması bir yana, çalışmanın adının dışında ele alınan özneye ilişkin neredeyse hiçbir ayırt edici özellik izleyiciyle paylaşılmamıştır. Bu noktada, portrenin temsiliyeti biçimsel özellikler tarafından yutulmaktadır. Artık önemli olan modelin kimliği ya da dış hatları bakımından niteliği değil, geometrik formlar vasıtasıyla oluşturulmuş, tüm bakış açıları ve zamansallığıyla izleyiciyi o ana tanık eden, biçim arayışlarıdır.

Kübizm gibi Avrupa'ya yayılmış bir diğer önemli sanat akımı olan dışavurumculukta da biçim arayışlarının ön plana çıktığı görülmektedir. Ancak bu biçim anlayışı formüle edilmiş planlı bir süreç yerine, gerçekliği arama yolunda spontane gerçekleşen yıkıcı bir eylem olarak okunabilir. Bu yaklaşıma ilişkin Nietzsche'nin "Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir" (Antmen, 2010: 34) düşüncesi dışavurumcuları önemli derecede etkilemiştir. Little (2008: 105)'a göre ise; "Dışavurumcu sanatın, insanın yaradılıştan gelen gerçeğini ifade edebileceği ve insanların yaşamına anlam katabileceği inancındaydı." Kişisel bir dışavuruma dayandığı için, öznel bakış açılarını barından dışavurumculuk, Maurice de Vlaminck'e göre "Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma çabasının sonucu olarak içsel özgürlüğü ve sınırsız dışavurumu esas almaktadır (Antmen, 2010: 34)". Dışavurumcu anlayışla ele alınan portrelerde de sanatçıların modelin dış görünüşünden ötesine geçme çabası içinde olduğu ve kimliğin dışavurumları yansıtma kaygısı nedeniyle ikinci plana atıldığı görülmektedir.

Gerçekliği bireysel bakış açısıyla yorumlayarak onu olağanın dışında bir yere konumlandıran, bir diğer deyişle onu yeniden inşa eden 20. yüzyılın belki de en dikkat çekici dışavurumcu sanatçılarından biri Francis Bacon'dır. Deformasyonların ön plana çıktığı portre çalışmalarında tüm yüzeyler zihinsel bir bakış açısının temsili olarak zamanı da içerisinde barındırmaktadır (Görsel 8). Sanatçının bu türden deformasyonlara başvurmasındaki asıl amaç bireyin gündelik yaşamdaki saklı içgüdülerini dolaysız bir biçimde ortaya çıkarmaktır. Böylece uygarlığın birey üzerinde baskıladığı kaotik güçler uyanır, yerini çaresizlik ve dehşet duygusu alır. Sanatçı formları elde ederken bilinçdışı görünümlerden yararlanmaktadır ve sistematik olarak şans faktörünü devreye sokar. Kaynak olarak bilinçdışı görünümlere başvurması sürrealist bir bakış açısını da gündeme getirmektedir. Ancak şans kullanma faktörü onu sürrealistlerden ayırmaktadır. Sürrealistlerin rüyayı bir malzeme olarak kullanarak detaylandırması ya da bilinçdışı

görünümleri yakalamak için şansı devreye sokmasına karşın, Bacon konuya odaklanır ve şans faktörünün yarattığı çağrışımları konuyla ilişkili olarak derinde yatan duyguları açığa çıkarmak için kullanır (Fineberg, 2014: 137-141).



Görsel 8. Francis Bacon, “Gerard Schurmann’ın Portresi”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1969, 35.5 x 30.5 cm, Özel Koleksiyon.

Bacon’ın yapıtlarında baskın bir yıkım damgası mevcuttur. Bu yaklaşım İngiltere’deki sürrealizm ve romantizm geleneğiyle de ilişki içerisindedir. Ancak sanatçı yıkımı ve çirkinliği daha ileri bir boyuta taşımıştır. Bacon’ın yapmış olduğu çok sayıda portre mevcuttur. Bunlar aslından çarpıtılmış, çirkin portrelerdir. Birçoğu belki de insana benzedikleri için maymun ya da baykuş figürlerine eklenmiştir. Bu figürler aşağılanmış, panik içerisinde yıkımın yıldırıldığı yalnız ve çıplak insanların dünyasına aittir. Soyut bir mekân içerisine yerleştirilmeleri onların yalnızlığını daha da arttırmaktadır (Ragon, 2009: 153-155). “Bacon’ın figürleri herhangi bir dış gerçekliğin temsili değil, kendi kendisinin temsidir. Kendi kendisini temsil eden bu figürler, dış gerçekliği temsil etmediği için kimliksizdir” (Ötgün ve Altaş, 2020: 15). Portrelerde yer alan biçimsel özellikler ele alınan kişinin gerçek görünümüne dair ipuçları taşısa da çalışmanın genel yapısı modelin bireysel iç dünyasını yansıtan soyut yüzeylerden ibarettir. Ortaya çıkan amorf biçimler, sanatçının portre üzerinden elde ettiği izlenimlerin bir sonucu olarak psikolojik durumun forma kavuşmuş halini temsil etmektedir.

Bacon gibi resimlerinde oluşturduğu deformasyonlarla ön plana çıkan bir diğer önemli sanatçı olan Frank Auerbach ise ele aldığı portrelerde formun yeniden inşasına odaklanmıştır. Sanatçının resimlerinde sürekli bir dinamizm ve dinmeyecek gibi görünen bir *yapma, silme ve yeniden sınırlandırma* eylemi hâkimdir (Görsel 9). Boyama sürecinde yarattığı etkiler gözlemci ile gözlenen şeyler arasındaki ilişkiyi temsil eder. Auerbach ise “silinen görüntülerin hayaletlerinin nihai sonuca bir miktar katkıda bulunduğunu” (Pigrum,

2010: 15) söyler. Sanatçıya göre resim yapma süreci hem kaybetmenin hem de bulmanın eşliğindedir ve bu birikim sayesinde ikna kabiliyetini artırır. Bu kendini bulma süreci tam bir yıkım ya da depresyona inen korkunç bir şiddete varabilir, ancak yeniden yapma eylemi, soruna bir çözüm bulunması anlamına da gelir. Son bir cevap olmasa da ileriye yönelik bir girişimi temsil eder. Sanatçı bu kapsamda her resmine neredeyse hiçbir plana sadık kalmadan başladığını, tutarsızlık üzerinde çalıştığını söylemektedir. Uygulamaları sürükleyici bir ana veya duruma odaklanır, kimlik ya da benlik inşasını içermez (Pigrum, 2010: 15-16).



Görsel 9. Frank Auerbach, "Head of J.Y.M.", 1931, Tuval Üzeri Yağlıboya, 38.1 x 38.1 cm, Özel Koleksiyon.

Auerbach'ın resimleri temelde tamamlanmamış bir yapıya sahiptir ve portre resmi geleneğindeki şaşırtıcı revizyonlara da açıktır. Aynı zamanda, geçmiş dönem örneklerinin önemini yakalanmasında vazgeçilmez referans noktaları oluşturmaktadır. Bu referans noktaları Auerbach'inkine benzer motivasyon süreçlerine sahip olan Francis Bacon, Alberto Giacometti ve Chaim Soutine gibi sanatçıların eserleri ile biçimlendirici etkileri arasındadır. Ancak bu kaynaklar Auerbach'ın çalışmalarının özerkliğini yitirmesine neden olmaz, çünkü sanatçının yakaladığı etkiler sezgiseldir ve uygulamalarıyla iç içe geçmiştir. Auerbach'ın silme ve düzeltme eylemleri, mekân ile figürün ilk duyusal görüntüsünden, mimetik bir görüntüye ya da fikirlerin diyalektik düzenine indirgenemeyen ampirik bir görüntüye ulaşır. Bu görüntü *tek bir süreçte ardışık pozisyonları veya anları* somutlaştıran veya özetleyen bir görüntüdür. Burke'nin *saf ikna* ifadesinde de olduğu gibi Auerbach'ın resim süreci bulma ve kaybetmenin sonundaki dengeleyici bir eylemdir. Aslında bu ifade sanatçıyı sürekli körukleyen itici güç unsurudur. Sürecin sonunda tüm belirsizlikler aradan çekilir, form tüm çıplaklığıyla ortaya çıkar. Belirli bir ana tanıklık eden bu süreç, formun paramparça edildiği, farklı zaman aralıklarına sahip işaretlerle yapılandırılmıştır (Pigrum, 2010: 17-18). Boyanın katmanlı bir biçimde kullanılması kompozisyona tuval yüzeyinin

dışına taşan bir derinlik katmaktadır. Form her ne kadar parçalı bir yapıya sahip olsa ve gerçekçi bir görüntünün derinliğinden uzak olsa da, sanatçının gerçekleştirdiği yeniden inşa sürecinin çok boyutlu serüvenini fırça vuruşlarında okumak mümkündür. Ele alınan modelin kimliğine ilişkin bir ipucu da mevcut değildir. Çünkü sanatçının odaklandığı tek şey anlık dışavurumlardır. Belki de zamanın gerçekliğini bu dışavurumlarda aramak gerekir. İki dünya savaşı arasında ele alınmış bu portre, bir başka yönüyle içinde bulunduğu kaotik dönemi açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

3. Günümüz Portrelerinde Dışavurumcu Tavrın Olarak Deforme Etme Eğilimi ve Kimliğin Soyutlanması

Resim sanatında, kimliğin yerini tamamen biçimsel özelliklere bıraktığı, baş formunun yer yer plastik etkiyi arttırmak adına parçalanarak yok edildiği portrelerle karşılaşmak mümkündür. Günümüzde bu türden çalışmalar üreten sanatçıların, çağın da getirdiği kaotik düzene ilişkin mesajlarını portreler aracılığıyla verdiği görülmektedir. Bu kapsamda Alex Kanevsky'nin figüratif-soyut yaklaşımları bir arada sergilediği ve akan zamanı yakalama gücüne sahip kompozisyonları, günümüz portre anlayışının biçimi bozmaya yönelik bir tavırla nasıl şekillendiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır (Görsel 10). Geçmişte teorik matematik eğitimi alan sanatçı için yarı soyut biçimlerle oluşturduğu portrelerinin asıl ilham kaynağı fizikteki dengesiz denge kavramı olmuştur. Bu anlayışla ele aldığı çalışmalar, kolaylıkla yorumlanabilen ve kavranabilen kompozisyonlara meydan okur niteliktedir. Oluşturulan karmaşık ancak dengeli düzen, özellikle jestüel ve kasıtlı olarak kesinlikten uzak vuruşlarla tasvir edilen figürün işlenişinde hissedilebilir. Zamandan, sembollerden ve kimliğinden arındırılmış olan biçimler, açık bir olasılık alanına girerek izleyicinin, sahneyi kendi anlayışıyla fark etmesini sağlamaktadır. Kanevsky için bozma eylemi, tuval üzerinde yakalanan belirli bir anı veya andan ziyade, bir provokasyon olarak nitelendirilebilecek pratiği için gereklidir. Bu şekilde Kanevsky resimlerini görsel şiirler olarak görerek ruh hali ve atmosferin çağrışımını vurgulamaktadır. Kimliğe dair tüm verilerden arındırılmış portrelerinin duygu ve katılıma zorlama gücü, içsel süreçlere bağlıdır. Yüzeylerdeki kaotik yapı, insan formunun doğal güzelliğinden ziyade, zamanın yok edici gücüne odaklanarak, kimliğinden soyutlanmış bedeninin yeniden inşasına hizmet etmektedir. Kompozisyonlar, pek çok farklı anın bulunmasından kaynaklanan bir tür doğal hıza sahiptir. Bu nedenle Kanevsky'nin çalışma ve deneyleri, hem inanılmaz derecede dokunsaldır hem de geçiciliği anımsatmaktadır (Hollis Taggart Sanat Galerisi, 2019).

Bir diğer dışavurumcu sanatçı Nicola Samori, portrelerini İtalyan barok teknikleriyle ilişki kurarak kompoze etmektedir. Figürleri belli belirsiz mekânlarda ele alırken mimik ve ifadeleri bilinçli bir biçimde çarpıtmaktadır (Görsel 11). Sanatçının çalışmaları, zaman üzerinde derin bir meditasyon ve varoluşun kırılganlığını barındırmaktadır. Bu zamansallık ve maddenin kırılgan yapısını, cilt, kemik ve kasın parçalanarak formun öz yapısından koptuğu neredeyse soyut biçimlerin bir araya gelişine oluşturulmuş yüzeylerde okumak mümkündür (Porcini, 2014). Bu portreler klasik portre anlayışındaki algısal gerçekliğe dayalı biçim arayışlarını da tersine çevirmektedir. Özellikle Rönesans ve barok dönemin forma ilişkin yüzey üzerinde yaratmaya çalıştığı gerçeklik illüzyonu bu portrelerde farklı bir aşamaya geçerek gerçekliğin yeniden formüle edildiği yüzeylere

dönüşmüştür. Bu yeniden inşa süreci yalnızca sanatçının izlenimi değil aynı zamanda model üzerinde gerçekleştirilen bilinçli bir parçalama eylemidir. Portre artık ne bireysel özellikleri yansıtan biçimsel bir veridir ne de ele alınan kişinin kimliğine ilişkin bir temsil görevi üstlenmektedir. Tek bir amaç vardır, o da parçalanma neticesinde ortaya çıkan dışavurumlar vasıtasıyla varoluşsal problemlere dair bir cevap arayışıdır.



Görsel 10. Alex Kanevsky, "FD (Altered)", 2007, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 48 x 24 cm, Hollis Taggart Gallery, New York.



Görsel 11. Nicola Samori, "J.R.S.G. (del nascondimento)", 2010, Bakır Levha Üzeri Yağlıboya, 100 x 100 cm.

Portrelerde uygulamış olduğu deformasyonlarla bilinen Cian McLoughlin ise geçmişte benzer şekilde çalışan Willem de Kooning, Auerbach veya Ken Paine gibi boyayı etkili bir biçimde kullanmayı tercih etmiştir. Özellikle New York'taki çok yönlülük ve plastisite artan bir şekilde ilgisini çekmiş, çizgi ve konturun çok daha az hissedildiği, güçlü fırça vuruşları ve tuval üzerine atılmış boya ile karakterize edilmiş eserler ortaya koymuştur (Görsel 12-13). Çalışmalardaki kısmen tanımlanan ya da tanımlanamayan kısımlar, yaratıcı sürecin doğasında bulunan belirsizlik tarafından canlanmaktadır. Bu durum kompozisyonlarındaki birbirine geçen, kopan ve yeniden bir araya gelen bir yapıyı da açıklamaktadır. McLoughlin'in kendine özgü renk kullanımı ise bu çelişkiye katkıda bulunur. Geleneksel natüralizmin ötesine geçme çabasıyla birlikte alışılmışın dışında bir palet benimseyen sanatçının resimlerinin tonal doğası, körelmiş bir akademik duyarlılığa da işaret etmektedir. Sanatçının çözüme yönelik kaygılarla meşgul olması ve resimlerinin değişken bitişi arasında doğrudan bir bağlantı tanımlanabilir. Resimlerinin kimi bölümleri çözümsüz ve esrarengiz bırakılırken, diğer yerleri kendini göreceli olarak açık bir şekilde ortaya koyar. Portrelerinde çizgiler vasıtasıyla elde edilmiş doğrusal bir kesinlik yoktur. Bunun yerine, resimlerinin *doğaçlama ve gözlem içeren, geniş ve spesifik* birliği olan iki işlev görmesini ister. Sanatçıya göre, izleyici portreye yakından baktığında oluşturucu formları, renk ve ton arasındaki etkileşimi anlamalı, daha uzak bir mesafeden baktığında ise, resmin gerçekçilikten uzak olduğunu keşfetmeli ve resimsel unsurları daha tutarlı, okunaklı bulmalıdır (Rooney, Irish Arts Review, 2014: 62-63). Portrenin geleneksel anlamda kimliği tanıtıcı özelliğinin saf dışı bırakıldığı bu çalışmalar, zamanın akışını ve her şeyi yok etme gücünü deformasyonlarla güçlü bir şekilde ifade etmektedir.



Görsel 12. Cian McLoughlin, "Tronies", 2017, Tuval Üzeri Yağlıboya, Molesworth Gallery, Dublin.



Görsel 13. Cian McLoughlin, "Tronies", 2017, Tuval Üzeri Yağlıboya, Molesworth Gallery, Dublin.

Çağdaş resim sanatının en heyecan verici bir diğer ismi olan Antony Micallef görsel açıdan güçlü, enerjik ve yoğun portreleriyle tanınmaktadır (Görsel 14-15). Bal mumu ve boya katmanlarıyla oluşturulmuş portreleri neredeyse nefes alan heykellere dönüşmüştür. Sanatçının boya katmanlarını yoğun kullanmasının nedeni bir yaşam ve varlık duygusu oluşturma isteğidir. Bu duyguyu katlanan, kırışan, hareket eden elle tutulabilir formları oluşturarak yakalamayı başarmıştır. Yüzeyle dâhil edilen tüm bileşenler, izleyici ile resim arasındaki sınırları bulanıklaştıran canlı, nefes alan bir portre için bir araya gelmektedir. Neredeyse mutasyona uğramış varlık gibi görünen portrelerde herhangi bir kimliğin dışavurumu söz konusu değildir. Yalnızca doğa unsurlarına atıfta bulunan figürasyonun tüm yönlerine sahip soyut resimler olduğunu söylemek mümkündür (Carter, 2020). Yüzeyle oluşan kaotik yapı, iyi ile kötü arasındaki ayrımın iyice silikleştiği, savaşın ve salgın hastalıkların gündelik yaşamın bir parçası haline geldiği günümüz dünyasını güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Bu kapsamda Micallef'in portreleri bir kişinin temsili yerine, içinde yaşanan çağın temsiline dönüşmektedir.



Görsel 14. Antony Micallef, "Self Portrait with Green", 2015, Keten Üzeri Yağlıboya, 130cm x 110 cm.

Görsel 15. Antony Micallef, "Self Portrait", 2015, Tuval Üzeri Yağlıboya, 40.5 x 40 cm.

Sonuç

Resme konu olan kişinin kimliğine dair verilerin taşıyıcısı konumundaki geleneksel portre sanatının gerçekçi yaklaşımları, sanatçının özgürleştiği ölçüde yerini bireysel bakış açılarına devretmiş, bu kapsamda ortaya çıkan yeni plastik değerler, yaşanan çağın durumuna ilişkin göstergeleri de içine katarak tuval yüzeyine yansımıştır. Yaşadığı toplumun sosyal yapısından, geleneklerinden ya da psikolojik durumundan bağımsız

düşünülemeyecek olan sanatçıların ortaya koyduğu portre çalışmaları da bu değişkenlerin tüm çıplaklığıyla ortaya konulduğu tarihsel bir dokümana dönüşmektedir. İzleyiciyi sanatsal açıdan belirli bir doyuma ulaştırma çabasındaki sanatçıların yeni konu ve üslup arayışları, portre sanatında biçim ve içerik yönünden köklü değişimleri de beraberinde getirmiştir. Portrelere konu olan kişilerin kimliklerini açık eden, başka bir deyişle onları tanınamamızı sağlayan yönlerinin yeni yaklaşımlar kapsamında gitgide yüzeylerden silikleşmesi, deformasyona uğraması ya da tamamen yok olmasında üslupsal eğilimlerin yanı sıra sosyolojik, psikolojik ve kültürel değişkenler de etkin bir rol oynamaktadır.

Modern üretim biçimleri ve yaşam pratiklerinin bir sonucu olarak bireylerin arasındaki sosyal mesafelerin açılması, git gide sanal kişiliklere dönüşmesi ya da bireyi bedenden fazlasını ifade etmeyen değersiz bir metaya indirgenmesi gibi olgularla yeni sanatsal eğilimler arasındaki ilişkiyi keşfetmek mümkündür. Bu kapsamda geleneksel anlayışla oluşturulmuş portre örneklerindeki kimliğe ilişkin gerçekçi yaklaşımların, insanın değersizleştirilmesiyle ilintili olarak kimliklerinden arındırıldığını, deformasyona uğrayarak varlığının sorgulandığını, belki de yok sayıldığı bir dışavurum aracı haline getirildiğini söylemek doğru bir yaklaşım olacaktır. Fakat portredeki modelin kimliğine dair verilerin plastik değerler vasıtasıyla geri plana atılmasını olumsuz bir gelişme olarak okumak yanıltıcı sonuçlar doğurabilir. Bu nedenle, portrede kimlik problemlerine odaklanırken, dönemin sanatı algılayış biçimlerini de işin içine dâhil etmek gereklidir. Nitekim portrelerde parçalanma ya da deforme etme eğilimi çağımız yaşam pratikleriyle de örtüşen bir durumdur. İnsana dair unsurların büyük bir bölümünün yok edildiği resimlerin portre kapsamında değerlendirilmesi ya da olağan bir durum olarak karşılanması belki de kendi yaşantımızdan izler taşımasıyla yakından ilişkilidir. Bu noktada portre kavramına ilişkin, yeni sanatsal yaklaşımlarla birlikte daha kapsamlı tanımlamaların getirilmesi gerekliliği de ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmadan elde edilen çıkarımlar kilit öneme sahip şu iki soruyu da gündeme getirmektedir: Portrelerdeki deformasyonlar yalnızca üslupsal kaygılarla ortaya çıkan dışavurumlar mıdır? Yoksa çağın içerisinde bulunduğu durumlara ilişkin mesaj kaygısı taşıyan, ele alınan kişinin kimliğinin bile önemsizleştiği derin bir içeriğe mi sahiptir? Bu soruların cevabını kesin bir biçimde cevaplamak mümkün olmayabilir ancak en nihayetinde ortaya çıkan portreler doğrudan ya da dolaylı bir biçimde birbirini tetikleyen, hem sanatsal hem sosyolojik durumun yüzeye yansıması biçimleridir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Carter, F. (2020) Art Inspired By Couture: Antony Micallef Discusses His Latest Body Of Work, Röportaj, Forbes, <https://www.forbes.com/sites/felicitycarter/2020/11/30/artinspiredbycouture-antony-micallef-discusses-his-latest-body-of-work/?sh=459883ac33ce> (Erişim Tarihi: 20.03.2021).
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat-varlık stratejileri*. (S. A. Eskier, G. E. Yılmaz Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

- Hollis Taggart Sanat Galerisi. (2019) Alex Kanevsky: Liberation and Disorientation. <https://www.hollistaggart.com/exhibitions/56-alex-kanevsky-liberation-and-disorientation/> (Erişim Tarihi: 01.01.2021).
- İpşiroğlu, N. M. (2010) *Oluşum süreci içinde sanat tarihi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. (D. Zaptcioğlu, Çev.). Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Little, S. (2008). ... *İzmler-Sanatı Anlamak*. (D. N. Özer, Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.
- Lynton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Montserrat, D. (1993). The representation of young males in 'fayum portraits'. *The Journal of Egyptian Archaeology*, 79, 215-225.
- Ötgün, C., Altaş, Ş. (2020). Alberto giacometti ve francis bacon'ın figür yorumlarındaki bakışların başkalaşımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 35, 10-18.
- Porcini, R. (2014) Nicola Samori- l'âge mûr. *Rosenfeld Sanat Galerisi*. https://galleryrosenfeld.com/usi/documents/exhibitions/press_release_url/18/Samori_press-release_LOW.pdf (Erişim Tarihi: 09.01.2021).
- Pigrum, D. (2014). In pursuit of persuasion: Burke's rhetoric the artistic practices of the painter frank auerbach. *Kenneth Burke Journal*, 10(1), 14-20.
- Ragon, M. (2009) *Modern sanat*. (V. Kanetti, Çev.) İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Rooney, B. (2014) The middle watch, *Irish Arts Review*, 31, 62-63.
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik resim çözümlenmeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanilli, S. (1994). *Yüzyılların gerçeği ve mirası: İnsanlık tarihine giriş*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tate Güzel Sanatlar Galerisi. (t.y.) *Portrait*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/portrait> (Erişim Tarihi: 02.01.2021).
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin ışığında modern resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- West, S. (2004). *Oxford history of art - Portraiture*. New York: Oxford University Press.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547860?> (Erişim Tarihi: 15.08.2020).
- Görsel 2. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547856> (Erişim Tarihi: 15.08.2020).
- Görsel 3. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435658> (Erişim Tarihi: 18.08.2020).

- Görsel 4. <https://artsandculture.google.com/asset/der-kaufmann-georg-gisze/VwFTBKeaJVASog?hl=tr> (Erişim Tarihi: 20.08.2020).
- Görsel 5. http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8912 (Erişim Tarihi: 24.08.2020).
- Görsel 6. <https://www.smk.dk/en/highlight/portrait-of-madame-matisse-the-green-line-1905/> (Erişim Tarihi: 30.08.2020).
- Görsel 7. <http://www.artchive.com/artchive/P/picasso/cadaques.jpg.html> (Erişim Tarihi: 06.09.2020).
- Görsel 8. <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-gerard-schurmann> (Erişim Tarihi: 09.09.2020).
- Görsel 9. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-eve-l20020/lot.24.html> (Erişim Tarihi: 06.09.2020).
- Görsel 10. <http://www.somepaintings.net/2007A/alex2007.html> (Erişim Tarihi: 07.11.2020).
- Görsel 11. <https://www.escapeintolife.com/painting/nicola-samori/> (Erişim Tarihi: 12.11.2020).
- Görsel 12. <http://cianmcloughlin.com/2017-tronies/> (Erişim Tarihi: 16.11.2020).
- Görsel 13. <http://cianmcloughlin.com/2017-tronies/> (Erişim Tarihi: 16.11.2020).
- Görsel 14. <https://antonymicallef.com/current-paintings/> (Erişim Tarihi: 28.11.2020).
- Görsel 15. <https://antonymicallef.com/current-paintings/> (Erişim Tarihi: 28.11.2020).