

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Naciye AYDIN

20.Y.Y.DA PORTRÉ SANATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU**

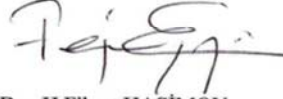
ERZURUM–2008

TEZ KABUL TUTANAĞI

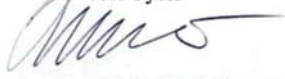
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu çalışma, Resim Anasanat Dalının Resim Sanat Dalında jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul edilmiştir.

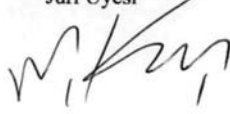
Yrd.Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU
Danışman / Jüri Üyesi



Doç.H.Fikret HAŞİMOV
Jüri Üyesi



Doç.Mustafa KÜÇÜKÖNER
Jüri Üyesi



Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir. ... / ... /

Prof.Dr.Vahdettin BAŞÇI
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA NO</u>
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	V
RESİMLER DİZİNİ.....	VI
 GİRİŞ	 1
 BİRİNCİ BÖLÜM	 5
1. PORTRE’NİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	5
 İKİNCİ BÖLÜM	 27
2. 20.Y.Y. ’İN İLK YARISINDA PORTRE.....	27
2.1. Fovizm.....	28
2.2. Ekspresyonizm.....	33
2.3. Kübizm.....	43
2.4. Fütürizm.....	51
2.5. Dada.....	54
2.6. Konstrüktivizm.....	60
2.7. Sürrealizm.....	63

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	71
3. 20.Y.Y.'İN İKİNCİ YARISINDA PORTRÉ.....	71
3.1. Soyut Sanat.....	71
3.2. Soyut Ekspresyonizm	72
3.3. Pop Art.....	76
3.4. Op Art.....	81
3.5. Minimalizm.....	82
3.4. Kavramsal Sanat.....	82
3.5. Hiperrealizm.....	84
 DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	88
4.1. TÜRK RESMİNDE PORTRÉ.....	88
 SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	104
ÖZGEÇMİŞ.....	107

ÖZET

20.Y.Y.DA PORTRÉ SANATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Naciye AYDIN

Danışman : Yrd. Doç. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

2008 – Sayfa :120

Jüri : Yrd. Doç. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

Doç.Fikret HAŞİMOV

Doç. Mustafa KÜÇÜKÖNER

Bu çalışmada 20.yy. sanat akımlarının Portre'ye nasıl yansıdığı, öncü sanatçıların yaptığı portre çalışmaları ele alınmıştır. Portrelerin yapım aşamasından sonuçlanmasına kadar bulunduğu döneme ait izleri taşıırken, dönemin sanatsal değişimi, gelişimi ve yeniden üretim kaygılarının portre sanatına etkileri kronolojik olarak araştırılmıştır.

Portre yapılırken, portreyi yapan sanatçının bulunduğu çağa göre ifadesinin, toplumsal ortamlarının, geçirdikleri evrelerin, teknolojik, ekonomik ve kültürel değişimlerin sanattaki etkilerine bakılarak, portrenin kat ettiği değişim vurgulanmaya çalışılmıştır.

20.yy. sanat akımlarının öncü sanatçılarının getirdiği yeniliklere bağlı olarak plastik öğelerin portreye nasıl aktarıldığı, sanatçıların portre çalışmaları ile desteklenmiştir.

ABSTRACT

THE ART OF PORTRAIT IN 20TH CENTURY

MASTER THESIS

Naciye AYDIN

Supervisor : Assist. Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

2008 – Page : 120

Jury : Assist. Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

Assoc. Prof. Fikret HAŞİMOV

Assoc. Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER

In this study, it was discussed how the art trends had influence on the portrait by means of the portrait works created by the pioneer artists in 20th century. The effect of artistic changes and progress and reproduction anxiety of the period on the portrait art have been investigated as chronological, while portraits have reflected the trace belong to its time from the forming position of their up to the end.

As a portrait is be producing, the acquired changes of portrait is tried to emphasize in view of the effects of social environment and passed stage and technology and economy and cultural modification and the expression of artist on the art compare to its age.

In the 20th century, how the plastic components transfer to the portrait is supported by the portrait works of artists as the art trends depend on the reform produced by the pioneer artists.

ÖNSÖZ

Her sanatçı bir yalancıdır.

Her sanatçı kendine özgü bir dille bariz yalanlar söyler ve bu yalanları alenidir ki hemen göze çarpar. Ancak sanatçı söylemiş olduğu yalanı o kadar iyi söylemiştir ki artık bu yalana kendisi de inanmaya, hatta bütün duyanları görenleri de inandırmaya başlamıştır.

Bu, sanat eserinin oluşum aşamasındaki inanın öyküsüdür.

Öyle bir yalan söyleyin ki, önce kendiniz inanın sonra başkası....!

Sanata bu denli eleştirel bakmamı ve baktığımın ardındakileri farklı görmemi sağlayan hocam Yrd.Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU'na, çalışmalarımda bana destek olan ve yaşamımı paylaşan eşim Cihat BUDAK'a ve hayatıma anlam katan kızım Enfal Tual BUDAK'a sonsuz sevgi ve teşekkürler.

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim 1.1 - Kadın Portresi. Nero dönemi, İS 54-68. Ahşap pano üzerine mumboya. 33 x 19 cm. Britiish Museum, Londra.....	5
Resim 1.2 - Antonio del Pollaiuolo: Genç Bir Kadının Profili. 1460 civarı, 52,5x36,5 cm. Berlin Devlet Müzeleri Tablo Galerisi.....	6
Resim 1.3 - Friedrich Overback: Ressam Franz Pforr'un Portresi. 1810 civarı, 62X47 cm. Ulusal Galerî, Berlin.....	7
Resim 1.4 - Leonardo da Vinci: Mona Lisa. 1503 civarı, ahşap üstüne yağlıboya, 77x53 cm. Louvre Müzesi, Fransa.....	8
Resim 1.5 - Michelangelo: Adem'in Yaratılışı. 1508-12, fresk, yaklaşık 2,8x5,7 m. Sistina Şapeli, Vatikan, Roma.....	9
Resim 1.6 - El Greco: Otoportre. 1541-1616, T.ü.y.b. Museum of Fine Arts, Boston.....	10
Resim 1.7 - Caravaggio: Baküs. 1593 civarı. T.ü.y.b. 94x85 cm. Galleria delgi Uffizi, Floransa.....	12
Resim 1.8 - Peter Paul Rubens: Kızı Clara Serena'nın Portresi. 1616, T.ü.y.b. 33x26.3 cm, Vaduz.....	12
Resim 1.9 - Rembrandt van Rijn: Kendi Portresi. 1629, T.ü.y.b. 37.9x28.9 cm. Mauritshuis, Den Haag.....	13
Resim 1.10 - Diego Velazquez: Las Meninas (Nedimeler). 1656, tuval üzerine yağlıboya, 318x278 cm. Prado Müzesi, Madrid.....	14
Resim 1.11 - Jean-Baptiste Siméon Chardin: Balon Şişiren Çocuk. 1740 civarı, T.ü.y.b. 82x65 cm. Louvre Müzesi, Paris.....	15
Resim 1.12 - Jacques-Louis David: Çalışma Odasında Napoleon. 1812, T.ü.y.b. 203.9x125.1 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington.....	16
Resim 1.13 - Jean Auguste Dominique Ingres: Türk Hamamı. 1863, T.ü.y.b. çap-108 cm. Louvre Müzesi, Paris.....	17
Resim 1.14 - Francisco Goya: Otoportre.	

1790-1795, T.ü.y.b. 42x28 cm. Özel Colleksiyon.....	18
Resim 1.15 - Eugène Delacroix: Halka Önderlik Eden Özgürlük.	
1830, T.ü.y.b. 260x325 cm. Louvre Müzesi, Paris.....	19
Resim 1.16 - Paul Cézanne: Otoportre.	
1877-90, T.ü.y.b. 25.5x14.5 cm. Orsay Müzesi, Paris.....	21
Resim 1.17 - Vincent van Gogh: Otoportre.	
1889, T.ü.y.b. 65x54 cm. Orsay Müzesi, Paris.....	22
Resim 1.18 - Paul Gauguin: Kendi Karikatür Portresi.	
1889, T.ü.y.b. 80x52 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington.....	23
Resim 1.19 - James Ensor: Entrika.	
1890, T.ü.y.b. 90x150 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Anvers.....	24
Resim 1.20 - Edvard Munch: Çılgılık.	
1893, Karton ü.y.b. 91x73.5 cm. Ulusal Galeri, Oslo.....	25
Resim 1.21 - Gustav Klimt: Öpüşme.	
1908, T.ü.y.b. 180x180 cm. Avusturya Galerisi, Viyana.....	25
Resim 2.22 - Henri Matisse: Çizgili Tişörtlü Oto-portre	
1906. T.ü.y.b. Devlet Sanat Müzesi, Kopenhag.....	29
Resim 2.23 - André Derain: Henri Matisse.	
1905. T.ü.y.b. 46 x 34.9 cm. Tate Galerisi, Londra.....	30
Resim 2.24- Raoul Dufy: Kız kardeşi, Suzanne Dufy' nin Portresi.	
1904. T.ü.y.b. 46 x 33 cm. Hermitage Müzesi, St Petersburg, Rusya.....	30
Resim 2.25 - Kees Van Dongen: Bir Kadın Portresi.	
1903. T.ü.y.b. 39 x 27 cm.,New York.....	31
Resim 2.26 - Maurice de Vlaminck: André Derain.	
1906. Karton ü.y.b. 26.4 x 21 cm. Jacques and Natasha Gelman Kol.....	32
Resim 2.27 - Amedeo Modigliani: Juan Gris'in Portresi.	
T.ü.y.b. 55.5 x 38 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	32
Resim 2.28 - Ernst Ludwig Kirchner: Oto-portre.	
1915. T.ü.y.b., 69.2 x 61 cm. Oberlin Koleji Sanat Müzesi, Ohayo.....	35

Resim 2.29 - Karl Schmidt Rottluff: Oto-portre.	
1906. Karton ü.y.b., , 45 x 32 cm.....	35
Resim 2.30 - Erich Heckel: Siddi Heckel.	
1913. T.ü.y.b..36,3 x 16.5 cm. Leopold Müzesi.....	36
Resim 2.31 - Emil Nolde: Bir Kadın Başı.	
1954. Kağıt ü. suluboya, 19 x 14 cm., New York.....	36
Resim 2.32 - Paul Klee: Bir Artistin Portresi.	
1927. Karışık teknik, 63.2 x 40 cm. Özel Koleksiyon, New York.....	37
Resim 2.33 - Franz Marc. Kedili Nü.	
1910. T.ü.y.b., 88 x 82 cm. Lenbachhaus Galerisi, Münih- Almanya.....	38
Resim 2.34 - August Macke: Franz Marc.	
1910. Mukavva üzerine yağlıboya. Ulusal Galerî, Berlin.....	38
Resim 2.35 - Alexej Jawlensky: Bayan Slutzkaja.	
1918. Karton ü. guaj, 42 x 32.4 cm. Özel Koleksiyon, Rusya.....	39
Resim 2.36 - Lovis Corinth: İskeletli Oto-portre.	
1896. T.ü.y.b., 66 x 86 cm. Lenbachhaus Belediyesi Sanat Galerisi, Münih.....	39
Resim 2.37 - Oskar Kokoschka: Hans Tietze ve Erica Tietze-Conrat.	
1909. T.ü.y.b., 30 x 53 cm. Modern Sanat Müzesi, New Yor.....	40
Resim 2.38 - Ludwig Meidner: Gece Yüzüm.	
1913. Tuval üzerine yağlıboya, 66.7 x 48.9 cm.....	40
Resim 2.39- George Grosz: Oto-portre.	
1927. T.ü.y.b., 98 x 79 cm. Nierendorf Galerî, Berlin-Almany.....	41
Resim 2.40 - Otto Dix: Dansçı Anita Berber'in Portresi.	
1925. T.ü.y.b., 120 x 65 cm. Pace Galerî, New York.....	41
Resim 2.41 - Edvard Munch: Sigaralı Oto-portre.	
1895. T.ü.y.b., 110.5 x 85.5 cm. Ulusal Galerî, Oslo.....	42
Resim 2.42 - Egon Schiele: Getri Schiele.	
1909. T.ü.y.b.,140 x 140 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.....	42
Resim 2.43 - Kaethe Kollowitz:Oto-portre	
1923.Kağıt üzerine ağaç baskı, 15 x 15.5 cm.....	43

Resim 2.44 - Pablo Picasso: Oyuncak Bebekli Maya'nın Portresi.	
1938. 33 x 50.8 cm. Picasso Müzesi, Paris.....	47
Resim 2.45 - Georges Braque: Mandolinli Kadın.	
1910. T.ü.y.b., 80.5 x 54 cm. Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid.....	47
Resim 2.46 – Juan Gris: Josette Gris'in Portresi.	
1916. 116 x 73 cm.....	48
Resim 2.47 - Fernand Léger: Kedili Kadın.	
1921. T.ü.y.b. Metropolitan Modern Sanat Müzesi, New York.....	49
Resim 2.48 - Robert Delaunay: Eyfel Kulesi.	
1911. T.ü.y.b. 200 × 137 cm. Guggenheim Müzesi, Amsterdam.....	49
Resim 2.49 - Diego Rivera: Ramon Gomez de la Serna'nın Portresi.	
1915. T.ü.y.b. Özel Koleksiyon.....	50
Resim 2.50- Lionel Feininger: Leylak Renkli Kadın.	
1922. , 100.5 x 80.5 cm. Thyssen T.ü.y.b. -Bornemisza Müzesi, Madrid.....	50
Resim 2.51- Carlo Carà: Marinetti'nin Portresi.	
1910-11. T.ü.y.b., 100 x 80 cm. özel koleksiyon.....	52
Resim 2.52 - Umberto Boccioni: Oturan Kadın Portresi.	
1911. T.ü.y.b., 13 x 24 cm. Özel Koleksiyon.....	53
Resim 2.53 - Giacomo Balla: Benedetta'nın Portresi.	
1924. T.ü.y.b. Özel Koleksiyon.....	53
Resim 2.54- Gino Severini: Oto-portre.	
1960. T.ü.y.b. 55 x 46.3 cm. Pompidou Şehri, Paris.....	54
Resim 2.55 – Marcel Duchamp: Dr. R. Dumouchel'in Portresi.	
1910. Philedelfia, Amerika.....	56
Resim 2.56 - Jean Arp: Tristan Tzara'nın Portresi.	
1916. Boyalı tahtalardan kabartma, 51 x 50 x 10 cm.....	57
Resim 2.57- John Heartfield: Üstün İnsan Adolph.	
1932. Fotomontaj.....	57
Resim 2.58 - Raoul Hausmann: Portre.	
1923. Fotomontaj.....	58
Resim 2.59 - Kurt Schwitters: Lasar Markovich Lissitzky.	

Modern Sanat Müzesi, New York.....	58
Resim 2.60 - Max Ernst: Mavi Portre. 61 x 76.....	59
Resim 2.61 – Man Ray: Asamblaj Oto-portre. 1916. Karışık teknik. New York.....	59
Resim 2.62- Francis Picabia: Femme Aux Allumette’nin Portresi. 1923-1925. Karışık teknik.....	60
Resim 2.63 - Vladimir Tatlin: Balık Satıcısı. 1911. Tuval üzerine zambk boya, 76 x 98.5 cm.....	61
Resim 2.64 - Alexander Rodchenko: Anne’nin Portresi. 1924.....	62
Resim 2.65 - El Lissitzky: Oto-portre	62
Resim 2.66 - Naum Gabo: Bir Kadının Başı. 1917-1920. Metal ve selüloit, 62.2 x 48.9 x 35.4 cm. Purchase.....	63
Resim 2.67 - Max Ernst: Meteoroloji Uzmanı. 1951. Tuval üzerine yağlıboya, 92 x 62 cm. Uluslar Arası Modern Sanat.....	65
Resim 2.68 – Rene Magritte: Portre. 1935. 73.3 x 50.2 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.....	66
Resim 2.69 - Salvador Dali: Yumuşak Oto-portre. 1941. T.ü.y.b., 61.3 x 50.8 cm. Gala-Salvador Dali Vakfı, İspanya.....	66
Resim 2.70 - Frida Kahlo: Oto-portre. 1940. T.ü.y.b., 60 x 45 cm.....	67
Resim 2.71 - Paul Delvaux: Deniz Kızlarının Köyü. Panel üzerine yağlıboya, 124 x 104 cm. Chicago Sanat Enstitüsü.....	68
Resim 2.72 - Jean Miro: Bir Kadının Başı. 1938. T.ü.y.b., 45.72 x 54.93 cm. Minneapolis Sanat Enstitüsü, Minnesota.....	68
Resim 2.73 - Giorgia De Chirico: Oto-portre. 1913. New York, Alex Hillman.....	69
Resim 2.74- Victor Brauner: Çıkarılmış Gözüyle Kendi Portresi. 1931. T.ü.y.b.	69

Resim 2.75–Hans Bellmer: Max Ernst’in Portresi.	
1939.....	70
Resim 3.76 - Jackson Pollock: Portre/ Rüya.	
1953. Kağıt ü.yb., 58 x 134 cm.....	73
Resim 3.77 - Willem de Kooning: Kadın.	
1953.....	74
Resim 3.78 - Mark Rothko: Portre.	
1939.....	75
Resim 3.79 - Georg Baselitz: Lesende Mutter.	
1998. Kağıt ü.y.b., 202 x 162 cm.....	75
Resim 3.80 - Francis Bacon: Oto-portre.	
1964. Tuval üzerine yağlıboya, Marlborough Sanat Galerisi, Londra.....	76
Resim 3.81 - Peter Blake: Sammy Davis’in Portresi.	
1960.....	78
Resim 3.82 - Richard Hamilton: Dieter Roth’un Portresi.	
1998.....	78
Resim 3.83 - Roy Lichtenstein: Ağlayan Kız.	
1964. T.ü. manga, 116.8 x 116.8 cm. Milwaukee Sanat Müzesi, , Wisconsin.....	79
Resim 3.84 - Andy Warhol: Oto-portre.	
1966. K.ü.elek baskı, 57.2 x 57.2 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.....	79
Resim 3.85 - Tom Wesselmann: Lulu.	
1984. Metal üzerine mürekkepli boya, 56 x 76 cm.....	80
Resim 3.86 - James Rosenquist: Marilyn Monroe, I.	
1962. 236.2 x 183.3 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.....	80
Resim 3.87 - Maurits Cornelius Escher:Portreler	81
Resim 3.88 - Keith Arnatt. 1973	83
Resim 3.89 - Richard Estes: Oto-portre.	
1976. T.ü.y.b., 60.96 x 91.44 cm. Özel koleksiyon.....	85

Resim 3.90 - Chuck Close: Büyük Oto-portre.	
1967-1968. T.ü. akrilik. Walker Sanat Merkezi, Minnesota.....	85
Resim 3.91 - Malcolm Morley: Aile Portresi.	
1968. T.ü. akrilik ve yağlıboya, 172.7 x 172.7 cm.....	86
Resim 3.92 - Philip Pearlstein: Alexander Cassatt'ın Portresi.	
1971. T.ü.y.b. 53.34 x 63.5 cm.....	86
Resim 3.93 - Gerhart Richter: Betty.	
1988. T.ü.y.b. 72 x 102 cm. Sanatçının Koleksiyonu.....	86
Resim 3.94 - Duane Hanson: Model ile Oto-portre.	
1919. Duane Hanson Sanat Malikanesi Koleksiyonu, New York.....	87
Resim 4.95 – Orhan Gazi'nin bir minyatürü.....	88
Resim 4.96 - Gentini Bellini: Fatih Sultan Mehmet.	
1480. T.ü.y.b. 69.9 x 52.1 cm. Ulusal Portre Galerisi, Londra.....	89
Resim 4.97 - Athanasios Karantz: Sultan II. Mahmud.	
19. yy. ikinci yarısı?). T.ü.y.b. 189 x 91 cm.....	90
Resim 4.98 – Şeker Ahmet Paşa: Kendi Portresi.	
T.ü.y.b. 116 x 85 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	90
Resim 4.99 - Osman Hamdi: Genç Kadın Başı.....	92
Resim 4.100 - Mihri Müşfik: Bebek Portresi (Ayrıntı).....	92
Resim 4.101 – İbrahim Çallı: Heykeltıraş İhsan Bey Portresi.....	93
Resim 4.102 – Avni Lifij: Otoportre.....	93
Resim 4.103 - Feyhaman Duran: Ressamlar Grubu	
1921. T.ü.y.b. 133 x 162cm.....	94
Resim 4.104 – Nazmi Ziya Güran: Portre.....	94
Resim 4.105 – Namık İsmail: Sedirde Uzanan Kadın Portresi.....	95

Resim 4.106 – Hikmet Onat: Portre	95
Resim 4.107 - Şeref Akdik: Ayna Önünde Köpekli Kadın	96
Resim 4.108 - Zeki Kocamemi: Portre (Sanatçının Annesi)	96
Resim 4.109 – Hale Asaf: İsmail Hakkı Oygur’ın Portresi	97
Resim 4.110 - Nurullah Berk: Dikiş Diken Kadın. 1950-1960. T.ü.y.b. 65 x 50,5 cm. Renan- Sinan Genim Koleksiyonu.....	97
Resim 4.111 – Nuri İyem: Köylü Kadın Portresi	98
Resim 4.112 – Abidin Dino: Portre. 1960	98
Resim 4.113 - Malik Aksel: Köylü Kızı	99
Resim 4.114 – Turgut Zaim: Portre T.ü.y.b. 47 x41 cm.	99
Resim 4.115- Bedri Rahmi Eyüboğlu: Hacılar	100
Resim 4.116 - Neşet Günal: Duvar Dibi III	100
Resim 4.117 – Neş’e Erdok: Otoportre 1994. T.ü.y.b. 180 x 150 cm.....	101

GİRİŞ

Rönesans'tan Empresyonizm'e değin altı yüzyıllık tarihsel süreç içerisinde, resim sanatında bir tür olarak gelişen 'Portre' sanatında, figürün kişisel özelliklerini olduğu gibi betimleme ve bu özelliği idealize etmek üzere iki farklı anlayış görülür. Kişisel özelliklerin olduğu gibi betimleme ihtiyacı portre sanatının doğma nedenidir, birey bilincinin ortaya çıkışıyla ilintilidir. Bu betimlemeden kastedilen, o dönemdeki egemen sınıfın kendilerinin ayrıcalıklı özelliklerinin, yüksek göstermelerinin, zenginliklerinin kanıtı olarak, çağın teknik olanakları ve düşünce yapısına uygun biçimde yansıtılmasıdır.

Rönesans'tan Empresyonizm'e değin tarihsel süreç, Portre geleneğinin oluşum safhaları olarak da ele alınabilir; gerçeğin ele geçirilmesi; psikolojik ifadenin sunulması; gelecek kuşaklara belge bırakılması; fiziki ve manevi koşulları temsil etmede veya insani değerleri vurgulamada kullanılması; sanatçının öznel yorumuna olanak veren yüz plastiğini bir bahane olarak kullanması gibi sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel pek çok sebepten dolayı hep önemli konumda olmuştur.

Söz konusu süreçte, farklı üretim ilişkileri ve üretim koşullarının yansıması olarak çeşitli anlayışlar görülmekte; dönem, akım, eğilim ve grupları temsil eden sanatçıların ortaya koyduğu eserlerde, dünya gerçeğine ilişkin insan kavrayışının gelişim ve değişim safhaları hissedilmektedir.

Sanat akımlarının ve sanatçıların kendilerine has bir yöntem oluşturmalarının anlaşılabilir niteliklerinden biri, eserlerdeki içerik-biçim bütünlemesidir. Kimi sanatçılara göre sanat 'biçim'ken, kimilerine göre sanat 'öz'den ibarettir. Kimi sanatçılara göre ise biçimden ayrı bir öz, öz'den ayrı bir biçim söz konusu olamaz. Biçim, içeriği anlatan bir araç olduğu gibi, biçimin kendisinde bir amaç olabilir. Yani biçim bazen içeriği anlatmaya yarayan görsel efektler bütünüyken, bazen bu görsel efektler bütünü anlamın (ya da içeriğin) ta kendisi olur. Şöyle ki, malzemenin özelliğine göre, yerine göre, içeriğe önem vermenin veya bir biçim analizi ile konuya nüfuz etmesine göre çalışmanın bütünü olabilir.

Sanatın hareket alanının kendine özgü özgürlükleri olduğundan tek bir kurala bağlı kalınmaz. Bu yüzden bu genellemelerin dışına taşarak kendine yeni sorgulama ve çözümleme yolları ararken, sanat kendini yöntem bilimsel ilkeler doğrultusunda hem

donatır hem de bir yol çizer. Sanatçıya soyut ya da somut bir çalışmanın kesin sınırlarını çizerek bir tasarım-uygulayım kurallarını emretmek kabul edilecek bir durum değildir. Ancak sanatçının içinde bulunduğu sanatsal donatı ve görsellik envanterleri sanatçının bilimsel öğretisiyle de birleşerek sanat eserini oluşturur. Böylece sanat eserinin oluşmasında estetik ve ideolojik ölçütlerle donatılmış bir evrim süreci ortaya çıkar. Bu evrim sürecinde 20yy sanatı modernizme geçerken endüstri çağı, insanlık tarihinin yeni bir aşaması olmuştur. Endüstri çağının getirdiği yenilikler batı sanatına modernist ve postmodernist bir anlayış ile “özgür ve özgün” eğilimler ve sonuçlarını getirmiştir.¹

Teknolojinin gelişimi, fotoğraf makinesi ve sinemanın fonksiyonlarının ortaya çıkmasıyla 19 yy’a kadar batı resim sanatını egemenliği altına alan Akademizm ile İzlenimcilik ikileminden kurtulup yeni akımlar biçiminde çıkış aramıştır. Bu arayışlar canlı renklerin, çizginin, non-figüratif oluşumların, egemen olduğu kısmen orta ve uzak doğu geleneksel ve yerel sanat motifleri ve doğu kültürleri batı resim sanatı anlayışına esin kaynağı olmuştur.

Çağın baş döndürücü gelişimi karşısında oluşan soyut sanatın, olduğu dönemi sosyal, politik, kültürel, felsefi ve endüstriyel yönlerden ele alarak anlamak mümkündür.

Batı kültürünün bu saymış olduğumuz etmenlerin etkisi altında kalarak oluşturduğu modern sanat denemesi ve öncü üslupları 20yy’a rastlamaktadır. Eskiye gözden geçirip özgür, özgün ve çağdaş tekniklere göre yeniden alış hareketi “Modern” kavramıyla tanımlanmaktadır.

Modern kavramı, modernizm eğilimini oluşturmuştur. Bu eğilim teknikten çok bir zaman kesiti, çağ üslubu, nesnel özgürlük, soyut sanat gibi tarihi uzantısı belli olmayan evrensel bir anlayışı içerisinde barındırmaktadır.

Sanat tarihine bakacak olursak resim sanatında realizm, fotoğraf makinesinin keşfinden önceki döneminde en üst seviyesine ulaşmıştır. Fotoğraf makinesinin keşfi, resim sanatına ve realizme verilen önemi azaltırken bir yandan da yıkıma uğrattıyordu. Teknoloji ilk defa fotoğrafın keşfiyle resim sanatını karşısına alıyor ve resim sanatı bu yıkım karşısında kendine yeni yönler çizerek yenilenmek zorunda kalıyordu. İşte bu

¹ www.ahmetatan.com/yayinlar/estetikvesanat.pdf, ‘sanat kudrettir’

arayışlar, modernizmin temellerini oluştuyordu. Yani fotoğraf makinesinin icadı, sanatta soyut resim kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlıyordu.

Fotoğraf makinesinin icadı sanatsal olarak resim sanatının yerini almamıştı, ancak pratikliği ve zaman açısından sağladığı avantaj nedeniyle resim sanatının güncel hayattaki eski yerini kaybetmesine neden olmaktaydı. Artık günler hatta aylar süren portreler, fotoğraf makinesi sayesinde saniyelerle ifade edilen bir süre içinde çok daha gerçekçi ve kusursuz bir şekilde oluşturuluyordu. Fotoğraf makinesinin resim sanatına vermiş olduğu yıkımın en büyük sebebi, o güne kadar pratik hayatta resim sanatının portrelerle belgeleyici niteliğinin olmasıydı. Şöyle ki dini temalarda, sosyal statüde, mal varlığı belgeleyicisi olarak ve tarihi gelişimin gösterilmesinde hep portreler kullanılırdı. Yani portreler bir vesika niteliğindeydi. Sanatçılar olabildiğince realistlik bir gözleme bağlı olarak yaptıkları portrelerle resim sanatının en önemli alanını oluşturmuşlardı ve bu süreç içerisinde farklı eğilimler göstermişlerdi. Oysa şimdi fotoğraf makinesi bu süreçte alınan yolu bir kalemde silip atıyor, kazanılan tüm birikimi saniyelik bir zaman diliminde en iyi sanatçıdan bile daha iyi ve net yansıtıyordu. Buna karşılık olarak sanatçıların fotoğraf makinesinin yapamayacağı bir şey yapmaları gerekiyordu. Hem konuyu değiştirmek hem de değiştirdikleri konuyu duygularıyla yansıtabilmektir. İşte resim sanatı almış olduğu bu yıkım karşısında kendini sil baştan yeniden yaratacaktı.

Sanat tarihinde yeni yaklaşımlar, genelde toplumun kendini gerçekleştirme konusunda, yeni yaklaşımlarla paralel olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçılar toplumsal ortamlarının ardı ardına köklü değişiklikler geçirmesiyle, toplumun teknolojik, politik ve toplumsal değişimi özümsemesinden doğan yeni kişilik modellerini hem yansıtmışlar hem de tanımlamaya katkıda bulunmuşlardır. Gözlerimizi sanatın derin değişimine çevirdiğimizde, sanatçıların, toplumsal ortamda derin değişiklikler getirmiş olan kendini-gerçekleştirme modellerindeki değişikliklerin portresini nasıl çizdiklerini açıkça görebiliriz. Bu da toplumdaki köklü değişikliklerin, değişimin topluma aktarılmasında sanatçının köprü görevi üstlendiğinin göstergesidir.

Her sanatçı yaptığı portre resminde, döneminin özelliklerini ve ruhsal farklılıklarından doğan aykırılıklarıyla portreye farklı tanımlar yüklemişlerdir. Çalışmada 20. yy. da çıkan akımları ve bu akımların öncü ressamlarının ortaya koyduğu

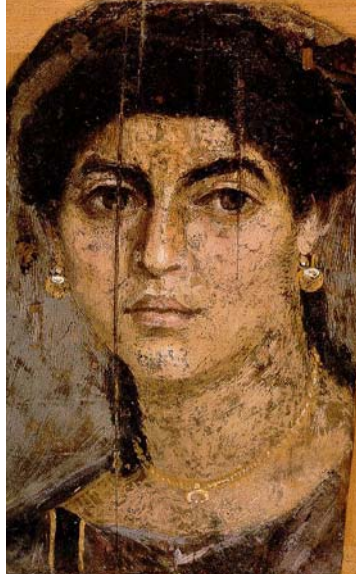
farklı portre tavır ve tanımlarını incelemeye çalışacağız. Her yapılan portre, bulunduğu dönemin aynasıdır diyebiliriz.

Hazırlanan çalışmada konunun gerektirdiği biçimde portrenin tarihsel gelişiminin aktarılmasıyla birlikte, 20 yy. sanat akım, eğilim ve gruplarının aktarılmasında özellikle portre sanatını benimsemiş olmalarına dikkat edilmiştir. Her akımla ilgili genel bir değerlendirme yapılmış olup, akım, eğilim ve grupların öncüleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca 20 yy Türk resminde yer alan sanatçıların yapmış olduğu portreleri de aktarılmıştır. Sanatçıların örnek alınan eserler ile görsel bir dizge yapılırken, eser hakkında verilen bilgilerle, konu desteklenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.PORTRENİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Portre Ortaçağda ‘yeniden üretmek’ anlamına gelen ‘protroba’ sözcüğünden gelir; ölü yada canlı, gerçek yada düşsel, bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figürler, portre olarak adlandırılır.²



Resim 1.1- Kadın Portresi. Nero dönemi, İS 54-68.
Ahşap pano üzerine mumboya. 33 x 19 cm. British Museum, Londra.

Portre sanatının ilk örnekleri olarak sayabileceğimiz, eski Mısır’da İ.S. 1.yy. ile 3.yy. arasında Grek kültür mirasının, siyasal ve toplumsal düzene damgasını vuran Roma egemenliğinin ve Mısırlıların öbür dünyaya göçenlere sonsuz yolculuklarında eşlik etmeleri için yapılmış olan Fayyum portrelerindeki ustalık, onları sanat yapıtı niteliği kazandırmıştır. Fayyum portreleri, portresi yapılan kişinin belleklerde canlı kalmasını, unutulmamasını sağlamakta, o insanı sonraki kuşakların gözünde ölümsüzleştirmektedir. Bu portreler, kişinin öbür dünyaya yolculuğunda eşlik etmenin yanı sıra, öbür dünyadaki yaşamı için üretilmiş suret' dir.³ (Resim 1.1)

Portre sanatının gerçek gelişmesi Rönesans’ta başlamakla birlikte bu eğilim, kişilerin kendilerinin temsil edilmesi lehine giderek azalır. Sanatçıları himaye eden kişiler kendilerine benzeyen resimlerinin yapılmasını istediği zaman ressamı zaten onların arzularını karşılayacak durumdadırlar.

² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt, s.1504

³ KOSTRZEWA, Tessa, “Fayyum Portreleri” çev. Celal Üster, Sanat Kültür Antika, Güz’99, 15. sayı, s.12.

Başlangıçta portrelerin canlılığı teknik bilginin eksik olması nedeniyle sınırlıydı. Portresi yapılacak kişi genellikle profilden gösterilirdi. Bu, poz verenin ruhsal ve fiziksel özelliklerini kusursuz bir şekilde ortaya koyan çok sanatkarane bir yöntem olmakla birlikte, gerçekten çok uzak bir üsluptu. Çünkü, bir kişinin böyle yandan görülmesi, bundan da öte, portrenin ayrıntılı bir fon resmi üzerine yapılması pek de alışılmış bir durum değildi.



Resim 1.2- Antonio del Pollaiuolo: Genç Bir Kadının Profili.
1460 civarı, kavak ağacından levha üzerine tempera, 52,5x36,5 cm.
Berlin Devlet Müzeleri Tablo Galerisi.

Rönesans'ın hümanist zihniyeti, insana yönelmesi ve onu ilgi odağına yerleştirmesi Portre ressamlığını ön plana çıkarmıştır. Ressamlar öncelikle insan bireyselliğinin yansıması olan yüze odaklandılar. Yüzün tüm ayrıntılarını kesin bir dikkatle ve titizlikle incelemişlerdir. Antonio del Pollaiuolo (1432-1498)'nun yaptığı sanılan “Genç Bir Kadının Profili” (**Resim 1.2**), erken 15.yy resmine iyi bir örnek oluşturur. Ressamlar önceleri yüzü yandan yapmayı tercih ediyorlardı. Yüz, profilden alındığında ona abartılı bir güzellik katılamayacağı, değiştirilemeyeceği düşünülüyordu. Bu da zamanın nesnellik ve doğruluk ideallerine uygundu.

Ressamlar modeli bireysel bir karakter olarak betimlemek için ellerinden geleni yapıyorlardı ama bu tip profil, kişinin ruhunu tüm psikolojik boyutlarıyla ortaya koyan canlı bir tasvir için hiç de uygun değildi; antik para ve madalyonlarda görülen hükümdar portrelerini hatırlatmaktadır. Rönesans ressamlarının antik eserlerle, onlardan

esinlenecek kadar ilgilendikleri bilinmektedir. 15.yy'ın ikinci yarısında ise, modelin daha açık karakterize edilmesini sağlayan “dörtte üç profil” tercih edilir olmuştur.

15.yüzyılda Floransa’da portre ressamlığı çok dikkat çekici boyutlara gelmiştir. Söz konusu portrelerde karakterler baş, biraz da gövdenin profilden gösterilmesiyle ele alınmıştır. Daha çok stereotiplerinin görüldüğü portrelerde bayan portreleri de bir hayli revaçta idi. Ortaçağ sanatçıları portre için poz verenin kişiliğini yada yüz ifadesini değil yalnızca sıfatını, başka bir deyişle, kişinin kendisinden çok onun temsil ettiklerini vermekle yetinirlerdi.

Rönesans boyunca çoğunlukla dini konulu resimler yapılmıştır. Konu ister dini olsun ister olmasın, portre sanatçıları çoğunlukla resmettikleri kişiyi tek bir ideali somut bir şekilde kendisinde toplamış birisi olarak gösterme eğilimini sürdürürler. Gotik gelenekten Rönesans’a geçişte belki de en kolaylıkla ayırt edilen fark, portrenin kişinin dindarlığını göstermekten çıkıp onu dini olmayan bir kanunun başlıca kişisi olarak göstermesidir. Ortaçağ resminde, portre siparişi veren kişi çoğu kez diz çöküp dua eder pozda ve genel kompozisyon içinde, kendisinin koruyucu aziz yada Meryem ve İsa’nın alışlagelmiş tasvirleri yanında ikinci derecede önemli olacak şekilde gösterilirdi.

15. yüzyılın ikinci yarısında ise, $\frac{3}{4}$ profilden portreler (**Resim 1.3**) daha ön plana çıkmıştır. Ressamlar portrelerini poz verenin hafifçe yana dönmüş olarak cepheden gösterildiği ve çok daha uygun olan dörtte üç profilden yapmaya başladılar. Portresi yapılan kişiyi çok daha etkileyici bir şekilde göstermek amacıyla arkadaki peyzajdan da vazgeçip koyu renk düz bir fon ile betimlediler.



Resim 1.3- Friedrich Overbeck: Ressam Franz Pforr’un Portresi.
1810 civarı, 62X47 cm. Ulusal Galerisi, Berlin.

Portrede sonraları ortaya çıkan moda göre kişiler çoğunlukla sosyal durumlarına ve malik oldukları şeylere göre ikinci derecede kalacak şekilde resmedilmiş ve o zamandan beri de her devrin en yetenekli ressamaları, çoğu kez, her şeyden önce siparişi veren kişinin gururunu okşayacak portreler yapmaya özen göstermişlerdir. Rönesans portreciliği modelini acımasızca inceleyen biçimciliğiyle belirginlik kazanır. Portreciliğin güçlüğü sanatçının yaratma özgürlüğü ile modelinin bireysel özelliklerini yansıtmaya zorunluluğu arasındaki karşıtlıktan kaynaklanır.⁴

15.yy ideal, edebi ve dekoratif nitelikler taşıyan portrelerin işlendiği bir dönemdir. Çağ ilerledikçe gerçekçiliği, idealize etmek adına davranış büyük bir anıtsallığa ulaşmıştır. Rönesans resmi içinde, Kuzey Avrupa'daki portre ressamlığına baktığımızda; bu resimler, ya $\frac{3}{4}$ profilden ya da yarım figür resimleridir. Bu resimlerde, bakışlar belli bir noktaya dikilmiş, belirli bir ifadenin dışı vurulduğu anı ortaya koymuştur. Fakat kostümlere bakılınca, bunların çok gerçekçi bir gösterimle verildiği görülmektedir.

Yüksek Rönesans dönemi ilk sanatçılarından Leonardo Da Vinci (1452-1519), bireysel özelliklere önem veren bir anlayışa sahiptir. Yaptığı portre resimlerine dikkatle çizilmiş ayrıntılar, pastel ve geçişken renklerle tuvale aktarılmış nazik, yumuşak hatlar damgasını vurur. Bu portreler insanın ruhunu dışarıya vurma denemeleridir. (Resim 1.4)



Resim 1.4- Leonardo da Vinci: Mona Lisa.
1503 civarı, ahşap üstüne yağlıboya, 77x53 cm. Louvre Müzesi, Fransa.

⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.1505

Rönesans döneminin sanatçılarından bir diğeri Michelangelo (1475-1564), Yeni Platoncu bir tutumdan hareketle ve bireysel özelliklerin temsil edilmesine bütünüyle karşı olduğu için yalnızca düşsel portreler yapmakla yetinmiştir. Sanatçının ressamlığını tam olarak algıladığımız resimler, 1509-1512 yılları arasında yaptığı Vatikan’da bulunan Sistina Şapeli’nin duvar resimleridir. Sanatçı, fresko tekniğinde yapmış olduğu bu resimleri, bizzat yanına hiç bir yardımcı da almadan meydana getirmiştir. Bu resimlerdeki konular ve buna bağlı bütün insanlar, kutsal kitaptan alınmıştır. Figürlerin anatomileri ise bir hayli abartılıdır. Sistina Şapeli fresklerinde insan vücudunu akla gelen her koşulda ve durumda seyrederek. Bu hareketlilik, resmedilen olaylara müthiş bir dinamizm katar. Figürlerin İncil’den çıkma olduklarını unutmaz, olaylarda bu dünyaya ait bir güncellik ve haz keşfederiz.(Resim 1.5)

Değişik bir figür anatomisini kullanmış olan Michelangelo, bu yönde de bir öncülük yapmıştır. Resim, heykel ve mimari dallarına yayılan ve bütünlüklü bir “oeuvre”⁵ oluşturan yapıtlarında hep insanoğlunun olağanüstü yaratıcılığına ve acılarına eğildi. Şapeldeki figürlerin portreleri tanrısalıktan sıyrılıp, duyguları yüzlerinden anlaşılacak şekilde ifade edilmiştir. Ayrıca şapelin apsis duvarına yaptığı mahşer sahnesiyle hem dikkat çekmiş, hem de Maniyerizmin öncüsü olmuştur.⁶



Resim 1.5- Michelangelo: Adem’in Yaratılışı, (Sistina Şapeli’nin tavan resminden bir detay).
1508-12, fresk, yaklaşık 2,8x5,7 m. Sistina Şapeli, Vatikan, Roma.

⁵ oeuvre : aura olarak da bilinir. Parapsikolojide, Ruh bilimde, bir obje yada insanın yaydığı, çok renkli ışın/ enerji alanı olarak tanımlanır. Bir sanat eserinin kendisinden yapılmış olduğu şeyin verdiği enerji ile sanatçısının duygu ve düşüncelerini titreşimler halinde izleyiciye yansıttığına ve her sanat eserinin kendine has bir aurası olduğuna inanılır.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Aura_\(paranormal\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Aura_(paranormal))

⁶ KRAUSSE, A.g.k.

16.yy'da maniyerist resimde alegorik⁷ portre giderek artan bir yaygınlık göstermiştir. Kendilerinden önceki resamlara kıyasla Maniyerist ressamlar daha çok bireysel resim yapma şeklini, öznel bakışı ve nesnelerin resimde değişik biçimde yorumlanabileceğini vurgulamışlardır. Belirsiz bir derinliğe sahip dinamik bir resimsel mekan içerisinde resim ya oldukça yüzeysel kalıyor yada aşırı kaçış çizgileriyle çarpıtılmış bir mekan içeriyordu. Maniyeristler resimde gerçekliği yansıtmaktan, taklit etmekten vazgeçip aslında gözükmeyen, sadece “iç göz”le gözüken alemin peşine düştüler. 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 güçleriydi.

Bu devrenin en önemli ressamı olan El Greco (1541-1614), yapmış olduğu dinsel resimlerinde, mistikliğiyle çok dikkat çekmiştir. Onun figürleri, sanki başka dünyaların insanlarıdır. El Greco uzatılmış biçimler, geniş hareketler ve parlak, bazen de doğaüstü renkler içeren kendine has, yoğun tinsel üslubuyla birleştirmiştir. El Greco, form değil madde haline gelmiş yüzler, vücutlar boyamıştır. Böylece baroğun önemli özelliklerinden biri olan maddesel yapıya yaklaşmıştır. (Resim 1.6)



Resim 1.6- El Greco: Otoportre.
1541-1616, , tuval üzerine yağlıboya, Museum of Fine Arts, Boston.

16. yy sonu ile 18.yy başı arasında ortaya çıkan Barok sanat, özellikle Avrupa'da kendini 17. yüzyıl içinde göstermeye devam ederken, bir yandan da başta İtalya olmak

⁷ Alegori: Bir düşünce yada kavramın figüratif semboller haline getirilmesidir. Örneğin gözü bağlı, elinde terazi tutan kız figürünün adalet kavramının alegorisi oluşu gibi.

üzere; Fransa ve Hollanda’da resim adına ilerlemeler göstermiştir.

Barok Kültür içinde, alegori olgusuna duyulan sevgi, hümanist tutum, çok tanrılı olgu ile tek tanrılı Hristiyanlık olgusu sentez edilmişti. Avrupa’da Barok sanat, öncelikle “erken” ve “yüksek” olmak üzere; ana iki üslup koluna ayrıldı. Barok resmin Avrupa’da tam bir yayılım göstermesi, Yüksek Barok Resim evresinde gerçekleşmektedir.

Erken Barok devresi, öncelikle bir naturalizmle karşımıza çıkar. Bu evrenin adı; “Erken Barok Naturalizmi” dir. Bu evrede, karşımıza ressam olarak çıkan isim, Caravaggio (1571-1610)’dur. Sanatçı öncelikle Barok resim içine, adeta bir akım gibi, “Caravaggioizm” terimini sokmuştur. Sanatçı, maniyeizmin kalıplarına karşı çıkarak, dolaysız hatta sert de denilebilecek bir doğal resim anlayışı getirmiştir. Işık ve gölge karşıtlıklarıyla vurgulanan güçlü ve hacimli figürler, eserlerinin çoğunda siyah bir fon üzerine yerleştirilmiştir.⁸

Caravaggio’nun az sayıda figür üzerine yoğunlaşan karanlık kompozisyonları, figürlerinde bariz bir hacim, gerçek bir beden vardır; ele avuca gelmeyen ruhani varlıklar değil, kanlı canlı, elle tutulur kişilerdir.

Caravaggio, Roma’da sokaktan bulduğunu modellerle resimlerini gerçekleştirirdi. Şarap Tanrısı “Baküs”teki (**Resim 1.7**) gibi, azizleri veya mitolojik figürleri halktan kişiler, çalışan, yorulan, yaşlanan alelade insanlar olarak betimlerdi. Caravaggio bu radikal gerçekçiliğiyle, Rönesans’ın idealist güzellik kavramını ve Maniyeizm’in yapaylığını aşmayı hedefliyordu. Bütün gerçekliğine rağmen yine de betimlediği figürlerin ruhani boyutunu ihmal etmezdi. Bu boyutu genellikle alışılmamış ışık oyunları ile öne çıkartırdı: Koyu gölgeler atarak yarattığı “Chiaroscuro” üslubu figürleri birden koyu bir karanlığın içinden çıkarttığı için “bodrum penceresi üslubu” olarak da adlandırılır ve bu tarz resimlerinin vazgeçilmez üslup unsurlarından birini oluşturur. Işık olayın faal bir ögesi olarak karşımıza çıkar. Resme mekansallık getirir, kompozisyona dinamizm verir, vücutları daha bir hacimli kılar ve resmin tamamına neredeyse mistik bir hava kazandırır.

⁸ KRAUSSE, Anna-Carola; Resim Sanatının Öyküsü, 2005



Resim 1.7- Caravaggio: Baküs.

1593 civarı, tuval üzerine yağlı boya, 94x85 cm. Galleria delgi Uffizi, Floransa.

Yüksek Barok Resmi'nin Flaman tarafına bakınca, şunları görüyoruz; Flaman'da özellikle "Allegorik bir İfadecilik" ilk dikkati çeken yaklaşımdır. Bu konuda önemli isim; Peter Paul Rubens (1577-1640)'dir. Sanatçı, salt allegorik ifade alanında olduğu gibi portre alanında da dikkati çekmiştir. Rubens'in resimlerinde huzur, dinginlik ve uyum bulunmaz. Rubens eserlerini "boyamacı" bir yöntemle yapmıştır, bu da onlardaki enerji ve canlılık izlenimini arttırmaktadır.



Resim 1.8- Peter Paul Rubens: Kızı Clara Serena'nın Portresi.

1616, ahşaba yapıştırılmış tuval üzerine yağlı boya, 33x26.3 cm, Vaduz.

Rubens'in yaptığı küçük kız çocuğu portresinde (Resim 1.8) ne bir kompozisyon, nede şahane giysiler veya ışın demetleri vardır, sadece küçük kız çocuğunun portresidir. Ama kızın yüzü canlı tenmiş gibidir. Rubens'in bu neşeli canlılık etkisi, dudakların ıslaklığını, yüzün hacmini ve saçların dalgasına vermekte kullandığı güçlü ama zarif

ışık dokunuşlarının payı büyüktür. Ayrıca olağanüstü duygulandırıcı ve dinsel tasvirler yapmıştır, büyük bir hassasiyetle betimlediği portreleri ile ününe ün katmıştır.

Yüksek Barok Resmi'nin en önemli ressamlarından olan Hollandalı Rembrandt van Rijn (1606-1669), gravürlerinde, portreleri, değişik kompozisyonları ve İncil'den sahneleri işlemiştir. İlk ciddi ışık gölge denemelerini de gravürlerde denemiştir. Halkçı bir yaklaşımla resimlerini yapan Rembrandt'ta olaylar çoğunlukla iç mekanda geçer. Işığı ise tamamen kendine has tarzıyla kullanır. Rembrandt, özellikle açık-koyu efektleri yaratarak resimlerinin duygusal etkisini ve derinliğini olağan üstü arttırmıştır. Resimlerinin her yerini aydınlatmaz, belli köşelerini, bazen büyük bir kısmını bilinçli olarak karanlıkta bırakırdı; alışılmışın dışında aydınlattığı alanlar ise çoğu zaman ışığı nereden aldığı belli değildir. Işık adeta resmin içinden çıkmakta, sembolik bir anlama bürünmektedir. Rembrandt'ın her biri ruhsal bir belge sayılabilecek kendi yaşama sevincini, kederlerini, yalnızlığını ifade ettiği bir dizi kendi portresi ve grup portrelerinde ışığı tüm bireysel özellikleri yansıtacak bir araç olarak kullanmıştır. Rembrandt'ın yaptığı otoportreler onun fiziksel ve sanatsal gelişimini belgeleyicisi niteliğindedir. (Resim 1.9)



Resim 1.9- Rembrandt van Rijn: Kendi Portresi.
1629, ağaç üzerine yağlıboya, 37.9x28.9 cm. Mauritshuis, Den Haag

17.yy'da Yüksek Barok Resmi'nin gerçekleştiği bir başka yer de İspanya'dır. Sanatçılar idealleştirme ve dekoratifleştirme eğilimlerinin yanı sıra bireysel özellikler üzerinde başarılı olmuşlardır. Bu dönemde konu olarak; "saraydan kişilere ait portreler" ve "sosyal gerçekçi anlayış" ilk dikkati çekenlerdir. Fakat her iki konuyu da gündeme

getiren en önemli İspanyol ressam Diego de Silva Velasquez (1590-1660)'dir. Velazquez gözlemci tutumuyla gerek genel özellikleri, gerek tipik ve olağandışı nitelikleri bir arada vurgulamıştır. Sanatçının ilk yapıtları gündelik yaşamdan alınmış kesitlerden ibarettir. İçki içen adamlar, çalgıcılar gibi... Realizmi ve naturalizmi daima ön planda tutmuştur. En ince detayları bile göstermekten geri kalmamıştır. Sanat üretimi dinsel temalarla saraylıların portelerinden oluşuyordu. Velazquez'in ünlü resmi "Las Meninas-Nedimeler" (Resim 1.10) de böyle bir sipariş üzerine yapılmıştır. Velazquez resimlerini büyük olasılıkla "alla prima", yani herhangi bir eskize gerek duymadan doğrudan tuvale yapıyordu. Figürleri çok akıllıca renklendirilmiş, bol nüanslı ve incelikli bir boyama tekniği ile üç boyutlu kılmıştır. Malzemelerin değişik ışık koşullarında aldığı farklı görüntüler ressam tarafından gayet yumuşak bir fırçayla ve gerçekçi bir üslupla tuvale yansıtılmıştır. 1656 yılında yaptığı "Las Meninas" isimli sarayın önemli kişilerini gösteren resmiyle saraydan kişilere ait portrelerinin en mükemmeli ele almış oluyordu.



Resim 1.10- Diego Velazquez: Las Meninas (Nedimeler).
1656, tuval üzerine yağlıboya, 318x278 cm. Prado Müzesi, Madrid.

Özellikle Fransa'da 18. yüzyıl ilk yarısını kapsayan bir sanat akımı olan Rokoko, 18.yy Aydınlanma Çağı'dır; insanlar dikkatlerini tamamen bu dünyaya yöneltmişlerdi. 1789 Fransız Devrimi'yle doruğa ulaşacak olan bir gelişmenin başlangıcıdır bu. Mutlakiyetçiliğin iktidar tutkusunun dolaysız ifadesi olan ağır başlı ve tumturaklı Barok resmi yerini artık daha küçük formatlı, daha çok süse, dekoratif olmaya, mahremiyete

önem veren, hoşla gitmek isteyen, duygusal yönüyle öne çıkan eserlere bırakıyordu. Rokoko'nun bu ilk başlangıç dönemine, geçici hükümdarlığa verilen ad, yani Rejans ismi layık görülmüştür. Bu dönemin önemi, sanatı destekleyen kitlenin artık krallar yerine Burjuva olmasındandır. Yeni üslup, kahramanlık temalarından uzaklaşarak bu dünyanın zevklerine eğildi. Süslemeye ve mahremiyete önem verdi.⁹

Aydınlanma'nın istediği sadeliğe ve nesnelliğe özellikle Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779)'in resimlerinde rastlarız. Chardin diğer ressamlarla aynı devirde yaşamasına rağmen onların yüksek sosyete hayatını betimleyen işlerinden tamamen farklı olarak aristokrasiye, onun gamsız yaşam tarzına ve aşk oyunlarına bambaşka bir pencere açar. Hollandalı “janr resmi”nden esinlendiği gözden kaçmayan dingin çalışmalarında “üçüncü sınıf”ın basit ve mütevazı hayatını ön plana çıkarır. Chardin bu mahrem, pozitif anlamda sade resimleriyle Hollanda Barokunda da görülen yeni burjuva estetiğinin öncülüğünü yapar. Oldukça incelttiği boyalarla yaptığı aydınlık resimler sonradan İzlenimcilere de örnek olacaktır. İşlediği gündelik konular tam Aydınlanmacıların zevkine göredir. Bir anlamda gerçekçi yönleriyle dikkat çeken bu sanatçının özellikle “Balon Şişiren Çocuk” (Resim 1.11) önemli bir resim olarak dikkat çekmiştir. Klasik ideallerden çok, kendi görüşüne ve duygularına dayanan sezgisel bir tarza başvurur.



Resim 1.11- Jean-Baptiste Siméon Chardin: Balon Şişiren Çocuk.
1740 civarı, tuval üzerine yağlıboya, 82x65 cm. Louvre Müzesi, Paris.

18.yy'ın ortalarında Antik Yunan ve Roma medeniyetleri, Pompei ve Herculaneum kazılarında sonra yeniden sanatçıların odak noktasına yerleşmişti.

⁹ KRAUSSE, A.g.k.

Bu nedenle Roma Neo-Klasisizm'in merkezi ve sanatçıların "buluşma mekanı" haline geldi. Rönesans sanatçılarının Antik Çağ'a öykünerek yeni bir bilgi biçimini ve düşünsel tutumu vurmaları gibi, Neo-Klasik ressamalar da Fransız Devrimi'nin arifesinde yeni bir çağın yolunu hazırlamaktaydılar. Ama bu "Anti - Rokoko" sanatçıları Antik Çağ'ı Rönesans'takiler gibi taklit etmediler; onun biçimlerini ve içeriklerini kullanarak o günün yeni, güncel dünya görüşünü ifade etmenin yollarını aradılar.¹⁰

Bu dönemde esin kaynağı olarak Antik Çağ'a yönelen sanatçılar, akla ve dünyanın akıl yoluyla kavranmasının mutlak öncelik tanıyan Aydınlanma ruhuna uyum sağladılar ve daha akılcı, daha berrak eserler hayal etmeye başladılar. Yeni akımın klasik ideallerden esinlenmesi ona "Neo-Klasisizm" ismini kazandırdı.

Hayatın gerçekliğinin karşısında şimdi sanatçının gerçekliği, sanatçının kendi dünyası vardır. Neo-Klasisist eserlerde, soğuk ve kendi halinde renkler, sert konturlar, durağan kompozisyonlar, yanılsamacı mekan betimlemelerinden kaçınan bir üslup, canlı ışık-gölge oyunlarının yokluğu kendini göstermektedir.

Aydınlanmanın akılcı felsefesinden doğan Neo-Klasisizm'de sanat eseri Jacques Louis David (1748-1825)'in yapıtlarında gayet politik- bir dünya görüşünün dışavurumuna dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Neo-Klasisist resimler gerçek anlamda "ideolojik resimler" dir. (Resim 1.12)



Resim 1.12- Jacques-Louis David: Çalışma Odasında Napoleon.
1812, tuval üzerine yağlıboya, 203.9x125.1 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington.

¹⁰ TANSUĞ, Sezer; **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, 3.bs. İstanbul, 1995.

Bu dönemin resim sanatında en etkin ismi David ve bu sanatçının öğrencisi olan Dominique Ingres (1790-1867)'dir. Öncelikle bu iki sanatçının meydana getirdiği Yeniklasikçi akımın hemen önündeki durum bir hayli karmaşıktır. 1789'daki devrim gerçekleştiği sırada, başta Rokoko gelenekçiliği olmak üzere yanı sıra ahlakçı yaklaşımlar, pompei stilindeki klasizm ve burjuva naturalizmi dikkat çekmekteydi. Fakat koruyucu dediğimiz çeşitli hamiler için yapılan sanat, artık bu dönemde halk için yapılmalıdır görüşüyle yer değiştirince bu yönde bir yaygınlık da söz konusu olmaya başlıyordu. Neoklasizm, devrim ülkülerini ve devrimin gücünü dile getiren bir anlayışla yola çıkan ressam David'i dönemin sembol ressamı haline de getiriyordu. Zaten Neoklasizm ve David'in ortaya çıkmasından sonra Rokoko tarihe karışmış oldu. Sanatçının resimlerinde, ışık ve gölge ile elde ettiği hacimli rölyefsi etkiler onun için çok önemlidir.

18.yy portre sanatında törensel ve resmi bir hava taşıyan Barok portre, Maniyerizm'den kaynaklanan alegorik portre ve burjuva sınıfının ilgi gösterdiği gerçekçi portre anlayışı ile Yeni Klasikçilikten önce üç tür portre anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin sanatçılarından Jan Auguste Dominique Ingres'de "ideolojik resimler" yapıyordu. Onun "ideolojisi"nin temelinde güzellik ideası yatar. Berrak Neo-Klasik üslubu, resimde mutlak uyumu ve dengeyi bulmak için kullanmıştır. Kendisini bir çizim ustası olarak niteleyen Ingres, doğaya sadık kalarak doğada gözlemlediği formları klasik idealler ışığında tuvaline aktarmıştır.



Resim 1.13- Jean Auguste Dominique Ingres: Türk Hamamı.
1863, tuval üzerine yağlıboya, çap-108 cm. Louvre Müzesi, Paris.

İngres, modelinin özelliklerine bağlı kalmayı ve idealleştirmeyi bir arada kullanmıştır. Estetik amaçları pek anlaşılamayan bir sanatçı olarak bilinmektedir. Sanatçının “Odalık” ve “Türk Hamamı” (Resim 1.13) gibi eserleri çok dikkat çekmiştir. Fransa’da insana dayalı bir neoklasizm gelişirken, yani bir portre ve ifade olgusu ağırlıktaydı.

18.yy sonuna gelindiğinde, sanatın kendi içindeki bütünlük artık tamamen paramparça olmuştur. Bundan sonra sanat akımları birbirine paralel olarak gelişeceklerdi. Aklın önüne duyguyu koyan ve onu idealize edilmiş formlar aracılığıyla ifade etmeye çalışan bir özellik kendini ortaya koyan Romantizm’de, sanat artık kendini bütün bağlardan koparmış, özel ifadeyi ve bireysel içeriği yazılı olmayan anayasası haline getirmişti. Bu dönüm noktasının eşiğinde karşımıza herhangi bir akıma ve üsluba dahil edilemeyen bir ressam çıkar: Francisco de Goya (1746-1828).

Francisco de Goya, 18.yüzyılın sonlarında ortaya çıkardığı resimlerle, bir anlamda Klasik resmi romantik ve gerçekçi resme, bir o denli de gerçeküstücü resme yaklaştıran insan olmuştur. Resimleri Barok sanatçılarının dramatik ışık oyunları ve canlı renkleriyle bezenmiştir. Ama seçtiği konular tamamıyla bu dünyaya aittir ve belli mesajlar taşır. Az gelişmiş bir toplumsal yapıya sahip olan ülkesindeki çarpıklıkları tuvaline aktarırken son derece sivri dili ile dikkati çeken Goya, İspanyol sanatında önemli bir yeri olan çok sayıdaki portrelerinde hiç acıması yok gibidir. Modellerini tüm değersizlikleri, çirkinlikleri, aç gözlülükleri ve aptallıklarıyla ortaya çıkarmaktan çekinmemiştir. Ondan önce ve sonra saray ressamı koruyucularına ilişkin böylesi bir belge geriye bırakılmamıştır. (Resim 1.14)



Resim 1.14- Francisco Goya: Otoportre.
1790-1795, tuval üzerine yağlıboya, 42x28 cm. Özel Koleksiyon.

Romantizm’de “ben” yani insanın öznel duyguları ön plana geçmeye başlamıştır. Bir resmin görüntüden daha derin bir şeylere işaret edebileceği gerçeği, Romantizm akımının eserlerinde ilk kez ortaya çıkmıştır. Romantizmde ilk kez ortaya çıkan özelliklerden ikincisi, sanatçıyla (ve sanatla) çevresi arasında beliren mesafedir. Sanatçı nesnel dünyaya artık öznel bir bakış atmakta, duygularıyla düşüncelerinin süzgecinden geçirdiği doğayı karşımıza değişmiş olarak getirmektedir. Sanatçı, dünyanın yorumcusu olmuştur artık.

Romantikler ışığı esrareniz efektler yaratmak üzere kısıtlı kullanmışlar, gölge-ışık oyunları, dramatik gece tasvirleri gibi öğeleri ve yöntemleri de Barok ustalardan görüp taklit etmişlerdir. Romantik resim de Barok gibi izleyiciyi kendi içine çekmeye, etkilemeye çalışır.

Dönemin önemli sanatçılarından olan Eugène Delacroix (1798-1863)’ın 1830 yılında yaptığı “Halka Önderlik Eden Özgürlük” (Resim 1.15) isimli eseri, müthiş bir romantizm ortaya koyarken, izleyicinin birtakım gerçeklerin de farkına varmasını sağlamıştır. “Halka Önderlik Eden Özgürlük” resmindeki bayrağı elinde tutan kadın “alegorik” bir figürdür, gayet somuttur ve hatta erotik çağrışımlarla yüklüdür. Delacroix, resimde kendisini en ön safta savaşan siyah silindir şapkalı adam kılığında betimlemiştir.



Resim 1.15- Eugène Delacroix: Halka Önderlik Eden Özgürlük.
1830, tuval üzerine yağlıboya, 260x325 cm. Louvre Müzesi, Paris.

Delacroix’nın rahat fırçası ve kullandığı renklerin canlılığı eserlerine olağanüstü bir gerçeklik sağlamıştır. Resimlerinde hareketi ve heyecanın dozunu arttırmak için açık-koyu kontrastların yanı sıra bilinçli olarak zıt, ancak birbirini tamamlayan renk

kontrastları da kullanmıştı. Renk Delacroix'nın gözünde sadece bir resim ögesi değildir, duyguları kamçıladığı için başlı başına bir “motif” olarak kullanır rengi. Renklerle insanların o anki duygularını, heyecanlarını vurgulamaya çalışır.

Romantik resmin bir özelliği de, resim sanatçısı gruplarının ortaya çıkmış olmasıdır. Bunların başında “Nazerenler” ve “Preraphaelciler” (Önraphaelciler) gibi gruplar çıkmıştır.

Romantizmde konu olarak portre, özellikle Nazerenler tarafından desteklenmiştir. Bilinen bütün duruşlar denenmiştir denilebilir. Fakat romantikliği imleyen bir psikolojik yapılanma altında ele alınan figürler kullanılmıştır.

Fransa’da ortaya çıkan, Avrupa resmi içinde 1860’lardan başlayarak 1930’lara kadar süren, gene de günümüzde bile elden hiç bırakılmayan bir resim akımı olan Empresyonizm’de ressamalar, geçici bir anı yakalamaya çalışarak, nokta şeklinde fırça darbelerini, açık renk değerlerini, ayrışik renkleri sistemli bir biçimde kullanarak; sis, kar, gibi konuları seçerek resim sanatına köklü bir değişiklik getirdiler.

İzlenimci ressamaların tuvalleriyle baş başa kaldıklarında yapmaları gereken şeyler şunlardı; her şeyden önce, geçici bir görünüş resmedilmektedir, zaman yoktur, malzemeyi de hızlı biçimde kullanmayı kavramak ve benimsemek gerekiyordu. Sonra, boyayı tuvallere hızlı sürmek, edinilen ilk izlenimin bozulmaması için çok önemlidir. İlk izlenim denilen şeyin yitirilmemesi için, manzaranın ve portrenin ayrıntılarıyla değil, bütünüyle ilgilenme gereksinimi vardır. Motifi gözlerine kestirdiklerinde, nesneden tamamen bağımsız olarak renge konsantre olmaya, renklerin dağılımını, formun dış hatlarını, ışık ve gölge oyunlarını kavramaya çalışıyorlardı. Işık sadece açık veya koyu, aydınlık veya karanlık değildi; kendi renk değeri vardı.

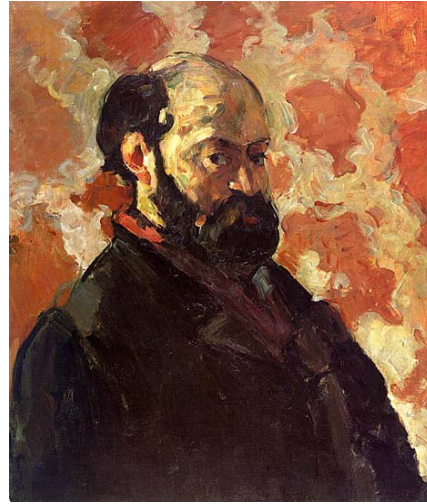
1830’lardaki fotoğraf makinesinin icadının ardından sanat dünyasını olumlu ve olumsuz baş aşağı eden fotoğraf sanatı Empresyonizmin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Fotoğrafın hayatla içiçeliği, “anı yakalaması” çok ilgi çekmekteydi. Empresyonistler “enstantane”yi, doğrudan algıyı baş kıstasları ve ilkeleri haline getirdiler. Kameranın objektifi kadar nesnel bir gözle dünyaya bakmak, gerçekten ne görülüorsa onun resmini yapmak istediler.

Ressamalar 19.yy. insanının dünyayı farklı bir gözle görmesine yardımcı fotoğrafı bulmasıyla beraber bu buluş çoğunlukla portreler için kullanılmaya başladı. Taşınabilir

fotoğraf makinesinin ve anlık fotoğrafın gelişmesi Empresyonist resmin doğduğu yıllara rastlar. Fotoğraf makinesinin yardımıyla, rastlantısal görünümlerin ve beklenmedik açılardan güzelliği keşfedilir. Ayrıca fotoğrafın gelişimi, sanatçıları, yaptıkları araştırma ve deneylerde, ister istemez daha ileriye itecekti. Artık bir mekanik buluşun, daha iyi ve daha ucuza yapabileceği bir iş için resim sanatını kullanmaya gerek yoktu. Ressam, nesnelerin geçici doğasını yenebilen ve onların görüntüsünü sonsuza kadar koruyabilen insandı.

19.yy'ın ikinci yarısında fotoğrafın giderek yaygınlaşması sonucunda doğalcı nitelikteki portrecilik anlayışları yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamıştır. Doğalcı geleneğe bağlı ressamların amacı portrelerini yaptıkları kişinin fiziksel özelliklerini vurgulamak, böylece onların neredeyse aynada yansıyan imgelerini yaratarak yanılsamalı suretlerini oluşturmaktır.¹¹

Empresyonist sanatçılardan Paul Cézanne (1839-1906) ve Vincent van Gogh (1853-1890), eserlerinde bağımsız resim sanatının sınırlarını zorlayan sanatçılardır. Cézanne dünyayı analitik bir yöntemle parçalarına ayırırken, Vincent van Gogh resim sanatını “yakıcı duyguların ifadesi” olarak nitelemiştir.



Resim 1.16- Paul Cézanne: Otoportre.
1877-90, tuval üzerine yağlıboya, 25.5x14.5 cm. Orsay Müzesi, Paris.

Paul Cézanne “Modernizmin Babası” olarak tanınan sanatçıdır. Görünür gerçekliği tuhaf bir donuklukla, pek fazla bir derinlik duygusu yaratmayacak biçimde tuvale yansıtmıştır. Cézanne boyayı geniş fırça darbeleriyle cömertçe kullanır. Biçimler

¹¹ T.Kostrzewa, Sanat Kültür Antika, s.16

sadece koni, küre ve silindirden ibarettir. Cézanne ne ayrıntıları doğru yansıtmaya önem verir, ne de perspektife. Önemli olan malzemelerinin doğasını doğru renklerle tuvale aktarabilmektir. Betimlediği nesneleri dikkatli bir biçimde küp, kare, silindir gibi temel formlara indirgemıştır. Cézanne resim sanatını yenilemiş, “özerk” resmin ve resmi geometrik unsurlara ayıracak olan akımların temellerini atmıştır. (Resim 1.16)

Modern resim sanatının vazgeçilmez öncülerinden biri olan Vincent van Gogh yalnız yaşayan, hep kendi seçtiği yolda ilerleyen büyük ölçüde kendi kendini yetiştirmiş bir ressamdır.



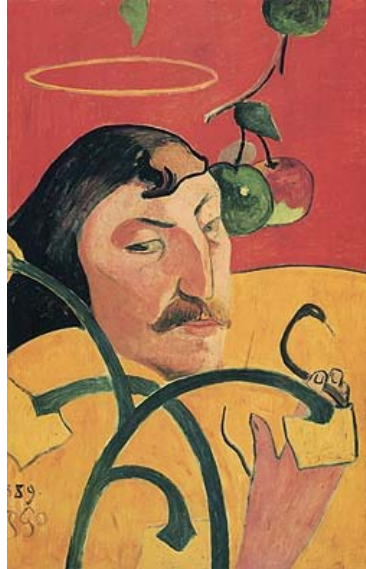
Resim 1.17- Vincent van Gogh: Otoportre.
1889, tuval üzerine yağlıboya, 65x54 cm. Orsay Müzesi, Paris.

Dışavurumculuğun yolunu açan Van Gogh kendince doğru portreye ulaştıktan sonra renkleri ve çevreyi değiştirmeye başlamıştır. Doğayı irrealize edebiliyordu. Resmin kelimelerle değil, renkler ve biçimlere dayalı bir anlatım yolu olduğunu savunuyordu. Geniş ve serbest fırça darbeleriyle tuvale hızlı ve neredeyse kendinden geçmiş bir halde canlı, hatta bazen fazla canlı renkler atıyordu. Bu üslupla yarattığı mekanlar derinliklerini doğru uygulanmış bir perspektiften değil, olağanüstü yoğunluktaki zıt renk kümeleri ile kazanıyordu. Nesnelerle figürleri fazla vurguladığı ve resmettiği kişilerin karakterini, özgünlüğünü ortaya koymaya çalıştığı için motifleri kimi zaman deforme, mekanları ise fazla abartılı görünür. Yakını ve uzağı, Rönesans’tan bu yana resimde uygulana gelen ve uzaktaki rengin daha soluk olması gerektiğini belirten hava perspektifine tamamen aykırı olarak aynı renk yoğunluğuyla betimlemiştir. Van Gogh böylelikle resmine görme alışkanlıklarımıza oldukça ters bir

yüzeysellik kazandırmış ve nesnel gerçeğin karşısına kendi heyecanlı, duygusal gerçekliğini yerleştirmiştir. (Resim 1.17)

19.yy'ın sonlarında beliren Simgecilik akımı, sanatçıların Nesnelci (Objektivist) resim akımlarına karşı gelerek yarattıkları ve duygularını, ruhun hallerini, öznel korkularını, fantezilerini ve düşlerini tuvale yansıttıkları çeşitli resim türlerinin bir toplamıdır. Gerek biçim gerekse içerik açısından bir çok noktada örtüştüğü Art-Nouveau gibi, Sembolizm de İzlenimcilik ile Dışavurumculuk arasında bir bağlantı halkasıdır. Bu açıdan bakıldığında 19.yy'ı 20.yy'a bağlayan dönüm noktasında yaratılan güçlü Simgecilik akımı, kendisini izleyecek olan Dışavurumculuğun öncüsü olarak nitelendirilebilir.

Sembolizm akımının en büyük ismi şüphesiz Paul Gauguin (1848-1903)'dir. Gauguin, resimlerinde bölmecilik biçimselini kullanmıştır. Buna göre resim yüzeyi bölmelere ayrılıyor, bu bölmeler kenar çizgileri ve keskin renk ayrımlarıyla da bir takım bölümlere paylaştırılıyordu. Böylece sanatçı resimlerine yüzey resmi özelliği de kazandırmıştır. Burada iki özellik vardır; biri bölen çizgilerin resmi dolaşması ve birbirini keserek bölmeleri meydana getirmesi, diğeri ise; renklerin dümdüz sürülmesi. Bir başka özelliğine gelince; sanatçının resimlerinde renk sembolcülüğü vardı. (Resim 1.18)



Resim 1.18- Paul Gauguin: Kendi Karikatür Portresi.
1889, tuval üzerine yağlıboya, 80x52 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington.

Paul Gauguin duyguların gücüne önem vermiş ve renkle biçimin sembolik

özelliklerini ön plana çıkarmıştır. Gauguin, resimlerini dış gerçeğin salt birer kopyası olarak tasarlamadığından ne renkleri gerçeğe uygun kullanmaya çalışmıştır ne de mekanda derinlik duygusu yaratmak üzere perspektif kurallarına dikkat etmiştir. Gauguin biçimleri basite indirgemiş, derinlik veren gölgeden kaçınmış ve motiflerinin detaylarına fazla girmemiştir. Renkli yüzeyler yaratır, bunların sınırlarını kalın konturlarla iyice belirginleştirirdi. Perspektif derinlikle betimlenmiş üç boyutlu resimler yerine iki boyutlu, yüzeysel karakteri ağır basan, arka planın pek umursanmadığı resimler yapmıştır.

Bir diğer simgeci ressam olan James Ensor (1860-1946)'un “Entrika” (Resim 1.19) resmi, maskeli yada çirkin suratlı yaratıkların resmi geçidini canlı renklerle betimler; bunlar bireysellikten uzak ve sanki rüyada gibi belirsiz bir mekanın içinde dolaşmaktadırlar. Ressam bireyi ve kitleyi bir düşman gibi betimleyerek aslında kendi hayatına damgasını vuran, sürekli uğraştığı halde çözüm bulamadığı özel problemlerine, bir sanatçı olarak toplumdan soyutlanmışlığına çare arar. Ensor karnaval havasındaki bu maskeli gösterileri bir bakıma çaresizliğin hüküm sürdüğü saçma (absürd) bir dünyanın yansıması haline getirir. Ensor'un tüm resimlerinde rastladığımız maske yabancının, düşmanın simgesidir.



Resim 1.19- James Ensor: Entrika.
1890, tuval üzerine yağlıboya, 90x150 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Anvers.

Ensor gibi Edvard Munch (1863-1944)'da güçlü ifadeler yüklediği resimleriyle geleceğin Dışavurumcu akımının öncülü sayılmalıdır. Munch'un resimlerine Fin-de-siècle (yüzyıl sonu) atmosferine hakim olan simgeler damgasını vurur: korku, çaresizlik, yaşanamayan cinsellikler, kıskançlık, ölüm düşünceleri.¹² “Çılgılık” (Resim 1.20) adlı resmi, bir arkadaşıyla çıktığı bir gezintide bizzat yaşadığı bir dehşet anının

¹² KRAUSSE, A.g.k.

olduğu gibi resme yansıtılması sonucu ortaya çıkmıştır. “Çılgılık” 20.yy başında sanatta ve edebiyatta genel olarak insanın hızla daha karmaşık ve içinden çıkılmaz hale gelen gerçek dünya karşısında kapıldığı acizlik duygusunun simgesi haline gelmiştir.



Resim 1.20- Edvard Munch: Çılgılık.

1893, karton üzerine yağlıboya, guaş,kazein ve pastel, 91x73.5 cm. Ulusal Galeri, Oslo.

Görünen dünyayı olabildiğince gerçekçi bir biçimde yansıtmak olduğunu söyleyen tüm akımlara karşın Sembolik sanat akımı baştan itibaren soyut bir resim dilini amaçlamıştır. Ressamlar özellikle çizgisel ve süslemeci formlar kullanmaya özen gösterdiler. Bu soyut, çizgisel resim unsurları ve tamamen resmin içine gönderme yapan kompozisyonlar Sembolizmi kendini izleyecek olan Art-Nouvea’nun hem akrabası hem de öncülü haline getirir.

Art-Nouveau (“Yeni Sanat”; Almancası “Jugendstil”, “Genç Stil” anlamına gelir) akımının çeşitli versiyonlarında Simgeci yansımalar ve imajlarında kendi içine kapalı ve uyumlu bir sanat dünyasına duyulan derin bir özlemi olarak kendini ortaya koyar.



Resim 1.21- Gustav Klimt: Öpüşme.

1908, tuval üzerine yağlıboya, 180x180 cm. Avusturya Galerisi, Viyana.

Art-Nouveau kendini, bir Ensor'un yada Munch'un dışavurumcu ve simgeci imajlarla kurduğu karanlık dünyalara kıyasla, tamamen güzelliğe atfetmiş bir sanat akımıdır. Bu sanat akımında Gustav Klimt (1862-1918) gibi bazı sanatçılar da motiflerini dekoratif süslemelere boğup yabancılaştırırılar. Klimt “Öpüşme”(Resim 1.21)

adlı resminde yalnız yüzleri, elleri ve ayakları olağanüstü stilize bir güzellekle ve somut olarak resmetmiştir. Diğer bütün öğelerin üzerine uzanan kıymetli doku, arka planla birleşerek olağanüstü güzel bir desen oluşturarak tüm resme yayılır. Kompozisyonun tümü bir süs, dekor halinde tasarlanmıştır. Bu nedenle gerçekçi betimlenen uzuvlar da dekorun içinde, ona ait birer mozaik parçası olarak algılanırılar.

İKİNCİ BÖLÜM

20.Y.Y. İLK YARISINDA PORTRE

18.y.y. sonunda gerçekleşen I. ve II. Sanayi devriminin ardından sosyal ve ekonomik gelişmeler sanata da yansımıştır. Bu gelişmeler 20.yy'a gelene dek devam etmiş fakat sınıfsal çatışmalara neden olmuştur. Burjuvazi ve işçi sınıfının karşı karşıya gelmesi toplumun kültürel anlamda bölünmesine, ve bunun sonucu olarak da sanatında kendi içinde parçalanmasını hızlandırmıştır.

20.yy'ın başlarına doğru batıda ortaya çıkan, amaçları milletlerin birbirine üstünlüğünü gözeterek sömürmek isteyen devletlerin çıkar kavgaları I. ve II. Dünya savaşlarının çıkmasına neden olmuştur. Bu savaşların sonucunda sanayi ve endüstrisi güçlü olan devletler dünya haritasını yeniden belirlerken, sömürgelerinin yardımıyla ekonomilerini güçlendirerek kendi sosyal ve kültürel yapılarını da sömürgelerine empoze etmişlerdir.

19.yy'ın ikinci yarısında başlayıp 20. yy'da da devam eden endüstri çağının getirdiği hızlı gelişme ve savaşların getirdiği yıkım toplumdaki bireyleri kendi yalnızlığına iterek, bunalım ve duygusuzluğa itmiştir. Toplumun bir bireyi olarak sanatçıya da aynı oranda, ama daha duyarlı bir şekilde yansıyan bu yıkımın işlenişi de tutarsızlıklarla doludur. 20.yy'ın başlarındaki kutuplaşma ve Bolşevik ihtilali sanatında artık bir milliyetinin olduğunu bütün dünyaya anlatan bir olay olmuştur.

Sanatın evrensel olamayacağını savunan diktatörler, kendi ülkelerini dış dünyaya kapatarak, kültürlerinin kendi sanatlarını doğuracağını, bu yüzden dış dünyadan etkilenmenin kendi kültürlerine zarar verdiğini savunduklarından dolayı sanat artık millileşmeye başlamış, siyasal güç sanata yeni bir yön vermiştir.

Evrensel sanatın kültürel ve sosyal gelişmelerinin böylesine çıkmaza girdiği bu dönemde sömürgecilik ve endüstriyel sanayileşme hızla ilerliyordu. İki uçurum arasında denge kurmaya çalışan sanatçılar, dengeyi kurarken insanın yaşadığı sosyal, kültürel ve ekonomik değişimi gelişimi kendince eleştirel bir tavırla anlatmaya ve yön vermeye çalışıyorlardı. Bunları yaparken de endüstrinin getirdiği nimetlerden yararlanmayı göz ardı etmediler. Boyaları kömür ve toprak boyalardan sentetik boyaya, yağlıboyanın yanı sıra akrilik boyaya, kolaj montaj gibi yeni teknikler ve yeni araçlar da kullanmaya

başladılar. Olduklarından farklı anlamlarda kullanılan tahta, kumaş, ip, cam ve fotoğraflar da resim sanatına girmiştir.¹³

Bu yeni ve kural dışı anlayışlar modern çağda sırasıyla şöyleydi.

2.1. Fovizm

20. yy.ın ilk sanat akımı olan Fovizm, Gustave Moreau'nun atölyesinden ayrılan bir grup ressamın meydana getirdiği harekettir. 1905'de Paris'te düzenlenen bir sonbahar sergisinde ressam Henri Matisse ve birkaç arkadaşının sergilenen yapıtları, Fransız sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles tarafından vahşi hayvanlar, yırtıcı kuşlar anlamına gelen “fauve” sözcüğüyle ifade etmiştir.¹⁴ Çünkü bilinen resim o güne değin bilinmedik bir hal alıyordu.

Fovistlere göre renk ön plandaydı ve araç değil amaçtı. Gerek ışık gerek uzaklık resimde yalnızca renk ile gösterilmeliydi. Temiz ve düz renklerle resim saf ve arınmış sadelikte olmalı ve renkler kirlenmemeliydi. İzleyeni etkileyecek olan resim yüzeyi, duyguları bir bakışta vermeli, o coşkuyu izleyene aktarmalıydı. Derinlik, ışık ve gölge resimden atılmıştır. Radikal bir şekilde renk şiddetine, çarpıcı ve yoğunlaştırılmış renk tonlarına ve nesne deformasyonuna önem verirken detayı ortadan kaldırmışlardır. Boyaların saf ve parlak kullanımı ile yaratılan patlama duygusu belirgindir. Duygusalılık, şiddet ve tepki bir aradadır, fırtınalı bir biçimde hissedilir. Resimlerde biçim her ne kadar ön planda ise içerik olarak duygusalılıkta göz ardı edilmemiştir.

Resim her şeyden önce bir dışavurum ifadesiydi. Çünkü sanatçı, rengi kullanırken kompozisyonu oluşturma doğrultusunda biçimi deforme ederken, rengi duygusal olarak amaç haline getiriyordu. Resim, nesnelerdeki biçimsellik değil algılandığı ve uyandırdığı duygulardaki dış gerçeklikti.

Fovistler konularını güncel hayattan alıyor, resim yüzeyine canlı renk tonlarıyla detaydan uzak bir şekilde yeni ve dekoratif bir kurmaca ile tuvale aktarıyorlardı. Manzara resmi, natürmort ve portre ağırlıklı konular arasındadır. Tuvale aktarılmak istenen konular, uğradıkları değişim süzgecinden sonra soyut denebilecek, fakat biçimi

¹³ www.sanatteorisi.com

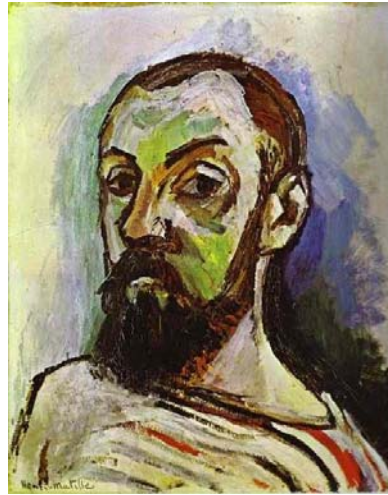
¹⁴ www.poetikhars.com

tam anlamıyla bozmayan, optik görüntüler ortaya çıkarılıyordu. Ara renkleri bir yana bırakıp daha göze batan renkleri ele alan Fovistler rengin etki gücünü biçimin önüne koyarak yeni ve pratik etütler ele alıyorlar.

Fovist portrelerde ilk öne çıkan, içsel renk patlamalarının dışavurum halidir. Hem ressamın hem de resmi yapılan figürün duygusal yoğunluğu, resim yüzeyine perspektiften ve konturlardan arınmış bir şekilde canlı renk tonlarının eğlenceli ve fantastik dünyasının tuval yüzeyine dinamik fırça vuruşları ile duygusal bir içsellik içerisinde nitelikli bir şekilde yansıtılmasıydı.

Fovist ressamlar başta Henri Matisse (1869-1954) olmak üzere André Derain (1880-1954), Raoul Dufy (1877-1953) ve Kees Van Dongen (1877-1968), Maurice de Vlaminck (1876–1958) ve Amedeo Modigliani (1884-1920)'dir.

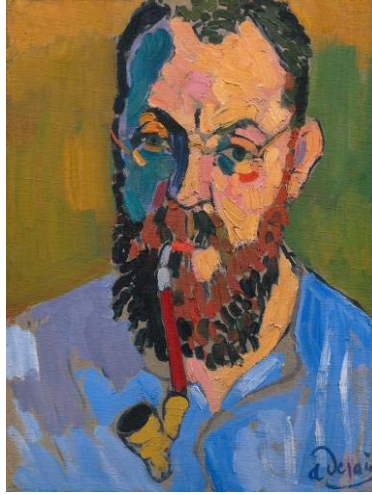
20. yy. sanatının en modern ve farklı figürlerinin yaratıcılarından biri olan Matisse, resmin renk dengesini korumak uğruna varlıkların anatomilerini bozmayı yeğleyen Fovizm anlayışının temsilcisi olmuş. Renk kullanımı ve formları uzaysal biçimlere çevirmede özgür bir tarz benimsemiştir. Matisse, geniş vuruşlar ile çok kesin hatlı ve cesur renk kullanımları üretmiştir. “Çizgili Tişörtlü Oto-portre”sini (**Resim 2.22**) resmederken kullandığı bu teknik, alın ve yanağındaki yeşil darbelerde kendini iyice gösterir.



Resim 2.22- Henri Matisse: Çizgili Tişörtlü Oto-portre.
1906, Tuval üzerine yağlıboya, Devlet Sanat Müzesi, Kopenhag.

Fovist ressam André Derain, resimlerinde rengi resmi konusu yaparak, çiğ renkleri dağıtılmış lekeler halinde, hızlı fırça darbeleriyle tuvaline yerleştiren bir özellik

göstermektedir. Derain'ın kullandığı renkler ve tuvale aktarış tarzı, daha az kaba ve uyumludur. “Henri Matisse” ’in (Resim 2.23) portresinde görüldüğü gibi resimlerinde yeşil, mavi ve bütün mor tonları, kendini belli eden pembelerden erguvan kırmızısına yaklaşan morun tonlarıyla yaptığı fırça vuruşlarının en iyi örneklerindendir. Derain, biçime bağlı yapıyı ihmal etmeden yaptığı resimlerinde, yer yer biçim parçalamaları yapmıştır.



Resim 2.23 - André Derain: Henri Matisse.
1905. Tuval üzerine yağlıboya. 46 x 34.9 cm. Tate Galerisi, Londra.



Resim 2.24 - Raoul Dufy: Kız kardeşi, Suzanne Dufy' nin Portresi.
1904. Tuval üzerine yağlıboya. 46 x 33 cm. Hermitage Müzesi , Saint Petersburg, Rusya.

“ Sanat bir düşünce değildir. Bir iştir. Ressam için problemin çözömlenmesi, renk kutusundadır...” sözleriyle kendini açıklayan fovist ressam Raoul Dufy, yaşama

sevincini biçimleyen bir sanatçıdır.¹⁵ Dufy, objeleri kendine göre hiyerogliflerle işaret ederek resmetme düşüncesi ile yaptığı resimlerinde yaşama neşesini yalnızca motiflerle değil, aynı zamanda da biçimleriyle de ifade etmiştir. (Resim 2.24)

Fovist sanatçı olan Kees Van Dongen, resimlerinde kalın fırça vuruşlarıyla yoğun boya tabakaları oluşturan donuk renkli, özgür düzenlemeler yaparak, karşıt renk yöntemini kullanmıştır. Resimlerinde kullandığı geniş yüzeyli renk uygulaması ve belirgin dış çizgileri ile renk izlenimleri vermeye çalışmıştır. Renkler saf ve canlı tonlardadır. Özellikle kadın figür ve portreleri (Resim 2.25) çalışan ressam, ruhsal olarak ilgisini çekmeyen figürlerini, boş bir mekanın önündeki ön kesite yerleştirmiştir. Van Dongen, modaaya uygun biçimde portreler ve çıplak kadın resimleri yaparak, en çok aranan portre ressamı olmuştur.



Resim 2.25- Kees Van Dongen: Bir Kadın Portresi.

1903. Tuval üzerine yağlıboya. 39 x 27 cm. Rochester Üniversitesi Sanat Galerisi, New York.

Ressam Maurice de Vlaminck; canlı renklerle boyanmış, çarpıtılmış biçim ve düz desenlerden oluşan yapıtlarında canlı ve engellenmemiş bir dünyayı anlatmaya çalışmıştır. (Resim 2.26) Vlaminck; *“Bir çılgınlık içindeydim, yeni bir dünya yaratmak istiyordum. Gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya... Tonları abartıyor, algılanabilecek her duyguyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Kendimi delicesine aşık, dizginlenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Bana resim yaptıran içgüdümdü.”*¹⁶

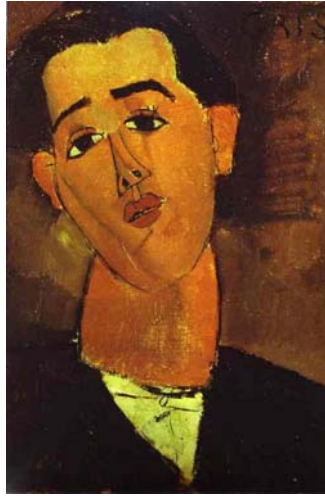
¹⁵ Bazin, Germain; Sanat Tarihi, çev. Üzra Nural- Selahattin Hilav, Sosyal Yayınları, 1.bs. İstanbul,1998.

¹⁶ GERMAİN, A.g.k

Sözleri ile kendini ifade etmiştir. Amacı resmin konusu değil, sunuluş biçimi olan Vlaminc, kişisel duyguyu genelleştirmeye çalışmıştır. Vlaminc'in oldukça canlı renkleri büyük bir şiddetle kendini ortaya koyarken, fırça darbeleri bu şiddeti yansıtır.



Resim 2.26-Maurice de Vlaminck: André Derain.
1906. Karton üzerine yağlı boya. 26.4 x 21 cm. Jacques and Natasha Gelman Koleksiyonu, 1998.



Resim 2.27- Amedeo Modigliani: Juan Gris'in Portresi.
Tuval üzerine yağlıboya, 55.5 x 38 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Amedeo Modigliani, resmin iç uyumuna önem veren bir sanatçıdır. Kalın konturlarla çevrelediği model ve portrelerinde, ışık ve gölgeye yer vermeden biçimin özünü elde etmeye çalışmıştır. Portreleri ne kadar stilize olursa olsun asıllarına şaşırtıcı ölçüde benzemektedir.(Resim 2.27) Resimde nesneden çok resim içi uyuma önem verdiği için modellerinde bireysel karakter öne çıkmamaktadır. Modigliani resimlerinde sade soyutlamalar yaparken yumuşak, yuvarlak formlarında sanatsal ve stilize bir havayla

birlikte erotik bir havada mevcuttur. Portrelerinde genelde zayıf yüzlü, uzun boyunlu, badem gözlü, zarif kadınları resmetmiştir.

2.2. Ekspresyonizm

Almanya’da 1905-1930 yılları arasında bir sanat yaklaşımı olarak ortaya çıkan Ekspresyonizm, resim sanatında konuları yeniden, yeni bir ruhla, kuralları parçalayıp, duygu yoğunluğuyla yorumlayan üstelik tüm bunları bilinen kalıpları yıkarak, yeni bir anlayış üzerine inşa eden bir akımdı. Sanatçıları, özellikle hızlı kentleşmeye, sanayileşmeye ve toplumsal statüleşmeye karşı durarak, bunlara karşı ifade biçimlerini resim sanatında da kullanmışlardır. Sanatçının ruhsal yapısının bir kesiti olarak çıkıyordu kimi zaman. Kimi zamansa sanatçı, fiziksel heyecan ve yıkımlarını, bazen de ruhsal ve zihinsel rahatsızlığı umutsuzca resme aktarıyordu. Konularını artık güncel hayattan seçiyor, figürlerini ise toplumun çoğunluğunu oluşturan işçiler, çalışanlar ve köylülerden alıyordu. Dış gerçeğe sadakatle bağlılığı yadsıyor ve sanatçının duygusal, ruhsal heyecanını fırça darbeleriyle tuval üzerine aktarmasını benimsiyordu.

Sanatçılar gördüklerini kendi yorumlarıyla resme döküyorlardı. Artık göze görünen değil, göze görünenin duygulardan süzölmüş haliydi resim. Kullanılan renkler kimi zaman çok coşkulu, kimi zaman ise durağan ve karamsardı. Ama hiçbir zaman bu renkler gözün nesnede algıladığı renkler olmuyordu. Resim, artık güzelin değil, çirkininde malı ve kendisini anlattığı aktardığı amaç değil, araç olarak ortaya konulan yapıtlardı.

Sanatçı resmettiği konunun, figürün istediği yerini veya tümünü renksel ya da formsal deformasyona uğratabiliyordu. Böylece sanatçı, doğayı olduğu gibi değil, görmek istediği gibi algılamaya ve resmetmeye başlamıştı. Ekspresyonist sanatçılar ruhsal sıkıntılarını sanatlarına sokmuşlar, haksızlıklara karşı tepkilerini renk ve biçim görüşüyle anlatmaya çalışmışlardır. Resimlerinde çizgileri kaprisli, renkler ise canlı tonlarda kullanarak kadın vücutlarını çekinmeden çirkinleştiriyorlar, insan yüzlerini korkunç ve iğrenç görünümde çiziyorlardı. Böylece bilindik realistik kurallar yıkılmaya, yıkılan kuralların kalıntılarından resim sanatı yeniden, yeni bir anlatımla yapılanmaya başlamıştı.

Resim vesika niteliğini yitirmiş, portreler, işçilerin, köylülerin, çalışanların, sıradan halkın portresi olmaya başlamıştı. Duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı Ekspresyonizm'in temel ögesi figürden hareketle 'portre'dir. Mantiğın ve duygunun izleri sadece ve sadece insan yüzüne yansır düşüncesiyle yapılan portrelerde, kimi zaman, bu izler doğal bir şekilde yansırken, kimi zaman da Afrika masklarını andıran surat ifadeleriyle sunulmuştur.¹⁷

Ekspresyonist sanatçı, portreleri yaparken izlediğini gerçekçiliğe bağlı kalmadan, figürün ruh haliyle kendi ruh halini harmanlıyor, rastlantısal fırça darbeleriyle duygusal yoğunluğunu mesaj haline getiriyor, çizgi ve renk kullanımının özgürce yapıtlarına yansıtıyordu. Ekspresyonist bir sanat eserinde sivri keskin çizgiler, kırmızı ve tonları öfkeyi ön plana çıkarırken, dairesel oluşumlar, mavi ve tonları daha çok sakinliği vurgular.

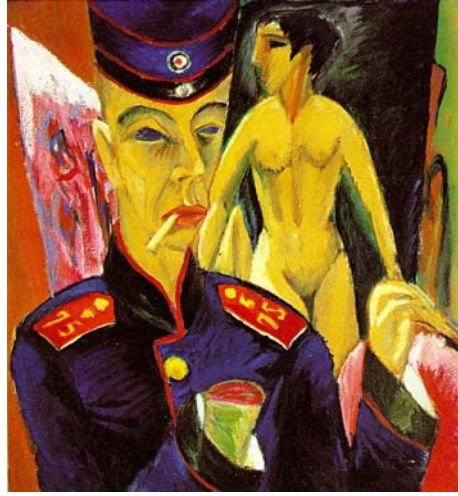
Ekspresyonistlerin ortak bir düşünceye dayanan bireysellikleri söz konusuydu. Çünkü duygular, sanatçının kendi coşku ve durağanlıkları, heyecan ve korkularından ibaretti. Ayrıca sanatçının karakteristik fırça darbeleri rastlantısal olabiliyordu. Ekspresyonistler kendilerini gerçekleştirmek için bireysel olmaya mecburdular. Ama genel olarak resim sanatına bir farklılık getirdikleri için hepsi aynı isimle anılıyorlardı.

Ekspresyonistler kullandıkları formlara, konulara, renklere ve yaptıkları soyutlamalara göre kendi içinde gruplara ayrılmıştır. Bunlar, 1905'de Dresden'de kurulan Die Brücke (Köprü), 1909'da Münih'te kurulan Neue Künstlervereinigung (Sanatçıların Yeni Topluluğu) adındaki sanatçı toplulukları ve 1910'da ilk sayısı çıkan Der Sturm (Fırtına), 1911'de ise; Der Sturm'a rakip olarak çıkan Die Aktion (Eylem) dergileridir.

1905 yılında kurulan Die Brücke grubu, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) etrafında, Karl Schmidt Rottluff (1884-1976), Erich Heckel(1883-1970), daha sonra gruba Otto Müller(1874-1930) ve Emil Nolde(1867-1956) katılmıştır. Bu grubun sanatçılarının özelliği kısıtlı bir repertuar ile özüne indirgenmiş biçimler, deforme edilmiş vücutlar ve perspektif kurallarından yoksun mekandır. Geniş fırça darbeleri kullanarak parlak, dolgun renklerle onları çevreleyen kontur çizgileri resimlerinde ön plana çıkmaktadır. Grubun resimlerinde biçim sade, ilkel formlarla verilmiştir. Doğal

¹⁷ T. Kostrzewa, Sanat Kültür Antika.

bozulmamış işler yapmayı amaçlamışlardır. Sanatlarını, hayatın ruhunu açıklamaya çalışırken, resmi sezgi yoluyla ifade ediyorlardı.



Resim 2.28- Ernst Ludwig Kirchner: Oto-portre.
1915. Tuval üzerine yağlıboya, 69.2 x 61 cm. Oberlin Koleji Sanat Müzesi, Ohaio.

Bu grupta portreyi de konu edinen Kirchner'in, kaba fırça vuruşları ve birbiriyle çarpışan yakıcı renkleri, bir umutsuzluk duygusu yansıtır. Yapıtlarında, duyumsal ve canlı renklerle dramatik yoğunluğu ve köşeli dış çizgiler kullanır.(Resim 2.28)



Resim 2.29- Karl Schmidt Rottluff: Oto-portre.
1906. Karton üzerine yağlıboya, 45 x 32 cm.

Gruba taşbaskıyı tanıtmaya özelliğiyle bilinen Rottluff, resimlerinde zengin koyu renkleri kullanarak, canlı renkleri de titreşen güçlü ve dinamik bir üslupla farklı bir görsellik yakalamıştır. Doygun ve zıt renkleri değişik kalınlıklarda ve kaba fırça

vuruşlarıyla tuvale uygulamıştır. Görüntüyü tuvale yansıtırken gerçeğin dışında kendi duyarlılığını ve zihinsel durumunu yansıtır. (**Resim 2.29**)

Heckel, portrelerinde serbestçe uyguladığı renk dalgaları tuval de kendine has bir ritim oluşturur. Resimde odak noktası olarak portre ve onu çevreleyen yeşil ve siyah birbiriyle çarpışarak bir gerilim yaratır. Koyuluk ve açıklıklar geometrik formlar halinde verilerek resim yüzeyi parçalara ayrılmıştır. Ancak resim bütünü uygulanan kompozisyon ile garip bir şekilde bütünlük arz eder (**Resim 2.30**).



Resim 2.30 - Erich Heckel: Siddi Heckel.
1913. Tuval üzerine yağlıboya. 36,3 x 16,5 cm. Leopold Müzesi.

Emil Nolde yapıtlarında, canlı kırmızı renkleri şiddetli duygularını yansıtır. Renkler kompozisyonun en önemli öğeleridir. Amacı resimlerinde yüreğinin derinliklerindeki yakalamaktır. Doğayı kişinin ruhu ve zihniyle birleştirerek değiştirmeyi amaçlamıştır (**Resim 2.31**).



Resim 2.31 - Emil Nolde: Bir Kadın Başı.
1954. Kağıt üzerine suluboya, 19 x 14 cm. Samuel Dorsky Sanat Müzesi, New York.

1909'da kurulan diğer grup Neue Künstlervereinigung ise; Wassiliy Kandinski (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) ve Franz Marc (1880-1916) etrafında kurulmuştur. Bu grup, Der Blaue Reiter (Mavi Süvariler) isimli bir almanak bile hazırlamıştır. Grup ince, entelektüel ve ruhani bir üsluba sahiptir. Gerçekliğe karşı olmalarıyla özü anlamak peşindeydiler. Görüneni yansıtmaktansa görünmeyeni ortaya koymaya çalışırken soyut resme daha fazla yaklaşıyor, dolayısıyla özgürlüğün sınırlarına varıyorlardı.

Ressamlar renk ve biçime önem verirken, sert ve yumuşak çizgileri, açık ve kapalı formları, kadifemsi ve metalik renkleri karşı karşıya getirerek resimde ritmi yakalamaya çalışıyorlardı. Bu sanatçılar resmi kendi duyguları için yapıyorlardı. Bundan dolayı resim anlaşılmayı beklememeliydi. Çünkü izleyici gördüğü resimde ressamla aynı duyguları hissetmek zorunda değildi ve herkes kendi iç ruhunu yansıtmalı ve görmeliydi. Grup resimlerinde çeşitli konuları ele almıştı.

W. Kandinski, dış dünya ile insan yaşamı arasında sentezlere giderken, renk kompozisyonları yaparak non-figüratif çalışmalar yapmıştır.

Paul Klee, resimlerinde çizgi, renk alanları ve mekanın grafik öğelerinin sanatçının zihinsel enerjisiyle harekete geçmesine dayanan sanat ilkelerini yansıtır. Renk kütleleri geometrik olarak nitelik ve nicelik arasındaki ilişkilerle geniş ve değişik alanlarda dinamik güçler oluşturur.(Resim 2.32) Objeler, kendilerini muhafaza ederek, yeni biçimler oluşturur. Biçimsel konulardan hareket eden Klee, göze görünen gerçek arkasında genetik ve soyut bir doğa resimlerinde sergiler.



Resim 2.32 - Paul Klee: Bir Artistin Portresi.
1927. Karışık teknik, 63.2 x 40 cm. Özel Koleksiyon, New York.

Marc'a gelince; resimlerinde ana tema renktir, belirlenmiş bir manzaranın egemen figürleri olarak yerleştirilmiş hayvanlarla birlikte kısmen de insan figürleri görülür. Kompozisyon renge göre ayarlanırken, renkler doygun fırça darbeleri ve canlı, aydınlık tonlardan seçmiştir. Sanatçı, derin duygularını ifade etmek için renkleri simgeleştirmiştir. (Resim 2.33)

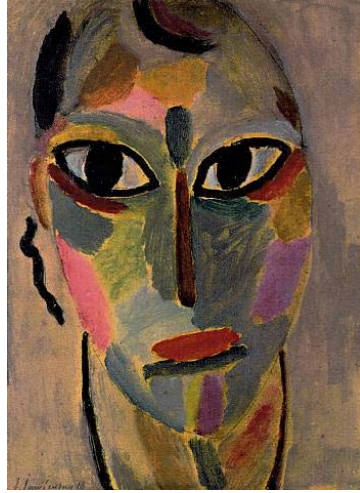


Resim 2.33 - Franz Marc: Kedili Nü.
1910. Tuval üzerine yağlıboya, 88 x 82 cm. Lenbachhaus Galerisi, Münih- Almanya.



Resim 2.34 - August Macke: Franz Marc.
1910. Mukavva üzerine yağlıboya. Ulusal Galerî, Berlin.

Daha sonra bu gruba August Macke (1887-1914) (Resim 2.34)ve Alexii Jawlenski (1864-1941)'de katılmıştır. (Resim 2.35)



Resim 2.35 - Alexej Jawlensky: Bayan Slutzkaja.
1918. Carton üzerine guaj boya, 42 x 32.4 cm. Özel Koleksiyon, Rusya

Alman Ekspresyonizmi içine alabileceğimiz diğer sanatçılara gelince; bunlar Lovis Corinth (1858-1925), Oskar Kokoschka(1886-1980), Ludwig Meidner (1884-1966), George Grosz (1893-1959) ve Otto Dix(1891-1969)'tir.

Dışavurumcu kuşağı eğiten kişi olarak bilinen Lovis Corinth, sanatçı empresyonist kimliğiyle de tanınır. Alman dışavurumculuğu ekseni-ne uyan çalışmalarında, kişisel duyguları dışa vurmak için renkleri yoğunlaştırmış, renk uygulamalarını daha çarpıcı kılmıştır.(Resim 2.36)



Resim 2.36- Lovis Corinth: İskeletli Oto-portre.
1896. Tuval üzerine yağlıboya, 66 x 86 cm. Lenbachhaus Belediyesi Sanat Galerisi, Münih.

Oskar Kokoschka, rengi duygusal bir dışavurum ögesi olarak kabul ederken, renk tanımlamalarına, rengi yüzeye sürüş tarzıyla, adeta bir ayrıcalık getirmiştir. Fırça darbeleriyle diğer Ekspresyonistlerden farklı bir izlenim verir. Bu izlenim kimi formları saklamaya yararken, kimisini de ortaya çıkarmaktadır. Böylece Kokoschka, dönemin

göz ardı edilmeyecek sanatçılarındandır. Kokoschka konu olarak cinselliği ve ölümü seçmiştir. Ruhsal anlatıma olan kuvvetli arzusu, biçime ait olan disiplini arka plana atması renk hususuna olan bağlılığındandır. Düzensiz ve şiddetli fırça darbeleriyle yaptığı resimlerinde, renk lekelerini yapısal bir bütün içerisinde toplayan denetim vardır. Duyguları yansıtmak için hareketli renkleri abartışı ve bozuşu Ekspresyonist akımın geleneğinden kaynaklanmaktaydı.(Resim 2.37)



Resim 2.37 - Oskar Kokoschka: Hans Tietze ve Erica Tietze-Conrat.
1909. Tuval üzerine yağlıboya, 30 x 53 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Ludwig Meidner, döneminin ümitsizlik ve korkularını yapıtlarında vermeye çalışırken geleceğe dair göndermeler yapıyordu. Meidner, yaptığı birçok oto-portresi ile geleceğin getirdiği değişimi vurgulamaya çalışmıştır.(Resim 2.38)



Resim 2.38 - Ludwig Meidner: Gece Yüzüm.
1913. Tuval üzerine yağlıboya, 66.7 x 48.9 cm.

Alman dışavurum resmi içinde farklı bir sanatçı kişiliği olması yönünden George Grosz, karikatür dili kazandırdığı resimlerinde kendi düşüncelerine karşıtlık oluşturan

düşüncenin ürünleri olan tavırları bolca kullanarak, bir tür tepki mekanizması oluşturmuştur.(Resim 2.39)



Resim 2.39- George Grosz: Oto-portre.
1927. Tuval üzerine yağlıboya, 98 x 79 cm.Nierendorf Galerisi, Berlin-Almanya

Alman dışavurumculuğunun çoğu niteliklerini üzerinde taşıyan Otto Dix, resimlerinde eleştirel bir üslup sergiler. Bu eleştirel üslup, kesin bir deformasyonun hakim olduğu figür ve mekan sunumuyla ortaya koyar. Sanatçının en önemli özelliklerinden biri dışavurumcu renklerle yaptığı sanatçıları, hayat kadınları, dansçıları ve askerleri resimlediği portreleridir. Parçalara bölünmüş yüzeyler, çizgilerdeki saldırgan ritimler, desenlerindeki kırık, keskin çizgileri dikkati çeken özellikleridir.(Resim 2.40)



Resim 2.40 - Otto Dix: Dansçı Anita Berber'in Portresi.
1925. Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 65 cm. Pace Galerisi, New York.

Edvard Munch (1863-1944), çevresindeki dünyayı betimlemek yerine sanatı aracılığıyla iç dünyasındaki duygularını ve arzularını dışa vurmaya eğilim göstermiştir. Resimlerindeki yoğun enerji ve fırtınalı duyguları, Munch duygusal çarpıtmalar ve abartılı renklerle yoğun ve farklı bir anlatım gücüne kavuşturmuştur. Yapıtlarındaki farklı tarzı ve yoğun duygusal enerjisi onu Ekspresyonistlerin önde gelenlerinden yapmıştır. (Resim 2.41)



Resim 2.41- Edvard Munch: Sigaralı Oto-portre.
1895. Tuval üzerine yağlıboya, 110.5 x 85.5 cm. Ulusal Galerisi, Oslo.



Resim 2.42 - Egon Schiele: Getri Schiele.
1909. Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 140 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Egon Schiele (1890-1918), üslubundaki keskin sinirsel yoğunluk, renk ve biçimlerdeki duygusal deformasyondan dolayı, her ne kadar kendisi kabul etmemiş olsa da, Ekspresyonizmin en önemli ressamlarından biridir. Schiele, çalıştığı figürlerinde gerilimli ve çarpıtılmış imgeleri, insan duygularını hiç ödün vermeden

yansıtır. Bilinçaltındaki korkulara ve güvensizliklere inerek, onları resimlerine indirgemeye çalışmıştır. Resimlerinde konu olarak çoğunlukla cinselliği öne çıkarmıştır.(Resim 2.42)



Resim 2.43- Kaethe Kollowitz:Oto-portre
1923. Kağıt üzerine ağaç baskı, 15 x 15.5 cm.

Alman ekspresyonist Kaethe Kollowitz (1867–1945) resimlerinde ölümü, fakirliği, acıyı ve yalnızlık gibi toplumun büyük çoğunluğunun duygularını dile getiren konuları işlemiştir. Kollowitz, hassas bir duyarlılık, etkileyici ve ritimsel bir tavırla yaptığı resimleriyle, izleyenlere de bu duyguları aktarmayı başarmıştır. Eserlerinin tümü yapıldıkları andaki duyguları aktarmakla kalmaz, izleyiciyi o ana götürür. Desenlerindeki sağlam yapı, dokusal bütünlük, kompozisyon içerisindeki ton değerleri ve taramalar onu, Ekspresyonistlerin önemli ressamlarından biri haline getirmiştir.(Resim 2.43)

2.3. Kübizm

İlk post ekini almış olan Empresyonizmin temsilcilerinden olan Cezanne'ın son dönem resimlerinde görülen ayrıntılardan soyutlayarak küre silindir ve konik formlarla yorumladığı nesnelerin gelecek sanat akımı olan kübizmi etkilediği düşünülür. Kübizmi Empresyonizmden ayıran ele alınan nesnelerin görüldükleri gibi değil bilindikleri gibi resmedilmesidir. Diğer yandan o sıralarda merak uyandıran Afrika sanatından etkilenildiği ve dünyayı insan varlığının tasarısı olarak kabul eden Alman idealist

felsefesinin etkili olabileceği varsayılmaktadır. Daha inandırıcı olan Endüstri çağı sanatının ihtiyacı, yeni bir biçim dilinin oluşturulmasıdır.¹⁸

Fransa’da 1906-1907 yıllarına doğru ortaya çıkan, 1910 yıllarına doğru gelişen, öne sürdüğü görüşlerle estetik anlayışında devrim yaratarak resim sanatının tümüyle dönüşüm geçirmesine yol açan modern sanat akımı olan Kübizm, Cezanne’ın doğadaki her şeyin geometrik bir biçimde ifade edileceği fikrinden kaynak alarak, görünen nesnelerin direk bir tasvirini değil onların değişik görünüm ve görüntülerinin bir araya getirilişi ile oluşturulan bütünü, eserlerine aktararak nesnelerin yapısını değişime uğratan bir sanattır.

Kübistler görünen nesne veya nesnelerin direkt bir tasvirini değil onların değişik biçim veya görüntülerinin bir araya getirilmesinden oluşmuş bütünü eserlerine aktarmayı amaç edinmişlerdi. Yani görünen cismin görüldüğü anki biçimi dışlanarak aynı cisim için geçerli bulunan değişik köşeler, yüzeyler ve bölümlerin gerçekçi algılamalardan uzaklaşarak, mantık yoluyla geometrik formlar halinde yeni bir bütün teşkil edecek şekilde yeniden kurulmasını sağlayan tek bir görüntü değil, çeşitli görüntüleri bir araya getiren bir eser meydana getirmektir.

Kübist bir ressamın tuvalinde renk ögesi her zaman desene bağımlıdır; kullanılan renklerle beyaz, gri siyah gibi yansız renklere. Bunlar renk karışımlarını ışık yansımalarıyla nesnelere dönüştürmeye yönelik tablolardır.

Akımlar arasında natüralist sanat geleneğini yıkarak yeni bir biçim dili yaratan kübistler, duyulara güven olmayacağı düşüncesini savunarak, natüralist sanatı bir aldatmaca olarak görüyorlardı. Onlar nesnelerin dış görünümünü değil özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Kübistler Cezanne gibi hacmin yapısını arıyorlardı, ama kübistler için hacim nesnelerin özüyüdü.

Kübistlerin kavram ressamlığı, Giotto’dan beri süre gelen yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını sunuyordu. Kübistler hacmi, düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüyor, bunları resim yüzeyine paralel

¹⁸ N. ve M. İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991. s. 26-45

planda yan yana üst üste getiriyor; hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı.

Kübizm, duyulardan ne kadar soyutlanmış olurlarsa olsun görsellik düzeyinde bir düşünce akımıydı ve duyulardan büsbütün yoksun değildi. Kübizm, yapısal bir sanat olduğu için, konu değil biçim önemlidir.

Yeni doğan endüstri kültürü ile beraber farklı bir duyarlılık da doğmuştu. Klasik kültürün biçim dili ve estetik anlayışı, modern duyarlılığa cevap vermemekteydi. Artık sanatçı doğayı resmetmeyeceğine göre yeni bir biçim dili yaratmak için farklı alanlara yönelmişti. Yirminci yüzyılın en önemli sanat akımlarından olan Kübizm de realizmin Rönesans'tan itibaren süre gelen kurallarını kökten sarsmış ve bütünüyle farklı bir biçimsel kurgu yaratmıştır. Kübizm, değişen bir dünya görüşü, buna bağlı olarak sanatçının hem fiziki çevresinin değişmesi hem de yine buna bağlı olarak öznelliğini ön plana çıkarması ile bir dönüm noktası özelliği taşır. Fiziki çevresi değişen dönem sanatçısı, artık doğayı taklit etmekten vazgeçmiştir. Fakat bunun yanında kübizm doğaya bağlıdır ve doğadan izler taşır. Kübizm, soyutlama ve kavramsal yönü ile soyut sanata ve kendinden sonra gelen sanatlardan günümüze kadar ulaşan birçok modern biçimleme ve anlayışın temelini oluşturur.

Resimlerde geometrik şekiller esas alındığı için kübik-izm diye anılmıştır. Kübizme yön veren ilke, üçüncü boyutun tuvalin üstüne perspektifin göz yanıltıcı etkisine başvurmadan, yalnız resim öğeleriyle getirilmesidir. Çoğunlukla geometrik şekiller kullanan kübistler, bütün şeklin dağıtılmasını, parçalanmasını ve tekrar birleştirilmesini savunurlar. Dolayısıyla biçim, tümüyle ressamın egemenliği altına girmektedir. Artık yalnız görüldüğü ya da algılandığı gibi değil, düşünüldüğü gibi resim yapılır.

Kübistler modernlik duygusunu üç farklı biçimde ifade ediyorlardı. İlk olarak konularını, modern kentteki günlük yaşamdan alıyorlardı. Ancak empresyonistlerin tersine kübistler, doğal manzarayı çok az resmediyorlardı; yapılarda, insan elinden çıkmış şeylerle ilgileniyorlar, kahve masaları, ucuz sandalyeler, fincanlar, gazeteler, şarap sürahileri, kül tablaları, lavabolar, mektuplar, müzik aletleri... Nesneleri seçerken ellerinde bulundurdıkları malzemelerin sıradanlığını vurguluyorlardı. Bu yeni bir

sıradanlıktı çünkü ucuz kitle üretiminin sonucunda ortaya çıkmıştı. Kübistler için, imal edilen nesnenin değerini vurgulamak, doğayı olduğu gibi yansıtmaktan daha önemliydi.

İkinci olarak kübistler, resme malzeme değişikliği getirdiler. Resimlerinde kağıt ve mürekkep, tuval ve boyanın yanı sıra, yeni teknikler ve malzemeler soktular; harf ve rakam çıkartması yapmak için kalıplar kullandılar; resimlerine kağıt, muşamba, karton ve teneke yapıştırdılar. Resimde tahta etkisi yaratmak için tarak kullanıyorlardı. Özel bir doku elde etmek için toz boylarına kum ve talaş karıştırıp birkaç tekniği aynı anda kullandılar. Bu denemelerin kendi içinde modern olmalarının nedeni, sanatı paha biçilmez değerli mücevher kıymetinde gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okumalarıydı. Sanatçı, yeni bir "özgürlük" içerisinde, her türlü aracı kullanma hakkını kendinde buluyordu.

Üçüncü olarak kübistler resim sanatına, yeni bir görme biçimi dili sunuyorlardı. Rönesans'tan bu yana sanat doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtmıştı. Duyulara güven olmayacağı için, kübistler natüralist sanatı bir aldatmaca olarak görerek, nesnelerin dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelerin değişmeyen yönü duyularla değil, akılla verilmesini savunuyorlardı.¹⁹

Kübizm, figür, nesne ve doğal görünümünün anlatımında geometrik çözümleme ile yapısal senteze öncelik verir. 1910- 1912 yılları arasında, Çözümsel (Analitik) Kübizm olarak tanımlandı. Kübizmde biçimlerin parçalara ayrılması ve bu parçaların çözümlenmesi, dik açılar ve düz çizgiler, biçim önceliği ve basitleştirilmiş renk kullanımı önem kazanır. 1912'den sonraki dönem, Bireşimsel (Sentetik) Kübizm diye adlandırıldı. Parçalar bir araya getirilerek birleştirildi. Renge verilen önem arttı, süslemecilik, kolaj yöntemi, düzgün ve kaba yüzeylerin zıtlığı yapıtlara yansdı.

1907-1914 yılları arasında Fransa'da İspanyol asıllı sanatçı Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız George Braque'in (1882-1963) önderliğinde gelişen sanat akımıdır. Ayrıca Juan Gris (1887-1927), Fernand Léger (1881-1955), Robert Delaunay (1885-1941), Albert Gleizes (1881-1953), Diego Rivera (1886-1957), Lionel Feininger (1871-1956) kübizme dahil olmuşlardır.

¹⁹ www.sanatsayfam.com



Resim 2.44 - Pablo Picasso: Oyuncak Bebekli Maya'nın Portresi.
1938. 33 x 50.8 cm. Picasso Müzesi, Paris.

Kübizmin ve 20. yy.ın en önemli ressamı olan Picasso'nun tablolarının genel özelliği, geometri ve geometrik şekillerin kullanılmasıdır. Resimlerinde resmedilen nesneler, geometrik formlar oluşturacak şekilde basitleştirilmiş yahut geometrik şekillere bölünmüştür. Kübizmin bir diğer özelliği olan üç boyutlu bir cismi iki boyutlu yüzeye aktarma çabasıdır. Bu amaçla Picasso, şekilleri yan yüzeylerine bölüştürüp her birini iki boyutlu yüzeyde göstermeye çalışır. Bu nedenden dolayı portrelerindeki insanların hem profili hem de önden görünüşü görülmektedir.(Resim 2.44)



Resim 2.45 - Georges Braque: Mandolinli Kadın.
1910. Tuval üzerine yağlıboya, 80.5 x 54 cm. Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid.

Kübizmin temsilcisi olan Braque, nesne yüzeylerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamıştır. (Resim 2.45) Değişik ve birçok açılardan görülen objelerin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde tasvirini

amaçlar. Objeler bütün yüzeyleri görülecek şekilde açılmış, küçük parçalara bölünmüştür. Bu parçalar bakış açılarına göre değişik yönleriyle, karşıdan, profilden ya da bir başka yönden alınarak kompozisyonlar oluşturulmuştur. Sanatçı, böylece üç boyutuyla mekanda yer tutan bir heykelin etrafında dolanıyormuş gibi hareket etmektedir. Bu, bir bakıma zaman faktörünü dördüncü boyut olarak kullanma, zaman-mekan birlikteliğini izleyiciye sunmayı sağlamıştır.

Yalın ve ciddi bir sanat anlayışı içinde ilk kübist tablolarını yapan Juan Gris, resimlerinde düzlemleri birbirinin önüne ya da arkasına yerleştirerek perspektif ve farklı uzay katmanları oluşturmuştur. Işık ve gölgeyi reddederek, bir nesnenin farklı bölümlerini yenilikçi bir yöntemle aynı anda betimler. Gris böylece yeni bir tür gerçeklik yaratmıştır. Gris, her zaman Kübist biçimli yapıtlar vermesine rağmen, hiçbir zaman Kübizm'i amaçlamamıştır. (Resim 2.46)



Resim 2.46 – Juan Gris: Josette Gris'in Portresi.
1916. 116 x 73 cm.

Fernand Léger'in resimleri insan figürü, makine, teknik ve konstrüksiyondan oluşur. Resimlerinde sert renk armonilerini, kırmızıyı, maviyi, yeşili düz yüzeyler halinde kullandığı doğal yeri duvar olan popüler bir resim dili oluşturmuştur. Resimlerinde ortaya çıkan figürler robotları anımsatır. (Resim 2.47)

Kübist sanatçıların kimi açıklamaları geleceğin sanat yapıtının niteliğinin ne olacağına ilişkin ipuçları içermektedir. Pablo Picasso, “*Kim hayatında doğal bir sanat eseri görmüştür? Doğa ve sanat birbirinden tamamen ayrı iki şeydir*”; George Braque, “*Sanatta ilerleme bir şeyin sınırlarını genişletmek değildir. Aksine o şeyi daha iyi tanımlamaktır*”; Juan Gris, “*Ben resmimi düzenlemekle işe başlıyorum, sonra eşyayı*

işaret ediyorum”; Fernand Leger, “Obje bugünkü resimde başrolü oynamalıdır ve konunun yerini almalıdır. Eğer kişiler, figürler ve insan vücudu obje olursa, modern sanatlar için büyük bir bağımsızlık sağlanır” demişlerdir.²⁰



Resim 2.47 - Fernand Léger: Kedili Kadın.
1921. Tuval üzerine yağlıboya. Metropolitan Modern Sanat Müzesi, New York.

Robert Delaunay, rengin tek başına biçim ve nesne olduğunu ve bu öğelerin tuvale ancak renk ile aktarılabileceğini savunur. Kübist ilkeleri renk alanında uygular. Renk karşıtlıkları ve uyumlarıyla devinen eserlerinde renk kullanımını geliştirip, hayalinden ürettiği biçimler kullanarak somut dünyayla hiçbir ilişkisi olmayan, tümüyle soyut resimler yaptı.(Resim 2.48)

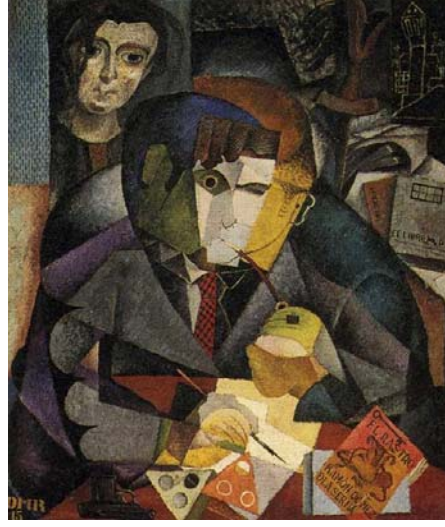


Resim 2.48 - Robert Delaunay: Eyfel Kulesi.
1911. Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 137 cm. Guggenheim Müzesi, Amsterdam.

Diego Rivera, asimile olduğu Avrupa'nın yüksek tekniğini reddeder. Onun yerine eserlerinde milli ruha canlılık veren ve çoğunlukla 'halk sanatı' diye bilinen basit

²⁰ Adnan TURANİ: Dünya Sanat Tarihi, s.586-589

şekiller ve çarpıcı renkler kullanır. Özlem ve dostluk duygusunu ifade eden sıcak ve ışıklı renklerin kullanılışındaki duyarlılıkta Rivera kendini gösterir. Halkının öz değerlerine olan sarsılmaz inancını yansıtmada kendi kültüründen derinden etkilenişi vardır. Meksika devrimine katılmış olmasından dolayı politik tavırlı bir sanatçıdır. Sanatçı birçok büyük boy duvar resmi yapmıştır.(Resim 2.49)



Resim 2. 49 - Diego Rivera: Ramon Gomez de la Serna'nın Portresi.
1915. Tuval üzerine yağlıboya. Özel Koleksiyon.

Lyonel Feininger, resimlerinde üst üste gelen renk üçgenlerinin, ritmik bir düzen içerisinde yerleştirir. Konu olarak kent mimarlığını alan sanatçı, renklerin duygusal etkileriyle ilgilenmiştir. Modern yaşamın pek çok yanıyla ilgilense de geometrik niteliğinde dolayı mimari ve deniz resimlerini yapmayı öncelikle tercih etmiştir.(Resim 2.50)



Resim 2.50 - Lyonel Feininger: Leylak Renkli Kadın.
1922. Tuval üzerine yağlıboya, 100.5 x 80.5 cm. Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid.

Kübizmde görülen makine-insan ilişkisi, İtalya'da bir sanayi kenti olan Milano'da ortaya çıkan Fütürizm'in nesnel durağanlığı harekete geçirme arzusunun mekaniksel ve terörist hareketliliğini ifade etme amacıyla kullanılmıştır.²¹

2.4. Fütürizm

Fütürizm, 20yy'ın başında yeni yaşamı ve yeni yaşamın teknolojisini özne olarak tanımlayan, hareket ve dinamizme önem veren, geleneksel kuralları yıkma amacı güden bir sanat akımı olarak doğmuştur. İtalyan Şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)'nin 1909'da Fransa'da yayınladığı bildirgeyle ortaya çıkan bu akım; şiir, edebiyat, resim, grafik, tipografya, heykel, ürün tasarımı, mimarlık, fotoğrafçılık, sinema ve tiyatro eserlerini içeren bir hareket olarak başladı.

Fütüristler, yaşamın sürekli değiştiğini, sanatın da yerleşik bütün kurallarını bir yana bırakarak yeni biçim ve anlatım yolları yaratarak bu değişime ayak uydurması gerektiğini savunmuştur. Ancak Fütürizm başta bir sanat akımı olarak yapılmış olsa bile, günümüzde, her konuda gelecek üzerine düşünenlerin öngörülerini, gelecek senaryolarını, Fütürist fikirler başlığı altında paylaştıkları bilimsel bir kavramdır.

Teknoloji, eğitim, sağlık, enerji ya da bireyden topluma bizleri ilgilendiren her konudaki gelecek, Fütüristlerin konusudur. Çağdaş yaşamın hareketliliği ve sanayi toplumunun gücüne tutkun olan Fütüristler geleceğe geçişte mekanik yaşam ve teknolojinin yücelmesi için çaba sarf etmekteydiler. Bu amaçla kübizmden etkiler alan bir tarzda yeni bir bölünmüş görsel olgular bütünü oluşturmuşlardır. Anlatılan hareketin eş zamanlı değişik görüntülerini bir araya getirmeyi amaçlamışlardır.

Fütürist akımın program ve prensiplerini kapsayan bildiride sürat ve saldırgan hareketler övülmüş, müzelerin, kitaplıkların ve her çeşit akademilerin yıkılmasının gerekliliği savunulmuştur. 1910 yılından itibaren İtalyan ressamı, Carlo Carà (1881-1966), Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947) ve sonra da Giacomo Balla (1871-1958) ve Gino Severini (1883-1966) Fütürizme dahil olmuşlardır.

²¹ Adem GENÇ: *Dada*, s.55

Fütüristler çok statik buldukları kübizme karşı kendi adı altında ebedileşen dinamik duyguyu yeniden araştırmışlardır. Fütürizmin doğuşu, kübizmin yayılmaya başladığı yıllara rastlar. Fütüristler, kübistlerin araştırmalarından faydalanmakla birlikte, resim alanında yeni buluşlara gitmişlerdir. Fütüristler yapıtlarında, eşzamanlık anlayışı içinde kübist tarza giden kompozisyonlar yapmışlardır. Dünden esaslı surette ayrılmış, bugünü geçerek geleceği, onun dinamik varlığına ulaşmayı amaç edinmiş olan Fütürizm, plastik durgunluktan (statik teknik) bir başka duruma geçişi (dinamik teknik) sembolleştirmiştir. Çoğunlukla hareketli konular seçilmiş, dansözler, karnaval sahneleri, fabrika, motor, son hızla giden otomobil, uçak, mekanik araçlar gibi boşluk içinde yer değiştiren, değişen temalar resimlerinde üstün tutulmuştur.



Resim 2.51 - Carlo Carà: Marinetti'nin Portresi.
1910-11. Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 80 cm. Özel koleksiyon.

Carlo Carà, tek renk kullanma eğilimiyle Kübizmi andıran resimlerinde, ilk bakışta resimdeki gerçek varlık ressamla (ya da bizimle) düşsel bir şehir manzarası arasında duran figürleri ele alır. Fakat daha sonra asıl konu görsel yerini alır, hayal gücünün yarattığı kışkırtıcı bir öğeye dönüşür. Figürlerin hareketliliği kendi içindeki parçalanmalarla ve renk tonlarıyla verilmiştir. Görünen ve duyulan yaşantı aynı anda ve rol değiştirerek izleyiciye ulaştığı gibi izleyiciyi şaşırtır. (Resim 2.51)

Umberto Boccioni, kolayca çözümlenemeyen figürlerinde Kübizmi çağrıştırmakla birlikte köşeli değil, kıvrık, deniz kabuklarını andıran biçimleri kullandığı dikkati çeker. Tabloları bütün olarak ele alındığında yaşam kadar karmaşıktır. Kullandığı anlatım yolu anlamlı ipuçları olabilecek şematik çizgilerden doğan görüntülerin soyutlanmasına ve resmedilmesine kadar uzanan renk zenginlikleridir. Ressam yapıtlarında kullandığı

renklerle duygusal yoğunluğu vermeyi, zaman ve mekan içinde hareket üzerine etkileri, dinamizmi, canlılığı ve hızı aktarmayı amaçlamıştır.(Resim 2.52)



Resim 2.52 - Umberto Boccioni: Oturan Kadın Portresi.
1911. Tuval üzerine yağlıboya, 13 x 24 cm. Özel Koleksiyon.

Giacomo Balla, resimlerinde daha çok bir eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları ile ilgilenmektedir. Uzun süre fotoğraf sanatçısı olarak çalışan Balla, bir olayın ardı ardına gelen görüntü ve evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan ‘kronofotoğraf’ tekniğinin hareketi göstermesinden yararlanmayı amaçlıyordu.²² Görsel yaşantının değişmesini, duyusal bir yaklaşımla yapıtlarına aktarmayı amaçlayan Balla, hareketi kesin bir dille göstermeyi ve çözümlemeyi amaçlamıştır.(Resim 2.53)



Resim 2.53 - Giacomo Balla: Benedetta'nın Portresi.
1924. Tuval üzerine yağlıboya. Özel Koleksiyon.

²² PRESS, Phaidon; Sanat Kitabı 500 Sanatçı-500 Sanat Eseri, Yapı-Endüstri Merkezi, İstanbul.



Resim 2.54 - Gino Severini: Oto-portre.
1960. Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 46.3 cm. Pompidou Şehri, Paris

Gino Severini, yapıtlarında dinamikliği işlemiştir. Bunu ifade etmek için önce formları analiz eden, görüş açılarını çoğaltan Kübizm tekniğini uygulamıştır. Aynı zamanda figürleri üst üste koyarak ve aralarında belli ölçüde boyutlar bırakarak mekan, zaman ve dinamikliği elde etmeye çalışmış, figürlerle de değişik nitelikteki kompozisyonlar oluşturmuştur. Modern uygarlığın dinamizmini makinelerle ve hareketli figürlerle yansıtmaya çalışan sanatçı oluşturduğu kurgularda ve kompozisyonlar da salt renk kullanmasından dolayı kısmen gerçekçi ekolünde etkilerini almıştır.(Resim 2.54)

2.5. Dada

1916'da Andre Breton ve Tristan Tzara'nın öncülüğünde gelişen Dada, geleneksel değerlere ve savaşa karşı bir başkaldırıydı ve her türlü dil ve estetik kuralını yıkmayı amaçlayan nihilist bir sanat ve edebiyat akımıdır. Dada akımı gerçeği bulmak için her şeyi reddederek, geleneksel anlayışları ve eski sanatı tamamen yok sayıyordu. Dadaistler bu reddetme eylemiyle yeni bir sanatsal düşü ve kültür ortamını yaratmayı hedefliyorlardı. Dada dünyanın ve insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan etkilenir.

“Dada” sözcüğü Fransızca'da “oyuncak tahta at” anlamına geliyordu. Dadacılar, resimlerinde savaşın yarattığı umutsuzluğu, burjuva değerlerine duydukları tepkiyi

yansıtıyorlardı. Dönemin estetik değerlerine de inanmıyorlardı. Bu değerlere karşı açtıkları savaşta en önemli silahları aykırı yapıtları ve çıkardıkları yayınlardı. Dada zamanla siyasi bir nitelik kazandı.²³

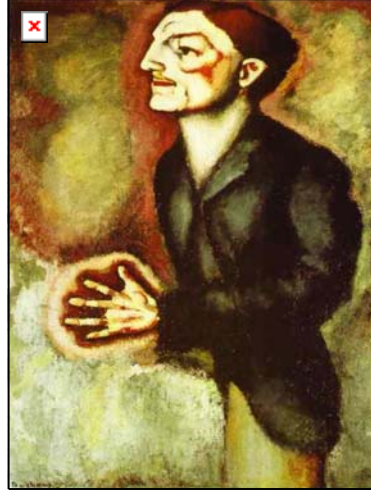
Dada, akla ve alışılmışı karşı bir ayaklanmadır. Dadaistlerin ortaya koyduğu kaza ve rastlantıya dayalı teknikler Gerçeküstücüler ve Soyut Dışavurumcular tarafından kullanılmıştır. Dadaistler, sanatçının zihinsel etkinliğini yaratılan nesneden önemli buluyorlardı. Sanatçılar 1.Dünya Savaşının ardından toplumun geçerli estetik değerlerini yıkmaya girişerek, güvensizlik ve umutsuzluk ortamının ürünü olan boğuntu ve dengesizliğin akımını, Dada olarak ortaya koydular.

1.Dünya Savaşının katliamlarına ve budalalığına duyulan nefret ve tiksintiden doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taktiklerle ve alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekte ve alışılmış estetiğe karşı çıkan yapıtlarını anlatmaktaydı. Yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe karşı çıkıyor, burjuva değerlerinin tiksiniçliğini vurguluyorlardı. Dada hareketi yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermiştir. Dada belli karakteristikleri reddederek yeni düşünceler, yeni hedefler ve yeni insanlar gibi yeni kavramları ortaya çıkarmaya çalışır. Dadaist sanat, onu okuyan ya da gören kişinin yorumuna veya algılamasına göre değişiklik gösterebilirdi. Sanata karşı olan Dada, doğanın yanındadır; doğada anlam yoktur, buna göre de sanatta da anlam olmamalıdır. Dada insanın akla uygun aldanışlarını ortadan kaldırmayı, doğal ve mantıksız düzene yeniden kavuşmayı amaçlamıştır. Dada insanın mantıklı anlamsızlıklarını, mantıksız saçmalıklarla değiştirmeyi istemektedir. Dadaistler yapıtlarını yaparken malzemelerinde de sınır tanımamışlardır.

Dadaist sanatçılar Marcel Duchamp (1887-1968), Hugo Ball (1826-1927), Jean Arp (1886-1966), John Heartfield (1891-1968), Raoul Housmann (1886-1971), Max Ernst (1891-1976), Kurt Schwitters (1887-1948), Richard Hülsenbeck (1892-1972), Tristan Tzara (1896-1963), Marcel Janco (1895-1984), ABD’de Man Ray (1890-1976), Morton Schamberg (1881-1918) ve Francis Picabia(1879-1953) gibi sanatçılar da katıldı.

²³ Genç, Adem; Dada /Antropi ve nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Yayınlanmış Doktora Tezi , İzmir 1983

En etkili Dada sanatçısı olan Marcel Duchamp'ın tüm Dada'cılarda olduğu gibi kontrolden bilinçlice vazgeçme tavrı vardır. Sanat tarihine en büyük katkısı, statükoyu kırmak için, varolan normları sorgulama, uyarma, eleştirme, ve oyuncu bir şekilde aşağılama yeteneği ile yaptığı çalışmalarıyla sanatçılara farklı bir bakış açısı sunmasıdır. Uzun-zaman, fizik, dördüncü boyut çalışmaları yapmış olan Duchamp, ready-made (kendi başlarına estetik değeri olmayan hazır nesne) kavramını sanata kazandırmıştır. Onun ready-madelerinde sanat dogmaları ve geleneklerine karşı alaycı bir yaklaşım hakimdir. Kışkırtıcı tavrıyla kendisini geleneksel resimden uzak tutmaya ve sanat eserinin kavramsal değerinin ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Duchamp, sanatçının seçtiği nesnenin sanat eseri olduğunu savunur, çünkü sanatçı onu o şekilde tasarlamıştır. (Resim 2.55)



Resim 2.55– Marcel Duchamp: Dr. R. Dumouchel'in Portresi.
1910. Philadelphia, Amerika.

Jean Arp'ın çalışmalarında spontane ve ilkel sanat arayışlarıyla organik biçimleri hatırlatan, çok şiirsel ve zarif, duyumsal heykelsi şekiller ortaya koymuştur. Örneğin Arp'ın üst üste bindirilmiş tahtalardan oluşan "Tristan Tzara'nın Portresi"ni (Resim 2.56) oluşturan her eleman, durağan olmaktan çok, sanki hem zeminden hem de kendi çevrelerine doğru büyüyen bir organizmaya benzemektedir. Arp çalışmalarında, izleyiciye düşündürücü etkiler sunmaktadır.



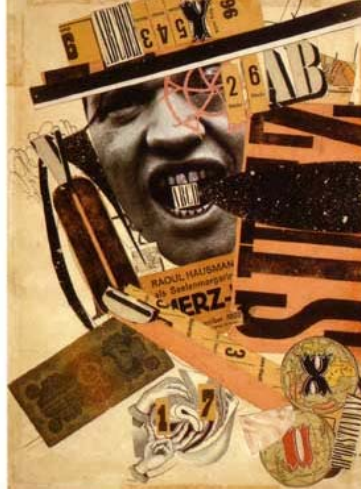
Resim 2.56 - Jean Arp: Tristan Tzara'nın Portresi.
1916. Boyalı tahtalardan kabartma, 51 x 50 x 10 cm.

Bazı Dadaistler yapıtlarında, birden fazla fotoğraf negatifi, çeşitli dergi, gazete, reklam afişleri ve atıklar vs. gibi bir çok malzeme kes-yapıştır yöntemi kullanılarak fotomontaj uyguluyorlardı.



Resim 2.57- John Heartfield: Üstün İnsan Adolph.
1932. Fotomontaj.

John Heartfield (**Resim 2.57**), Raoul Hausmann (**Resim 2.58**) ve Kurt Schwitters (**Resim 2.59**)'in reklamlardan ve gazetelerden elde ettikleri, onları çeşitli biçimlerde orijinal olarak geliştirdikleri ve dadaist sanat içinde terim olarak “çalışmayı bir araya getirme – yapılandırma” anlamında “fotomontaj” sözcüğünde birleşmişlerdir.



Resim 2.58 - Raoul Hausmann: Portre.
1923. Fotomontaj



Resim 2.59 - Kurt Schwitters: Lasar Markovich Lissitzky.
Fotomontaj, Modern Sanat Müzesi, New York.

Amaçları, hayali olanla çeşitli zamanlarda yaşanan gerçekleri bir araya getirmektir. Yan yana ve üst üste getirilen görüntüler, içerikliğin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabiliyordu. İzleyicinin ilgisini çekmenin dışında politik ve toplumsal değeri olan güçlü tepkiler yaratmak için kullandıkları fotomontaj yönteminde bir fotoğraftan kesilen parçalar, zemin olarak kullanılarak bir başka fotoğrafa yapıştırılır ve yeni fotoğraf görüntüsü elde edilir.

Max Ernst, kendi bulduğu frotaj (karışık teknikle baskı - kolaj)²⁴ tekniğiyle malzemelerin derinliği ve değişkenliğini araştırarak, resimde "resmin ötesini" bulmaya çalışırken rastlantının gücünü önemseyen bir yapıya sahiptir.(Resim 2.60) Deney yapma

²⁴ TURANİ, Adnan. Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

zevkiyle, ressamın sürekli bir arayış içinde olması gerektiğini savunan Ernst'in resim, baskı ve kolajlarında belirgin bir şiirsellik, gerilim, sürükleyicilik ve öykü vardır.



Resim 2. 60 - Max Ernst: Mavi Portre. 61 x 76 cm.



Resim 2.61 – Man Ray: Asamblaj Oto-portre.
1916. Karışık teknik. New York.

Man Ray, bu çalışmasında açık koyu tonlarla geometrik formları kullanarak kendi portresini vermeye çalışmıştır. Atık malzemeleri resim yüzeyine ekleyerek, perspektiften yoksun, sade ama bir o kadar da gözü tırmalayıcı ve ironik özelliklere sahip çalışmasında kendini el izinin ardına saklamıştır. Man Ray döneminde farklı akımların ve öncülerin etkisinde kalmış, dönem dönem farklı akımın çalışmalarını da yapmıştır. Portre fotoğraf sanatçısı olarak bilinen Man Ray, tablolarında kolaj ve atık malzemeyi kullanmayı Marcel Duchamp'ın etkisi ile başlamıştır.(Resim 2.61)



Resim 2.62 - Francis Picabia: Femme Aux Allumette'nin Portresi.
1923-1925. Karışık teknik

Francis Picabia'nın yaratıcı ve sıra dışı imgelem gücünün farklı nesnelere yüklediği anlamları bu portre çalışmasında çok net görmekteyiz. Kullandığı malzemelerin bir anda kendi anlamlarını yitirip kullanıldıkları resim öğesinin yerini nasıl doldurduğunu, rahatsız edici bir şekilde deneysel gücün düşsel ve karmaşık bir anlatımı olarak karşımıza çıktığını, bu akıl dışı kurgunun, cansız nesnelere esprili bir şekilde nasıl can kattığını ve anlam yüklediğini sanatçının kıvrak zekasında görmekteyiz.²⁵ (Resim 2.62)

2.6. Konstrüktivizm

20. y.y. ikinci on yıllık süresi içinde 1917 yılında Rusya'da aktif olan "yapıcılık" bünyesinde tanımlanan önemli bir sanat hareketidir. Yeni doğan bu dünya düzeni içerisinde sanatçının bir mühendis ve bir bilim adamı olduğunu kabul eden bu harekete bağlı sanatçılar yeni kurulmakta olan bir düzenin yeni kurallara ihtiyaç duyduğuna inanmaktadır. Burjuva ön yargılarına şiddetle karşı çıkan Konstrüktivistler sanat için sanat fikri ve gerçeğin yorumu ve tasviri anlayışına tepki gösterirler. Materyalist tavrı yeni bilimsel ve materyal biçimlerde belirlemeye çalışarak toplumsal olarak faydalı ve kullanılabilir şeylerin yeni biçimlerin kaynağı olduğunu kabul etmişlerdir. Toplumu ve sanatı bütünleştirme çabasında makine ve insan bilinci zamanlarını yansıtacak güçte olup 20. y.y.'ın değişen şartlarına uygun bir estetik yaratmak istiyorlardı. En önemli sanatçıları endüstriyel desen, ahşap, metal ve seramikte birlikte film ve tiyatro ile uğrasan Vladimir Tatlin (1885-1953), tipografi, poster, fotoğraf ve film ile uğrasan

²⁵ www.sanatsayfam.com.

Alexander Rodchenko (1891-1956), mimari ve iç dekorasyonla uğrasan El Lissitzky ve insan duygularını şekillendiren psikolojik fenomen ve iç fenomenlere eğilen Naum Gabo (1890-1977) olmuştur.

Konstrüktivizm'in iki ana hedefi vardır; bunlardan biri toplumsal, diğeri ise estetikdir. Toplumsal hedef, doğal olarak sanatın toplum yararına kullanılmasını amaçlar. Estetik yönden incelendiğinde yapıcılık, resim ya da heykel düzleminde, yarattığı alan boşluk ile kitle sorunlarını, yani onların dural durumları içinde meydana getirdikleri devinim, denge-dengesizlik, düzen-düzensizlik durumlarını ifade etmek istemiştir. Ham malzeme yerine işlenmiş malzemenin (demir, çelik, sac, cam, boya, sinema malzemesi, gazete, dergi) kullanılması ise makine çağının "estetik/teknik" bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.²⁶

Vladimir Tatlin'in sanat tarihi içerisinde bu akıma bağlı olarak şekillenen en ilginç eseri bir proje olarak kalan 3.Enternasyonale anıtıdır. Tatlin konstrüktivizm'e geçmeden önce yaptığı resimlerde figürü ve mekanı geometrik formlara bölerek yeniden yapılandırmayı ilke edinmiş, renklerin geometrik şekillerle formun önünde yer almasına dayanan bir resim anlayışı içerisindeydi. Geometrik formlar oluşturdukları kompozisyonda hareketli ve dinamik yapıyı sağlamışlardır.(Resim 2.63)



Resim 2. 63 - Vladimir Tatlin: Balık Satıcısı.
1911. Tuval üzerine zamlı boya, 76 x 98.5 cm

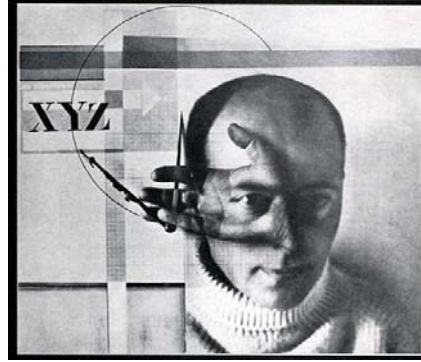
Konstrüktivist akımın en yetkin sanatçılarından biri olan Alexander Rodchenko, fotoğraf ve fotomontaja başlamadan önce resim ve grafik tasarımı ile ilgilenmiştir. Rodchenko, poster, kitap ve film afişi gibi grafik tasarımlarına adapte olabilmek için

²⁶ YILMAZ, Mehmet; Modernizmden-Postmodernizme, Ütopya Yayınları, Mart 2006, Ankara.

resmi bırakmıştır. Rodchenko'nun fotoğrafları resimsel estetiklere karşı çıkan bir yenilikçiliği barındırır. Çalışmalarında daima izleyiciyi şaşırtmak ve algılamayı güçleştirmek için alışlagelmişin dışında kompozisyonlar oluştururken, gereksiz detayları ayıklayarak, dinamik diyagonal kompozisyonlar oluşturmuş ve konunun devinimini vurgulamayı amaçlamıştır.(Resim 2.64)



Resim 2.64 - Alexander Rodchenko: Anne'nin Portresi. 1924



Resim 2.65 - El Lissitzky: Oto-portre.

Konstrüktivizmi en iyi kavrayan sanatçı, ressam, mimar ve grafik tasarımcısı olan El Lissitzky, 'Prouns' adını verdiği bir resim stili geliştirmiştir. Üç boyutlu illüzyonlara yer verilen Prouns'lar, modern resmin biçim ve mekan anlayışının tasarım sanatlarına uygulanmasının örnekleridir. Grafik tasarımı ile ilgilenen Lissitzky, çalışmalarında sanatla teknolojiyi birleştirmeye çalışmıştır. Karmaşık iletişim mesajları vermek isteyen Lissitzky, montaj ve fotomontaj tekniklerine başvurmuş, afişlerde sayfa ve kapak düzenlemelerinde, baskı kompozisyonları ve fotoğrafik görüntüleri kurgu malzemesi olarak kullanmıştır.(Resim 2.65)



Resim 2.66 - Naum Gabo: Bir Kadının Başı.
1917-1920. Metal ve selüloit, 62.2 x 48.9 x 35.4 cm. Purchase.

Rus heykeltci Naum Gabo, heykele teknolojik bir duyarlılıkla yaklaşmış ve bu anlayış içinde soyut ve matematiksel biçimler üretmiştir. Ağaç ve ince metal tabakalar kullanılarak kübist eğilimli heykelleri oluşturan sanatçı, bir dizi baş heykelleri yapmıştır. Gabo, naylon ve plastikten ince şeritler kullanarak değişik türde konstrüksiyonlar yaparken geleneksel heykeldeki küteselliği tümüyle yok etmiştir. Onun yerine konstrüksiyonlarında, matematiksel olgunluğa yer vermiştir. Gabo, tüm yaşamı boyunca yapımcı düşünceyi salt bir sanat akımı ve yaratım üslubu olarak değil, bir yaşam biçimi olarak benimsemiştir.(Resim 2.66)

2.7. Sürrealizm

Dada'nın bir biçimi olarak gelişen, sanatsal yaratıcılığın bilinçaltı süreçlerden kaynaklandığını savunan Sürrealizm, kendiliğinden yaratma eylemi biçiminde bilinçaltının dışa aktarımı olarak ortaya koyduğu otomatik yaratım eylemi ile Freud'un psikanaliz yönteminin etkisinde temellendirilen akımdır. Sürrealizm, iki dünya savaşı arasındaki yılların kültür çevresi içinde, çağdaş duyarlılığı derinlemesine etkileyen bir düşünce akımı olarak, resmin ruhsal bir etkinlik olduğu gerçeğine dayanmaktadır. Sürrealizm, doğası gereği, bizleri sadece meydana getirilen işlerin estetiği açısından değil, aynı zamanda uygulamadaki değişiklikler yönünden gözle görünen ve görünmeyen dünyaların tartışıldığı bir resim alanı olarak karşımıza çıkar.

1920'den bu yana etkisini sürdüren bir Modern Sanat akımı olan Sürrealizm'de gerçek dünyadaki ilişkilerine göre ele alınmayan resim, asla var olmayacak düşsel bir ortam yaratacak bir kompozisyon içinde sunulurlar. Bazen tümüyle gerçekçi bir teknikle çalışılan resmi, gerçeküstücü kılan şey, sadece kompozisyonun "olası" bir dünyayı betimlememesidir. Bazen ise, hem betimlemeler düşsel yaratık ve nesnelere aittirler, hem de bunlar düşsel bir kompozisyon içinde sunulurlar. Bazen de nesneleri kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı, düşsel bir ortama taşındılar Kesin bir estetik ortaya koymayan bu akım, desen ve resmi bir anlatma aracı olarak görür. Gustave Moreau'da olduğu gibi simgeci görüntüler, De Chirico'da olduğu gibi metafizik gariplikler, Marcel Duchamp'da olduğu gibi dadacı köktencilik, Picasso'da olduğu gibi kübistce yeni sorgulamalar, Kandinski'de olduğu üzere; soyutlamanın şiirsel kendinselliği, ilkel ve naif sanatta, hatta akıl hastalarında olan; ilkel ya da akıldışı yaratıcılık, Sürrealistlerin esin kaynağı olmuştur.

Sürrealistlerin asıl amacı, bilinçaltı zenginliklerini ortaya koymak ve insanoğlunun derinliklerini kavramaktır. Sürrealist ressam, doğanın mantısal görünüşünü değil, insanın bilinçaltında ve rüyalarındaki dünyasını göstermek istemiştir. Resmin konusuna, anlattığı şeye önem veren Sürrealistler, düş türünden anlamsız bir hikayeyi anlatmasını ve seyircide şaşkınlık yaratacak, onu sarsacak bir etkinlikte olmasını istemişlerdir.

1924'te şair ve eleştirmen André Breton (1896 - 1966) tarafından ortaya atılmış olan Sürrealizm, edebiyat ve resim alanında eserler vermiştir. Gerçeküstücü terimini ilk kez şair Apollinaire 1917'de bir oyununu tanımlamak için kullanmıştı. 1924'te "Manifeste du Surrealisme"i (Gerçeküstülük bildirgesi) hazırlayan şair André Bretona göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Ve bu bütünleşme içinde düşsel dünya ile gerçek yaşam "mutlak gerçek" ya da "gerçeküstü" anlamda iç içe geçiyordu. Sigmund Freudun kuramlarından etkilenen Breton için, bilinçdışı, düş gücünün temel kaynağı, deha ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneği idi. Gerçeküstücülük, yöntemli bir araştırma ile deneyi ön planda tutmakla birlikte, insanın kendi kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç olduğunu vurguluyordu.²⁷

²⁷ Passeron, Rene; Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s.29-37

Sürrealist ressam; Max Ernst (1891-1876), Rene Magritte (1898-1967), Yves Tanguy (1900-1955), Salvador Dali (1904-1989), Frida Kahlo (1907-1954), Paul Delvaux (1897-1994), Jean Miro (1893-1983), Giorgia De Chirico (1888-1978), Victor Brauner (1903-1966), Hans Bellmer (1902-1975) ve Edward Wadsworth (1889-1949)'dur.

Parçaları mantıksız bir şekilde bir araya getiren Max Ernst, kolektif bilinç altı tabakalarında kendisi tarafından formüle edilmiş bir prensibe göre oluşturduğu biçimleri anlatım şekli olarak kullanıyordu. Tuvallerinde görünen şekilleri, ender bulunan madenler, her çeşit bitkiler, mercanlar, böcekler, insan gözleri ve hayvan burunları olup yapısı inişli çıkışlı bir yüzey üzerine çalışmıştır.(Resim 2.67) Doğada bulunan bünyeler, onun bağımsız olarak bulduğu yapılarla karışır. Ernst'in sürrealist resimlerinde düşsel gizli dünyalar, çehreler ve buluşlar vardır. Tüm bunlar yabancı bir dünya atmosferi içerisinde yaşarlar.



Resim 2.67- Max Ernst: Meteoroloji Uzmanı.

1951. Tuval üzerine yağlıboya, 92 x 62 cm. Uluslar Arası Modern Sanat Galerisi, Venezuela.

Rene Magritte, bir şeye o şeyin gerçekteki varlığını yadsıyan bir anlam yükleyerek, gerçekte var olanla bir çatışma yaratır. Nesnelerin gerçek imgesini ve dokunulabilir bir şeyle karşılaştırılmaması gerektiğini belirtir. Resimlerinde simgeleme kavramlarını ve tanımlamayı sorgular. Magritte, “hiçbir şey görüldüğü gibi değildir” der ve resmi belli kurallara dayandıran topluma meydan okur, toplumda yerleşmiş olan düşünme ve görme biçimlerine karşı çıkar. Çalışmalarında fantastik, rahatsız edici

düşsel imgeler kullanırken keskinliği ve berraklığı vurgulayıcı bir öge olarak kullanır.(Resim 2.68)



Resim 2.68 – Rene Magritte: Portre.
1935. 73.3 x 50.2 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Yves Tanguy, resimlerinde insan figürüne yer vermemiştir. O, daha çok yarattığı düşsel dünyada sınırsız bir duyguyu perspektifi yok sayarak, sınırsız bir imgeleme dönüştürür. Yaşamı farklı bir bakış açısı ile eleştirel bir tavırla yargılar.



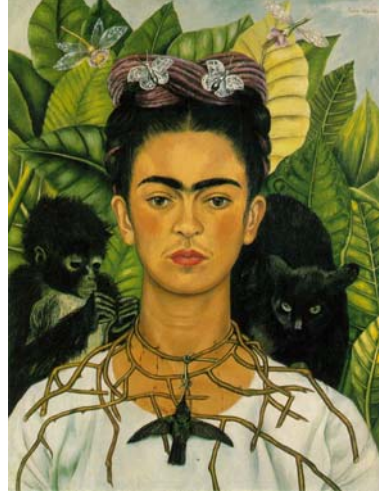
Resim 2.69- Salvador Dali: Yumuşak Oto-portre.
1941. Tuval üzerine yağlıboya, 61.3 x 50.8 cm. Gala-Salvador Dali Vakfı, İspanya.

Salvador Dali yapmış olduğu Oto-portresinde (Resim 2.69) kendini bir büst olarak, detaylarda olabildiğince realistik sayılabilecek bir hava yaratmıştır. Dali, fantastik yorumunda düşsel imgelerin önünde bulunduğu ruh halini destekleyen bu durum öyle verilmiştir ki denge çubukları oto-portresinin ayakta durmasını ve ifadeyi vermesini sağlayan unsurlar olarak gözü çarpar. Bu unsurların yok sayılması halinde portrenin

değişip, onun portresi olmayacağına bir gönderme yapar. Zaman kavramını büstün akışkan formuyla vermeye çalışmıştır. Çünkü geçen zamanla kişinin yüzündeki hatlardaki ifadenin değişimi kaçınılmazdır. Onun bir simgesi haline gelen bıyıkları oto-portrede Dali'yi vurgulayan en bariz öğedir.

Dali yapmış olduğu tüm eserlerde nesneleri olabildiğince realist, mekanları olabildiğince düşsel, bütünde ise metafizik bir oluşum içerisinde gerçeküstücülerin en önemli ismidir. Kendi deyimiyle “Sürrealistlerle aramda tek bir fark var, ben Sürrealistim”der.²⁸

Geçirdiği hastalık nedeni ile yatağa bağlanması sonucu kendi kendisinin modeli olmak zorunda kalan Frida Kahlo, çok sayıda yaptığı oto-portrelerinde ironik bir ifade biçimiyle kendi dile getirmiştir. (Resim 2.70)



Resim 2.70- Frida Kahlo: Oto-portre.
1940. Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 45 cm.

Frida Kahlo oto-portreleri yoluyla hayatını, aşkını, acısını, kaygısını, cinselliğini ve Meksiko mitolojisini anlatmıştır. Frida Kahlo için oto-portre kendini anlatmanın en iyi rolü olmuştur. Oto-portrelerinde ruh dünyasını ortaya koyarken hiçbir şeyden çekinmeden kendini tüm çıplaklığı ile sergilemiştir. Frida'nın portreleri hayatının aynaya yansıyan, görmek istediği gerçekleriydi.

Paul Delvaux'ın resimlerinde ise ayrıntılar tanımlansa bile akla ters düşen, şaşırtıcı, düşsel bir anlatım vardır. Titizlikle betimlediği, rüyaların ve bilinçaltının

²⁸ Öncü Ressamlar- Salvador Dali, Tachen Yayınları.

esinlendirdiği gariplikleri, güzellikleri bir arada sunduğu çalışmalarında, fantastik bir ifade biçimiyle genellikle kadın figürlerini resmetmiştir.(Resim 2.71)



Resim 2.71- Paul Delvaux: Deniz Kızlarının Köyü.
Panel üzerine yağlıboya, 124 x 104 cm. Chicago Sanat Enstitüsü.

Jean Miro, beklenmedik biçimler ve renkler kullandığı eserlerinde, sezilebilen ancak tam anlaşılamayan imgeler vardır.(Resim 2.72) Çocuksu bir ifade bulunan resimlerinde yer alan kadın, kuş, yıldız gibi kendine özgü biçimlerdeki motiflerle düşsel görüntüler yarattı.



Resim 2.72 - Jean Miro: Bir Kadının Başı.
1938. Tuval üzerine yağlıboya, 45.72 x 54.93 cm.
Minneapolis Sanat Enstitüsü, Minnesota.

Giorgia De Chirico, insanın içinde yer almadığı yaşananın ötesinde mevcut intibasını veren bir alemin yansımalarını ortaya koyduğu çalışmaları ile Metafizik resim sanatının temsilcisidir. Chirico'nun resimlerinde mankenler, korkuluklar ve bütün cansız nesnelerin doldurduğu sahneler içinde geçen zaman, insanın ötesinde var olan bir

alemin varlığı ve özellikle keskin bir yalnızlık duygusu hakimdir. Çalışmalarında var olan biçimler, gayet belirgin bir şekilde fizik ötesi bir alemin yansıtılmasına yardımcı unsurlardır. Değişik malzemeleri bir araya getirerek kavranması güç kompozisyonlar oluşturur. Resimlerinde, dinginlik, zamansızlık, durgunluk ve ıssızlık hakimdir. Chirico, gerçeküstü bir dış dünyanın, hayal ile gerçeğin kaynaştığı resimler yapmıştır.(Resim 2.73)



Resim 2.73 - Giorgio De Chirico: Oto-portre.
1913. New York, Alex Hillman.



Resim 2.74- Victor Brauner: Çıkarılmış Gözüyle Kendi Portresi.
1931. Tuval üzerine yağlıboya.

Victor Brauner, resimlerinde kadın, hayvan ve nesnelerin birleşiminden oluşan tuhaf varlıkları içeren bir dizi resim yapmıştır. Bu görsel imgelerin mantık ve aklın sınırlarını zorlayan saçma ve düş ürünü fanteziler gerçeküstücü tavrının göstergesidir.

Brauner, 1931’de “Çıkarılmış Gözüyle Kendi Portresi”ni (**Resim 2.74**) yapmıştır. Bu tablo, Brauner’in 1938’de geçireceği bir kazada sol gözünü kaybetmesiyle sonuçlanınca bir kehanet veya önseziyi ifade ettiğini gösterir. Ressam, farkında olmayarak bilinçaltının kehanetini resimlemiştir.



Resim 2.75 – Hans Bellmer: Max Ernst’in Portresi. 1939.

İnsan uzuvları ile ilgili rahatsız edici eserleri ile tanınan Hans Bellmer, daha çok deforme edilmiş bebek fotoğraflarıyla tanınmıştır. Fotoğraf çalışmalarında hem sürrealist hem de ekspresyonist boyutu birlikte görülür. (**Resim 2.75**)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 20.Y.Y.'İN İKİNCİ YARISINDA PORTR

20. y.y'ın ikinci yarısında Avrupa ülkelerinin gücünü savaşlarla yitirmesi ve toparlanma hamlelerini fırsat bilen Amerika sanayisinin, ekonomisinin ve siyasal gücünün de etkisiyle büyük bir güç haline geldi. Amerika, endüstriyi ve teknolojiyi Japonya ile birlikte ele alarak kendisini dünya devi olarak ilan etti. Bu gelişme dünyadaki dengeleri alt üst ettiği gibi sanatında Avrupa'dan Amerika'ya kaymasına, böylece Amerika'nın bir sanat merkezi haline gelmesine katkıda bulundu. Amerikanın içinde bulunduğu sosyal-kültürel yapı, popüler kültürün tamda kendisiydi ve hızla gelişip çabucak tüketiliyordu. Bu tüketimin getirdiği değişim, sosyal ve kültürel yaşantıyı etkilediği gibi bir çok yeniliklerde getirmişti.

20.y.y'ın ikinci yarısı teknolojik ve sanayi açısından da hızlı gelişimin yaşandığı bir dönemdir. Dolayısıyla bu gelişimin etkisi değişen, büyüyen ve gelişim gösteren bir sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Özellikle teknolojinin gelişimi sanat ürünleri ve somut nesnelerin birlikte oluşturdukları konseptler şeklinde sunularak, kendine yeni bir yön ve çizgi oluşturmuştur. Modern dünya, bilimin gelişimi ile yeni felsefik yaklaşımları sanata dair kılmaya ve bütünleştirmeye gitmiştir. Özellikle 1950 sonrası sanat akımlarının popüler dünyadan kopamayarak bütünleştiği, her unsurun ve olayında sanata kaynaklık ettiği gözlenmektedir. Tüketim toplumunun oluşturduğu bir pazarda sanat da yerini almış, ancak kullanılan her şeyin ömrü tüketim malzemesi gibi kısa olduğundan birçok yeni sanat akımı ard arda çıkarak, hızlı geçişler ve iç içelikler yaşamıştır. Bilimin, felsefenin ve iletişiminde içinde olduğu bu yeni sanat akımları çağının tüm özelliklerini yansıtmıştır.

3.1. Soyut Sanat

20. Yüzyılın ilk yarısında görülen, 1910 yılında başlayan ve W. Kandinsky'nin öncülüğünü yaptığı soyut sanat resim ve heykel alanında önemli bir bireysel gösteri ve yeni bir dünya görüşüdür. Soyut sanat mekan fikrini ve figürü reddeden resmin konusu ne olursa olsun hiçbir doğa unsurunu ele almadan kendine yeten plastik olanaklarıyla kendi sanatçısını anlatan bir anlayıştır. Soyut sanata göre bir resimde günlük gerçek görülüyorsa ve doğa gerçeği ile tüm ilişkilerini kesmiş ise o resim soyuttur. Soyut

resimde renk, çizgi gibi öğelerden oluşturulan kompozisyonlarda, eşya, zaman ve uzay mevcut değildir. Böyle olmakla beraber resimlerdeki eşyalar ve olaylar bilinçsel olarak bir uzay ve zaman içinde tasarlanmıştır. Bu akım, eşya kavramını sezgi kavramıyla birleştiriyor ve eşyaları tanımlarken ressam gerçekte kendi iç yaşantısını da katarak resme aktarır. Böylece oluşan bu görüntüde geleneksel perspektif tamamen terk edilirken, madde uzayda kişisel biçim ya da renk halinde kendini belirtmiş olur. Artık mesaj, sanatçıyla yapıtı arasındadır.

Önemli Temsilcileri: Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944), Kazimir Maleviç (1878-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953) ve Robert Delaunay (1885-1941)'dir.

Önce Kandinsky daha sonra ise Mondrian ve Malevich bu anlayışı uygulamışlardır. Soyut sanatın oluşumu itibarı ile ön gördüğü ilkeler doğrultusunda figürü, portreyi ve nesnesel tüm biçimleri reddettiğinden dolayı bu sanatçıların portre çalışmaları erken dönemlerine ait olduğundan dolayı soyut sanatı içeren portreleri yoktur.

3.2. Soyut Ekspresyonizm

1940'lerde ABD'de ortaya çıkan ve 1950'lerin sonuna kadar etkisini sürdüren, geometrik soyutlamanın düzenlenmiş form yapısını reddeden bir resim anlayışı ile sanatçının, kendi fizik hareketlerini de yansıtan boyama şeklini gündeme getirdiği bir anlayıştır. Bu anlayışın Amerika'da doğmasına, bu kıtaya göç eden Andre Mason ve Max Ernst gibi sürrealist akımın önemli temsilcileri neden oldular.

Soyut Ekspresyonizmde yaratma işlemi, resmin bir çeşit konusu olmaktadır ve jestlere bağlı olarak lekeler ve materyalin kendiliğinden oluşması kompozisyonun akılla düzenlenmesi görüşünü de ortadan kaldırmaktadır. Bu resme Aksiyon Resmi de denmektedir. Savaş, yaşam düzeninin sarsılması, rasyonel düzenlere olan şüphe ve kişisel bağımsızlığa olan istek altmışlı yılların ortalarına değin süren bu resim anlayışının temelidir. Aksiyon Resmi'ne tepki olarak yaratılan ve renkli yüzeylerin anıtsal etkisini amaçlayan bir resim anlayışı ortaya çıkar. Bu anlayış giderek soyut ekspresyonizmin lirik çeşitlemelerini gösteren eserlerin ortaya çıkmasına neden olur.

Soyut ekspresyonizmde çalışmaların tümü soyut değildir, yer yer figür kullanılmaktaydı. Ayrıca, tümü eş nitelikte dışavurumcu olmayan Soyut ekspresyonist ressamların ortak yönü, Gerçeküstücü sanatın temel ilkelerinden olan “çağrışımlar” ve “özdevinim”den yola çıkmalarıydı. Çalışmalarda bilinçaltı özgür kılınıyor; yapıt bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim buluyordu. Bu biçimler genellikle yüzen lekeler şeklindeki bu yöntemle, resim yapma süreci önem kazanıyordu. Parçalardan oluşan bir kompozisyon yerine, bütüncül bir kompozisyon anlayışı vardı. Resim parçalara ayrılamayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan, tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkıyordu.

Soyut dışavurumculuk kabaca iki grup olarak incelenebilir:

* Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-), Franz Kline (1910-1962), Georg Baselitz (1938-) ve Francis Bacon (1909-1992) gibi sanatçıların dahil edilebileceği, fiziksel hareketin vurguladığı aksiyon resmi,

* 1960'larda Mark Rothko (1903-1970), Kenneth Noland (1924-), Ellsworth Kelly (1923-), Frank Stella (1936-) ve Morris Louis (1912-1962) gibi ressamların temsil ettiği renk alanı resmi veya geç resimsel soyutlama.²⁹



Resim 3.76 - Jackson Pollock: Portre/ Rüya. 1953. Kağıt üzerine yağlıboya, 58 x 134 cm.

Genelde boyaları tuval üzerine akıtarak ve tuvalin tamamını kaplayacak şekilde yaymaya dayanan bir yöntemle resimlerini yapan Jackson Pollock, yapmış olduğu bu eserinde tuvali görsel olarak ikiye bölerek çalışmıştır. Kullandığı yenilikçi teknikte geleneksel perspektifi reddeden köktenci tüm yaklaşımları yıkan bir ifade kullanan

²⁹ YILMAZ. A.g.k.

Pollock, açık-koyu, renkli-renksiz alanlarla ve kontrastlarla resim yüzeyini enerji dolu ve özgürce ifade edebilecek bir zemin haline getirmiş, ama hiçbir rastlantı sonucu olmayan bir ifade ile algıladığı portreyi, sanatsal duyarlılığından süzerek duygularını resme aktarmıştır.(Resim 3.76)

Willem de Kooning, yapmış olduğu “kadınlar” dizisinin bir resmi olan bu portrede (Resim 3.77) herhangi bir kadının çarpıcı güzelliğinin teşhirci ve etkileyici niteliğini yıkmaya çalışmıştır. Kullandığı renklerle kadının albenisini geri plana atmıştır. Bu resim, Kooning’in kadınlar dizisindeki soyut olmayan, figüratif denilebilecek dönemine rastlar. Sanatçı, kadınları seks sembolü ve insan değil de nesne olarak gören toplumu resimleriyle yargılar. Tuval üzerindeki boyalar, kullanılan hareketli fırça darbeleri ile duyguların önemini vurgularken, kadın figürünün rastlantısal deformasyonu ise göz önünde olan, fakat ilgisiz kalınan kadını nesneleştirmiştir.



Resim 3.77 - Willem de Kooning: Kadın. 1953

Mark Rothko, tuval üzerinde resmi kaplayan görsel bir ışıık gerilimi ile renklerin karşıtlığını yok edecek şekilde bir atmosfer yaratır.(Resim 3.78) Renk kütleleri sisli ve bulanık duygusu verir. Figürün tam ortada ve hareketsiz duruşu yalnızlığı izleyiciye anlatır gibidir. Kullandığı renklerle insan ruhunun anlaşılmaz gizemini ve yalnızlığını en uç noktada dışı vurmaya hedeflemiştir.



Resim 3.78 - Mark Rothko: Portre. 1939

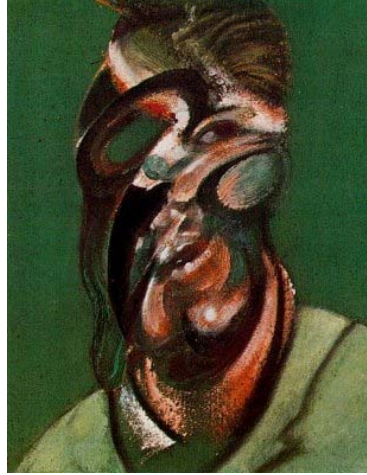
Georg Baselitz, baş aşağı duran çıplak kadın figür ve portrelerinde boyayı sert parmak ve fırça vuruşları ile incelikten uzak bir şekilde, şiddet dolu ve cinselliği tetikleyen özellikli imgeleri resmeder.(Resim 3.79) Kullandığı boya patlarını çizgisel fırça darbeleri ile oluşturduğu kendine has bir tarzla duygularını dışa vurarak resmetmiştir.



Resim 3.79 - Georg Baselitz: Lesende Mutter. 1998. Kağıt üzerine yağlıboya, 202 x 162 cm.

Francis Bacon (1909-1992), konularını çoğunlukla gerçek yada geleneksel imgelerden seçmiştir. (Resim 3.80) Resimlerinde eski ustaların tablolarını, gazete fotoğrafları ve film kareleri gibi envanterleri kullanmıştır. Bunları kullanırken itici, iğrenç ve çarpıcı olanı vurgulamış, insan ruhunun derinliklerindeki kabuslara

yoğunlaşmıştır. Kendine özgü bir üslupla insan figürünü deforme ederken, bunları korkunç ele alış biçimi şok edici sapkınlıktır.



Resim 3.80 - Francis Bacon: Oto-portre.
1964. Tuval üzerine yağlıboya, Marlborough Sanat Galerisi, Londra.

Diğer Soyut Ekspresyonistler; Robert Motherwell (1915-1991) ve Helen Frankenthaler (1928-)’dır. Barnett Newman (1905-1970), Clyfford Stil (1904-1980), Philip Guston (1913-1980), ve Ad Reinhardt (1913-1967)’dır. Bu ressamalar renksel soyutlamaya gittiklerinden ve non-gigüratif çalıştıklarından dolayı portre çalışmaları bulunmamaktadır.

3.3. Pop Art

İlk defa 1954’te kullanılan popüler sanatın kısaltılmış adı olan Pop-art, 1960’lardan bu yana İngiltere ve Amerika’da ayrı ayrı doğup gelişmiş bir sanat akımı olarak, popüler ve elit sanat ayrımına karşı çıkan entelektüellikten çok fiziki bir etkilenmeyi amaçlayan, daha çok dekoratif anlayışa yönelmiş bir sanat akımıdır. Kent kültürünün odağını teşkil ettiği ana anlatım temaları fotoğraflar, çizimler, reklamlardan alınma ve sıradan insanın belleğine terk etmiş imgelem biçimlerini kullanır. Bu akım sanatçıları, endüstri ürünü artıklarından gazete parçalarına, insan ile diğer canlı ve eşyalardan alınmış kolajlardan, hazır doğa nesnelere kadar ne olursa kullanmış ve bir

sanat yapıtı olarak sunmuşlardır. Pop-art gerçek ile görüntünün farkını çarpıcı bir biçimde ortaya koyar ve makineleşmiş hazırıcı insanı eleştirir.³⁰

Pop Art Sanatı tüketime yardımcı bir reklam aracı olarak doğar, gelişir. Tüketimi çekici hale getirmek için reklamlar, renkli afişler, hatta resimli dergi ve romanlar kullanılmaya başlanır. Pop Art'çılar resim, heykel, filmler ve çevresel düzenlemelerle kendilerini ifade ederken konu olarak gündelik yaşam nesnelerini, kitlesel medyayı, reklamları, çizgi roman karelerini, billboardları, paketleri, televizyon ve sinema kişilerini, figürlerini, kamusal mekân nesnelerini almışlardır. Çizgi roman başta olmak üzere, medya ve sinema pop artçılar için önemli bir esin kaynağı haline gelmiştir. Kendini kabul ettiren şey sıradan bir sanat akımı değil, tam anlamıyla bir 'hayat tarzı'dır.

Popüler sanat teknikleri içinde şablonlar, boya tabancası, baskı resimler, ipek baskının tuval resminde kullanılması ile yapılan eserler vardır. Kullandıkları stil kitlesel medya üretiminin stillerine benzer: kalın çizgiler ve şekiller, parlak, uçucu renkler; genellikle tanınan nesne ve insanlara yönelik düz, dolayumsuz bir yaklaşım kullanırlar.

İzleyiciye sunulan algılanması kolay bir sanattır. Bugünün sıradan imgeleridir. Tamamen konu stil ve temaları bir tarafa koyarak günümüz dünyası içinde yaşayan sıradan insanın ruhunu yansıtmayı hedeflemişlerdir.

İngiliz Pop Art sanatçıları; Peter Blake (1932-), Richard Hamilton (1922-) gibi isimlerdir. İngiliz Pop Art'ında nesnellik daha azdır ama medyayı çekici yöntemler kullanılmıştır. Amerikan Pop Art'ı ise tamamen medyanın prensiplerini dağıtmış, yöntemlerini de etkilemiştir. Amerikan Pop Art'ının öncüleri ise; Roy Lichtenstein (1923-1997), Andy Warhol (1928-1987), Tom Wesselmann (1931-2004) ve James Rosenquist (1933-) gibi isimlerdir.

Peter Blake, 1950'lerde yükselen kültürü yansıtan bir çalışma olarak yapmış olduğu bu portre çalışmasında, basit düzenlemelerde perspektife dikkat edilmeden resim yüzeyi geometrik şekillere bölünerek görsel bir etki yaratılmaya çalışmıştır. Geometrik şekiller içerisinde bulunan ve muhtemelen portresi yapılan şahsa ait olan görüntüler günlük hayatının karelere aktarılmasıyla sinema veya video unsuruna atıfta bulunmuş ve doğalcı bir üsluba yönelmiştir. Ressam çalışmasında renk dengesini film karelerine göre tonlama yaparak kullanmıştır.(Resim 3.81)

³⁰ www.wikipedia.org.



Resim 3.81 - Peter Blake: Sammy Davis'in Portresi. 1960.

Resimlerinde çağdaş medyanın, popüler kültürün ve reklam dünyasının simgelerini kullanan Richard Hamilton, alaycı ve ironik bir anlatım yolu seçer. Hamilton kitle kültürünün saptanmasında, kitlenin günlük kullanım alışkanlıklarını çalışmalarında bir araya getirirken, fotoğrafa başvurmuştur. (Resim 3.82)



Resim 3.82 - Richard Hamilton: Dieter Roth'un Portresi. 1998.

Çizgi romanlardan seçtiği bir kesiti alıp, büyütürken resimlerini oluşturan Roy Lichtenstein, güncel ve popüler konu, olay ve kahramanları büyük bir yalınlık içinde resmeder. Coşkulu bir dille, çizgi roman görüntülerini büyütürken, bu çizgilerdeki belirgin ve sert grafiksel özellikleri, daha abartılı bir biçimde vurgularken kendine has teknikler olan temel renkler, Benday nokta şablonları, şeritler ve güçlü kontur çizgilerini kullanması, Lichtenstein'in resimlerinin özelliğidir. (Resim 3.83)



Resim 3.83 - Roy Lichtenstein: Ağlayan Kız.
1964. Tuval üzerine manga, 116.8 x 116.8 cm. Milwaukee Sanat Müzesi, , Wisconsin.

Ressam, grafik sanatçısı ve film yönetmeni olan Andy Warhol için tüketim toplumu, tükenmek bilmeyen bir esin kaynağıdır. Warhol elek baskı tekniği ile yaptığı portreleriyle ulaşılmaz olanı kitle kültürünün tüketim malzemesi haline getirmeyi amaçlamıştır. Dönemin ünlü aktristi Marilyn Monroe'nun portresini yaparak başladığı 'Her eve bir Marlyn' sloganıyla portreleri tüketim malzemesi haline getirmiştir.(Resim 3.84)



Resim 3.84 - Andy Warhol: Oto-portre.
1966. Kağıt üzerine elek baskı, 57.2 x 57.2 cm.
Modern Sanat Müzesi, New York.

Tom Wesselmann, akrilik boyayla metal ve pleksiglas üzerine yaptığı çalışmalarında, özellikle iki çeşit eser vermiştir. Düz, net renklerle betimlediği büyük nüfer ve günlük hayatta kullanılan nesneleri konu edinen natüremortlarında broşür yada afişlerden aldığı kolaj öğelerini bir araya getirerek çalışan Wesselmann, cinsel özgürlük

temasını işlemesi ve tüketici çağının imgelerini içeren resimler yapmasından dolayı Pop Art'ın önde gelen isimlerinden biri olmuştur. (Resim 3.85)



Resim 3.85 - Tom Wesselmann: Lulu.
1984. Metal üzerine mürekkepli boya, 56 x 76 cm

Bir diğer Pop-art sanatçısı, Amerikan toplumunda reklam unsurunu kullanarak yaptığı çalışmalarla James Rosenquist, tüketim nesnelerini göz önünde bulundurarak alaycı ve ironik çalışmalarla insanları düşündürmeye çalışmıştır. Düz ve kışkırtıcı renklerle boyadığı resimleriyle, resmin kent kültürünün vazgeçilmezi olan reklamcılığın bir simgesi haline geldiğinin altını çizmeye çalışmıştır. (Resim 3.86)

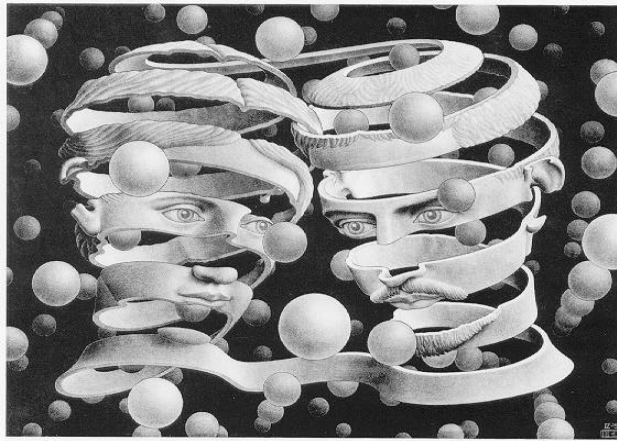


Resim 3.86 - James Rosenquist: Marilyn Monroe, I.
1962. Tuval üzerine spreyemaye ve yağlıboya, 236.2 x 183.3 cm.
Modern Sanat Müzesi, New York.

3.4. Op Art

1962'den sonra kinetik sanattan etkilenerek ortaya çıkan, gözün yanılabirliğı üstüne araştırmalardan yola çıkarak 2. ve 3. boyutu incelemeye yönelen Op-art, beyinde veya gözde fiziki etkilenmeye neden olan ve izleyiciyi hayret ve aldanmaya yöneltecek imajlar yaratmayı hedefleyen bir sanat akımıdır. Optik sanat, basit formların tekrarı ve belirli renklerin kullanımıyla enerjik, canlı ve titreşimli yüzeyler yaratmayı, hareli desenler elde edilmesini, abartılı bir derinlik duygusunu, ön ve arka plan yanılsamasına neden olacak görünümünün sağlanması ve diğer göz illüzyonu etkisi yaratacak öğelerin bulunmasını temel alır.

Op-art çalışmaları görsel algılamayı etkileyen, perspektif kurallarının uygulanmasıyla üçüncü boyut hissi yaratılmasını sağlayan, renklerle ışık gölge oyunları yaratan, görsel algıyı şaşırtan eserlerdir. Bu anlayışta, sanat yapıtını kurallarla bilimsel olarak düzenleme önem kazanır. Soyut sanatta üçüncü boyut etkisini verme eğiliminin karşılığı olan Op-art, kurguladığı eserlerin tümünde geometrik biçimler ritmik biçimde düzenlenir ve bu biçimler üzerinde renkle modle yapılarak, yüzey üzerinde hareketlilik sağlanır. Op-art sanatçıları genelde non-figüratif eserler vermişlerdir. Bu yüzden portre çalışmalarına rastlanmamaktadır. Op-art'ın önde gelen sanatçıları; Josef Albers (1888-1976), Victor Vasereley (1908-), Yaacov Agam (1928-) ve Maurits Cornelius Escher (1898-1972)'dir.



Resim 3.87 - Maurits Cornelius Escher: Portreler.

Taslaklar çizen, kitap ilistirasyonları yapan, tasarımcılık ve bunun yanında mühürler de yapan çok yönlü bir sanatçı olan M. C. Escher, bir şekil yada objenin tamamen bir başka objeye dönüşmesini anlatan metamorfoz düşüncesi ile yaptığı

çalışmalarında, ışığın etkisinden yararlanmak için çoğunlukla siyah-beyaz karşıtlığını kullanmış ve resme aynı anda yukarıdan ve aşağıdan bakılmasını sağlamıştır.

Çalışmalarında figürü ve portreyi farklı bir açıdan ele alan Escher, metafizik bir mekanda, birbirinin devamıymış gibi sonsuza dek devam edecek, sarmal helezonlardan oluşturduğu portreleri ile dikkati çeker.(Resim 3.87)

3.5. Minimalizm

1960'lı yılların başında ortaya çıkan, gerçek mekan ve gerçek materyal anlayışını çıkış noktası olarak kabul eden Minimalizm, özellikle üç boyutlu bir sanat anlayışını benimser. Minimal sanatta kendine özgü bir yaratışla hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Biçimler son derece kişiliksizleştirilmiş ve olabildiğince soft görüntüler kullanılmıştır. Sanatçılar üç boyutlu çalışmaları, bilimsel ve matematiksel olarak bir zemine oturturken, öte yandan görüntüdeki bu düzenleme seyircide estetik bir düşünceden çok, zihinsel bir olaya katılım duygusu yaratır. Nötr bir zemin üzerine yapılandırılan Minimal sanatta vurgulanmak istenen, bir yandan yalnızca kendi sistemine bağlı olan yapının özelliği, diğer yandan sanatçının olabildiğince özgün, açık ve salt bir biçimde ortaya koymaya çalıştığı kuramlar bütünüdür.

Minimalizm geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemede madde ve renk olgusuna önem vermektedir. Renk ve biçim kullanmada saflaşmayı hedefleyen sanatçılar basit hacimler ve geometrik biçimlerle endüstriyel materyaller kullanmaya ağırlık vermişlerdir.

Önde gelen minimalist sanatçılar; Josef Albers (1888-1976), Barnert Newman (1905-1970) ve Donald Judd (1928-1994)'dır.

3.6. Kavramsal Sanat

1960'lı yılların sonunda fikir sanatı olarak da bilinen Kavramsal sanat, minimal sanatın mantıksal devamı olarak ortaya çıkar. Biçimlerin aşırı derecede yalınlaştırılması, sanat kavramının irdelenmesi, sanatın yeniden tanımının yapılması, sanatın diğer düşünce alanları içindeki yerinin belirlenmesini amaçlayan, her şeyden bağımsız olarak ele alınan fikirlere ağırlık veren bilgisel ve bilimsel bir sanat

hareketidir. Bu fikirler üzerinde yeni bir vurgulama yapılarak fikirlerin tek bir nesne içinde değil de uygun biçimlerde (yazılı önermeler, afişler, filmler ve videolar) yansıtılması iletişimsel bir nitelik kazanmasına hız vermiştir.

Kavramsal sanatın sanatçıları, geleneksel algılama düzleminde, önceden belirlenmiş bir gerçekliği, bu kez estetik algılama düzlemine dönüştürerek yeniden ele alıyorlardı. Böylece gösteren ve gösterilen, bilimsel anlamlarını aşarak yeni bir gösterge oluşturuyordu.

Anlamsal düzlemde üretilen gerçekler, mantıksal ve yapısal algılanabilir, hatta önceden tahmin edilebilir ve sonunda sözcüklere ve imgelere çevrilebilir. Oysa şimdi estetik olan yalnızca bir bilinç ve düşünsel durumdu.

Bir resim veya heykel yapmak isteyen kavramsal sanatçı, bu amaca yönelik fikirler üretmek yerine geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünüp fikirlerini uygun malzemeler ile ifade etme amacını güderler. Kavramsal sanatta öncelik kavramda olduğundan ve metin ile de yakından bağlantılı olduğundan, bu sanat üretim şekli kendini her biçim ve malzemede gösterebilir. Bazı kavramsal sanat eserleri atık, buluntu nesneler, karalamalar, yazılı ifadeler veya kılavuzlardan oluştuğu gibi fotoğraf, film ve video da kullanılan gereçler arasındadır. Kavramsal sanatın öncü isimleri; Joseph Kosuth (1945-), Edward Kienholz (1927-)'dur.



Resim 3.88 - Keith Arnatt. 1973

Kavramsal sanatta portre işlenmemiştir, fakat kavramsal çalışmaları olan fotoğrafçı Keith Arnatt'ın “ I’M A REAL ARTIST” (**Resim 3.88**) çalışmasını kavramsal portre olarak kabul edebiliriz.

3.7. Hiperrealizm

1960’ların sonlarına doğru ABD ve Avrupa’da ortaya çıkan, gerçeğin sadık bir şekilde kopyasını yapmayı ve onu fotoğrafik olarak resim yüzeyine aktarmayı amaç edinen Hiperrealizm, fotoğraf makinesinin bir makine olduğunu ve her mekanizmanın uygulamaya dair hatalar verebileceğini, objektif hatalarının (çekiş açısı, aydınlatma, çevre düzeni, renk düzeni...vb.) olabileceği kaygısıyla fotoğrafın yanıltıcılığını ve gerçeğin betimlenememesinin sanatsal kaygısıyla ortaya çıkan bir akımdır.³¹

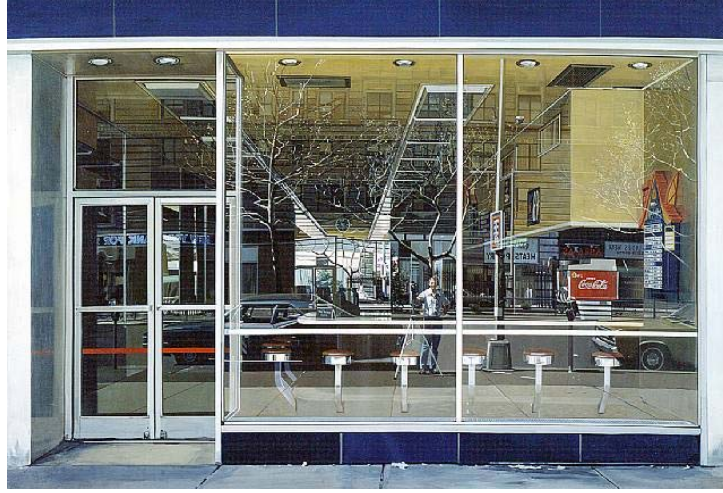
Çalışmalarında tamamen nesnel bir yaklaşım söz konusu iken, fırça vuruşlarında herhangi bir duyguya yer yoktur. Kompozisyon, renkler ve ifade sağlanan parlaklık ve kontrast tamamen olması gerektiği gibidir. Sanat yapıtında hiç bir kişisel iz olmaması gerektiren ve resmedilenle resim arasında hata farkı en aza indirgenmiş resimlerdir. Kendi çıktıkları fotoğraflardan yararlanan Hiperrealistlerin, yapıtlarının çoğunun yapım aşaması haftalar hatta aylar sürmektedir. Bu yüzden hiperrealist ressamların mesleki becerisi ön plana çıkar.

Pop sanattan sonra figüre dönüş hareketlerinin en büyüğü olan Hiperrealizm, makine ile insanoğlunun yarışının kanıtıdır. Bu üslup, 1970’li yıllarda büyük ilgi görmüş, bugün bu ilgiyi kaybetmiştir.

Richard Estes (1932-), Chuck Close (1940-), Malcolm Morley (1931-), Philip Pearlstein (1924-), Gerhart Richter (1932-) ve heykel alanında Duane Hanson bu dönemde etkili olmuş fotogerçekçi sanatçılardır.

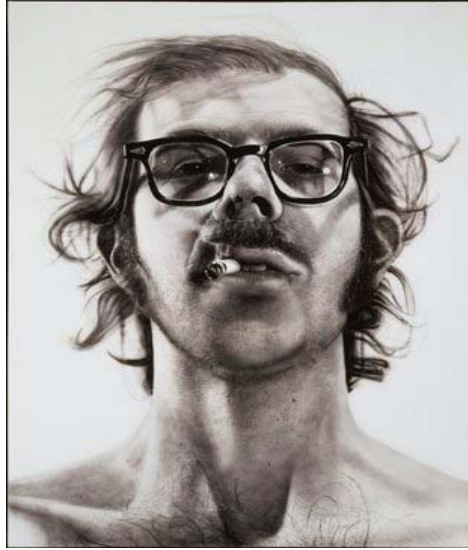
Richard Estes, yapıtlarında fotoğrafı kullanarak gerçek ile yanılsamanın birleştiği noktada Amerikan popüler kültürünün çarpıcı gerçekliğini sunmuştur. Duygunun ve rengin yok olduğu resimlerinde milyonlarca Amerikalının tanıdığı bir dünya içerisin kendini betimlemiştir. (**Resim 3.89**)

³¹ Germaner, Semra; 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1997.



Resim 3.89- Richard Estes: Oto-portre.
1976. Tuval üzerine yağlıboya, 60.96 x 91.44 cm. Özel koleksiyon.

Halk arasından seçmiş olduğu kişilerin fotoğraflarını büyüterek resimlerini yapan Chuck Close, seçtiği kişilerin fotoğraflarını duygu katmadan oldukları gibi sade bir biçimde ve titizlikle resimlerine aktarır.(Resim 3.90)



Resim 3.90 - Chuck Close: Büyük Oto-portre.
1967-1968. Tuval üzerine akrilik. Walker Sanat Merkezi, Minnesota.

Turistik reklam imgelerini olan kartpostal ve afişlerin aynılarını kopyalayan Malcolm Morley (Resim 3.91), canlı modelden yararlanarak çıplak insan vücudu ve portreleri yapan Philip Pearlstein (Resim 3.92), eş değerde ve tek bir bakış açısından ele alarak bireysel niteliklerini ortadan kaldırarak yaptığı portreleri ile Gerhart Richter (Resim 3.93) hiperrealist akımın önde gelen ressamlarıdır.



Resim 3.91 - Malcolm Morley: Aile Portresi.
1968. Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 172.7 x 172.7 cm



Resim 3.92 - Philip Pearlstein: Alexander Cassatt'ın Portresi.
1971. Tuval üzerine yağlıboya, 53.34 x 63.5 cm.



Resim 3.93 - Gerhart Richter: Betty.
1988. Tuval üzerine yağlıboya, 72 x 102 cm. Sanatçının Koleksiyonu.

Hiperrealist heykeltıraş olan Duane Hanson, her biri gerçek büyüklükte olan sıradan insanların renkli, saçlı ve gerçek giysiler giydirilmiş heykelleri hiperrealist yapıtların önde gelen örneklerindendir (**Resim 3.94**).



Resim 3.94 - Duane Hanson: Model ile Oto-portre.
1919. Duane Hanson Sanat Malikanesi Koleksiyonu, New York.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1. TÜRK RESMİNDE PORTRÉ

Türk resmi, İslamiyet'ten önce Orta Asya'da bulunan Türk boylarının yapmış olduğu ilkel resimleri ile ele aldığı konulardan dolayı "hayvan üslubu" şeklinde adlandırılmıştır. İslamiyet'ten sonra dinsel yasaklar nedeniyle betimleyici resim daha az kullanılmış, onun yerine süsleyici resim sanatları gelişmiştir. Gene de daha önceki dönemlerden kalan bazı yapıtların resim sanatı içinde sayılabileceği unutulmamalıdır. Az sayıda da olsa Anadolu Selçuklularından bazı yapıtlar kalmıştır. Bunlar kabartmalar, çini üstüne yapılan çizimler biçimindedir.

Osmanlı dönemine gelindiğinde de kendine özgü kuralları olan yoğun bir minyatür sanatı gözlenir. Elyazması kitapların resimlendirilmesinde kullanılan minyatürlerin betimlemeci yanı da vardır. Bu sanatta gerçekçi olmaktan çok simgesel anlatımlar önemlidir. Yapılan konularda saray yaşantısı tasvir edilirken, boyama tekniği olarak yüzeysel bir boyama hakim olup modle kullanılmamıştır. Portre tasvirlerinde düz yüzey üzerine çizgisel bir surat, ifadeden yoksun bir şekilde resmedilir.(Resim 4.95)



Resim 4.95 – Orhan Gazi'nin bir minyatürü

Ancak yinede Osmanlılarda 16. yüzyıldan beri süregelen bir padişah portreciliği geleneği vardır. Bu portreler minyatür tekniğinde yapılmıştır ve çoğu kez Sultan Osman'dan başlayarak bütün Osmanlı padişahlarının portresini içeren portre albümleri içinde yer alırlar. 18. yüzyıldan sonra bu portre dizilerinin farklı tekniklerde yapıldığı ve

İstanbul'da bu tür albümleri hazırlayan yerli atölyelerin oluştuğu görülür. Yağlıboya padişah portreleriye 18. yüzyıldan sonra yaygınlaşmıştır. Osmanlı döneminde Türk sanatçılar İtalya'ya gönderilmiştir. Bu tür girişimler daha sonraki dönemlerde yinelenmemiş ve minyatür sanatına devam edilmiştir. Buna karşın Fatih Sultan Mehmed (1432-1481) döneminde batıdan ressamlar getirtilerek, padişahın ve ailesinden kişilerin resimlerinin yaptırıldığı bilinmektedir. (Resim 4.96)



Resim 4.96 - Gentini Bellini: Fatih Sultan Mehmet.
1480. Tuval üzerine yağlıboya, 69.9 x 52.1 cm. Ulusal Portre Galerisi, Londra.

Yağlıboya padişah portreleriye 18. yüzyıldan sonra yaygınlaşmıştır. III. Selim (1761-1808) döneminden sonra çok sayıda yerli ressam, batı tekniklerinde portre yapmış, ardından tahta geçen II. Mahmud (1785-1839), gerçekleştirdiği kıyafet devriminden sonra yeni giysileriyle görüldüğü yağlıboya portrelerini devlet dairelerine astırmıştır.³² (Resim 4.97)

15.y.y. ile 18. y.y'lar arasında Türk resmi bu şekilde gelişmiştir. Batılı anlamda Türk resim sanatı denince, daha çok batı etkisi altında gelişen, 19. ve 20 y.y'lar arasına denk gelen ve betimleyici yanı da olan çağdaş resim sanatı anlaşılır.

Türkiye'de batılı anlamdaki ilk resim denemeleri, yeni kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (Kara Mühendishanesi) ile Mekteb-i Harbiye (bugünkü Kara Harp Okulu) gibi mühendislik ve askeri okullarında gerçekleştirildi. Önce haritacılık, teknik resim gibi konularda başlayan eğitim kısa süre içinde serbest resmi de kapsadı, bu amaçla batıdan öğretmenler getirildi. Türk öğrenciler de yetiştirilmek üzere batı ülkelerine, özellikle Fransa'ya gönderildi.

³² www.gsfresim.blogcu.com



Resim 4.97 - Athanasios Karantz: Sultan II. Mahmud.
19. yy. ikinci yarısı?). Tuval üstüne yağlıboya, 189 x 91 cm.

Genellikle asker kökenli olan ilk Türk ressamların yapıtları da bu yüzyıldan kalmadır. Resimlerindeki donuk, acemice hava nedeniyle "19. yüzyıl Türk primitifleri" diye de adlandırılan bu ressamlar bazen fotoğraftan yararlanarak saray ve köşk bahçelerinden ya da İstanbul'dan görünümeler yapmışlardır. Bunlar arasında Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşı, Süleyman Sami, Ahmed Bedri, Salih Molla Aşki, Osman Nuri Paşa, Ahmed Şekür, Selahattin Bey, Şefik Bey, Necip Bey, Münip Bey, Ahmed Ziya Şam, İbrahim Bey, Mustafa Bey, Şevki Bey gibi adlar vardır. Resimlerinde genel olarak peyzaj, natürmort gibi konulara ağırlık veren asker resamlardan Şeker Ahmet Paşa'nın (1841-1907) kendini paleti ve fırçasıyla resmetmiş olduğu "Kendi Portresi" (Resim 4.98) ise bu dönem için figür alanında yapılmış en önemli çalışmadır.



Resim 4.98 – Şeker Ahmet Paşa: Kendi Portresi.
Tuval üzerine yağlıboya, 116 x 85 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Bu yüzyılın sonlarına doğru resim sanatı açısından en önemli gelişme bir devlet sanat okulunun kurulmasıdır. 1874'te ressam Guillemet tarafından İstanbul'da Resim Akademisi adlı bir özel okulun açılmış olduğu bilinmektedir. Bu okulun öğrencileri çalışmalarını 1876'da düzenledikleri bir sergiyle tanıtmışlardır. Ama Türkiye'de çağdaş resim dalında eğitim veren ilk kuruluş 1 Mart 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir (Daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi, bugün Mimar Sinan Üniversitesi). Ressam ve müzeci Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) 1882'de müdürlüğüne getirildiği bu kuruluşun ilk yönetmeliğinde okulun "resim, oymacılık, mimarlık (fenn-i mimari) ve hakkâklık ile ilgili bilgi ve hünelerinin sanata tatbiki usulü"nün okutulup öğretileceği yazılıdır. Resim eğitiminin ağırlığı bundan sonra askeri okullardan bu okula kaymıştır.

Bu dönemde de konu olarak manzara ve natürmort yoğunlukta işlenmiş olmasına rağmen daha çok portre bağlamında figür resimleri işlenmeye başlamıştır. Sanatçıların kendilerinin ya da yakın çevrelerinde bulunanların çehrelerini konu alan, o nedenle de kendi kapsamında bir işlevselliği gündeme getirmiş olan figür resmi, manzara ve natürmorttan farklı olarak, modele dayalı sanat eğitiminin yaygınlaşmasıyla ve model karşısında çalışma olanaklarının okullarda ya da atölyelerde genişlemesi ile varlığını kabul ettirmiştir. İstanbul'un elit çevreleri için, bir ressama portresini yaptırmak revanştaydı. Böylece ressam karşısında poz veren kişiye özgü portre tutkusuyla başlayıp gelişen figürücü eğilim, zamanla doğal bir figür ressamlığının oluşumunu hızlandırmış, yöre ve çevre yaşamının vazgeçilmez bir ögesi olarak figür kavramının daha esnek boyutlar içinde ele alınmasını önemli ölçüde etkilemiştir.³³

Bu dönem içerisinde portre ve figür çalışmaları yapan Osman Hamdi Bey, eserlerinde özellikle büyük boy figür kullanımı açısından başarılı olduğu gözlemlenir. Oryantalist tarzda resim yapan sanatçı, bir çok portre resmi yapmıştır. Genelde model olarak, doğulu giysiler içerisinde kendisinin ve akrabalarının çektiği fotoğraflarını kullanarak yaptığı figürlerini, farklı kompozisyonlar içerisinde birçok kez kullandığı çalışmalar yapmıştır. **(Resim 4.99)**

Ayrıca ilk kadın ressamlarımızdan olan Mihri Müşfik Hanım (1886-1954), portre ve figür çalışmaları ile tanınmıştır. **(Resim 4.100)**

³³ Kaya Özsezgin: Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi. s.13-21



Resim 4.99 - Osman Hamdi: Genç Kadın Başı.

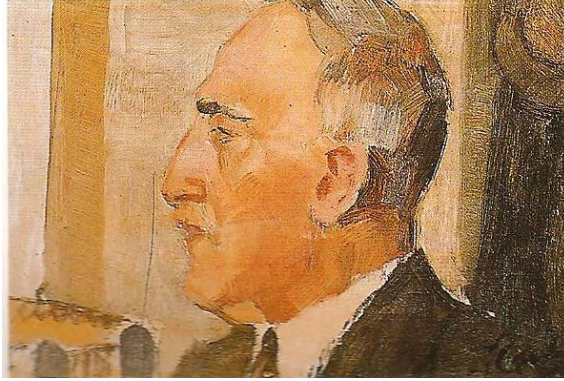


Resim 4.100 - Mihri Müşfik: Bebek Portresi (Ayrıntı)

Türk ressamlar 20. yüzyılda ilk kez bir örgüt çevresinde birleşmişlerdir. İlk Türk ressamlar derneği 1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. Derneğin adı 1921'de Türk Ressamlar Birliği'ne, 1926'da da Türk Sanayi-i Nefise Birliği'ne, 1929'da da Güzel Sanatlar Birliği'ne dönüştürülmüştür. Sanatçılar arasında belli bir dayanışma sağlayan, düşünce alışverişine olanak veren bu tür örgütler daha ileride belli akımların savunucusu olarak da ortaya çıkmıştır.

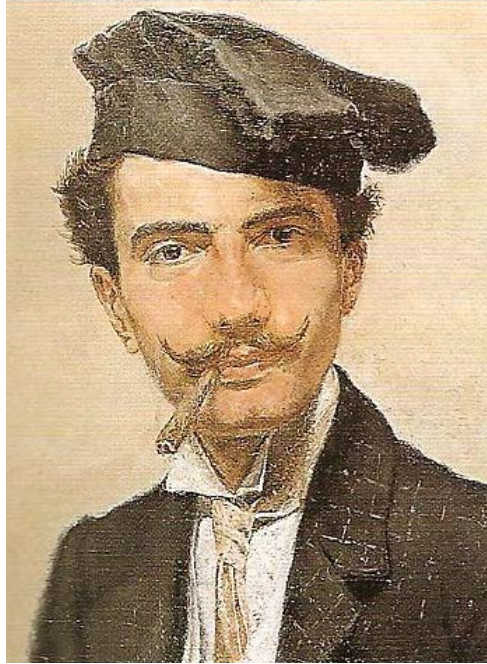
1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte yurda dönen ve Türk resim sanatına çağdaş akımları getiren bu sanatçılar 14 Kuşağı veya Çallı Kuşağı olarak adlandırılmaktadır. Empresyonist tarzda çalışan grubun ilk akla gelen isimleri arasında İbrahim Çallı (1882-1960), Feyhaman Duran (1886-1970), Avni Lifij (1889-1927), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Namık İsmail (1890-1935), Hikmet Onat (1882 - 1977) bulunmaktadır.

Türk resim sanatına Empresyonizmi getiren İbrahim Çallı, serbest fırça darbeleri ve renkli paletiyle yaptığı resimleriyle Türk resmine önderlik etmiştir. (Resim 4.101)



Resim 4.101 – İbrahim Çallı: Heykeltıraş İhsan Bey Portresi

Avni Lifj, Türk resmindeki Empresyonist anlayışın dışına çıkan ve yer yer ekspresyonist bir anlatım gösteren, fakat renkçi olmayan bir sanatçı olarak bilinir.³⁴ (Resim 4.102)



Resim 4.102 – Avni Lifj: Otoportre

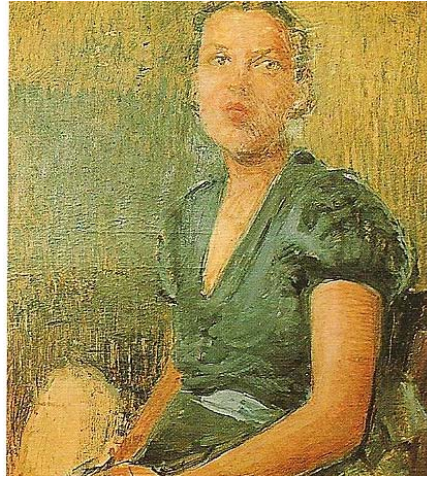
³⁴ TURANİ: Dünya Sanat Tarihi, s.668



Resim 4.103 - Feyhaman Duran: Ressamlar Grubu
(Soldan Sağa: Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat)
1921. Tuval üzerine yağlıboya, 133 x 162cm.

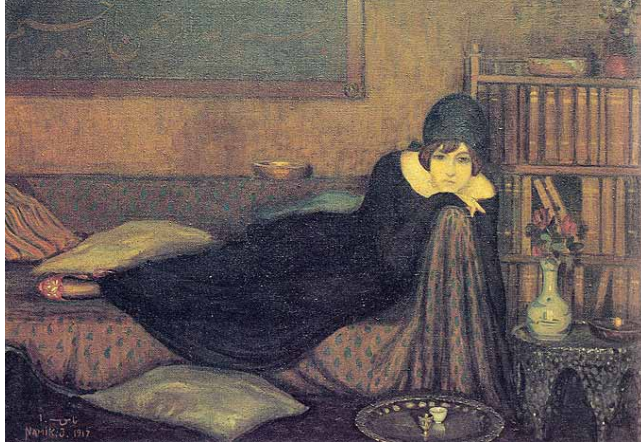
Genel olarak figürlü kompozisyon ve portre alanında izlenimci tarzda eserler meydana getirdikleri gözlenen bu sanatçılar arasında büyük ölçüde portre ressamlığına yönelmiş olan sanatçımız ise Feyhaman Duran (1886-1970) olmuştur. **(Resim 4.103)**

Nazmi Ziya Güran, yaptığı fotoğrafik etkili portre resimlerinde optik görüntüyü yansıtır. **(Resim 4.104)** Sanatçı, daha çok doğaya bağlı resimler yapmayı tercih etmiştir.

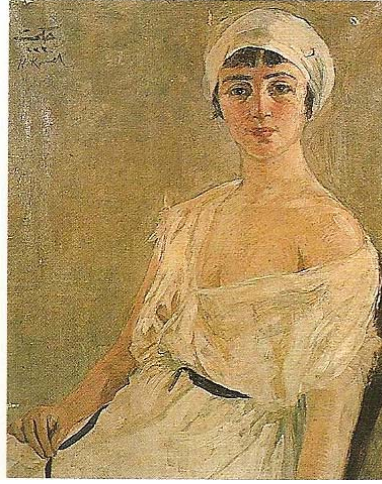


Resim 4.104 – Nazmi Ziya Güran: Portre

14 Kuşağının diğer ressamlarının yaptığı portre örneklerini şöyle gösterebiliriz.



Resim 4.105 – Namık İsmail: Sedirde Uzanan Kadın Portresi



Resim 4.106 – Hikmet Onat: Portre

Cumhuriyetin kurulmasından sonrada resim alanındaki çalışmalar desteklenmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürüldü. Batı ülkelerinden öğretmenlerin getirilmesi, Türk öğrencilerinin Avrupa'ya gönderilmeleri bu dönemde de sürmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitiren ressamırlar arasında da Şeref Akdik (1898-1972), Refik Epikman (1902-1974), Mahmut Fehmi Cûda (1904-1988), Ali Avni Çelebi (1904-1993), Zeki Kocamemi (1900-1959), Hale Asaf (1905-1938) Nurullah Berk (1906-1982) gibi sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçılar Müstakiller Ressamlar Birliği'nin oluşturmuşlardır. Bu gruptaki ressamırların ortak özellikleri yok denecek kadar azdır. Bu sanatçılarının neredeyse her biri farklı bir akımın etkisi altın kalarak resim yapmışlardır. Bu ressamırlar renksel kaygılardan çok resimlerinde, desen sağlamlığına ve çizgiye önem

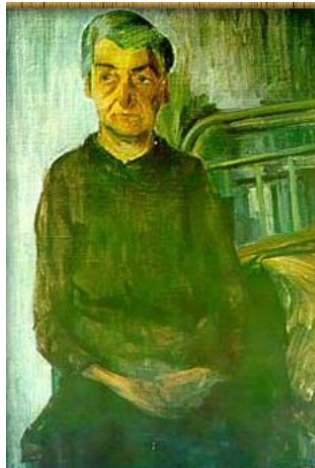
vermişlerdir. Bu grupta portre yapan sanatçılardan farklı tarzlarda örnekleri görebiliriz.³⁵

Realist tarzda çalışan Şeref Akdik, resimlerinde tamamıyla gerçeğe bağlı kalarak yorumdan, deformeden, kısacası kendi kimliğini gösterme çabasından kaçınan, genelde tek figür ve portrelerinde başarılı olduğunu bilinen bir sanatçıdır. (Resim 4.107)



Resim 4.107 - Şeref Akdik: Ayna Önünde Köpekli Kadın

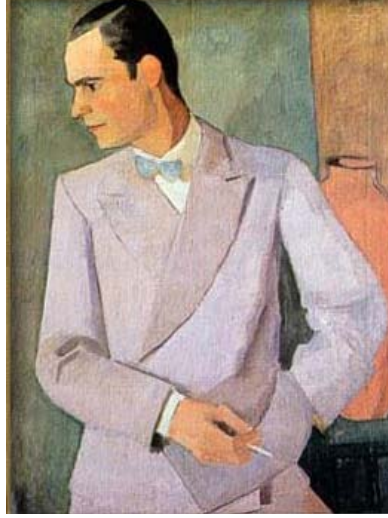
Tablolarında çizgiselliğe ve geometrik altyapıya önem veren Zeki Kocamemi, az renk kullanarak yapmış olduğu annesinin portresini resmettiği tablosunda ağırlığı desene vermiştir. (Resim 4.108)Tablodaki figür renkten çok desen anlamında çözülmüştür.



Resim 4.108 - Zeki Kocamemi: Portre (Sanatçının Annesi)

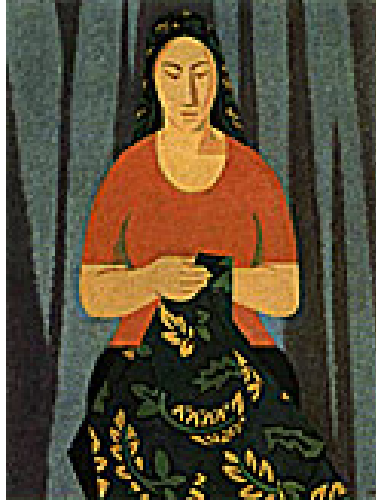
³⁵ turkresmi.com/klasorler/mustakil

Hale Asaf, renklerin kontrast kullanımını, biçimlerin ayrıntıya girilmeden verilmesini, az renk kullanımını sergilediği ‘İsmail Hakkı Oygur’ın Portresi’(Resim 4.109) şematik anlatımla yapılmış olan bir portredir. Sanatçı, Matisse’in ışık-gölge geriliminin yarattığı etkiyi kontrast renkleri kullanarak yaratmayı başarmıştır.³⁶



Resim 4.109 – Hale Asaf: İsmail Hakkı Oygur’ın Portresi

Nurullah Berk, Türk resminde geometrik-figüratif yapımcılığın (konstruktivizm) ilk temsilcilerinden biridir. Eserlerinde kübizm etkilenmeleri de mevcuttur olan bir sanatçıdır.(Resim 4.110)

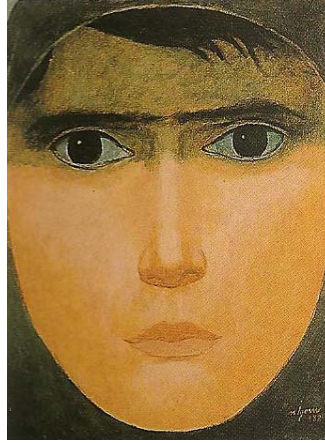


Resim 4.110 - Nurullah Berk: Dikiş Diken Kadın.
1950-1960. Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 50,5 cm. Renan- Sinan Genim Koleksiyonu

³⁶ turkresmi.com

Bu dönemde Nuri İyem (1915-2005), Abidin Dino (1913-1993) gibi sanatçılar toplumsal konulardan oluşan yapıtlar vermişlerdir. Bu sanatçıların birkaç portre örneğini şöyle verebiliriz.

Nuri İyem, 1960'lı yıllarda, *Anadolu insanını onların yaşamını, iç dünyasını, köyden kente göç edenleri ve gecekondu yaşamını anlatan figüratif resimler üretmeye yoğunlaşmıştır. Bereketli topraklarıyla ve medeniyetler doğuran özelliğiyle; Anadolu'yu bir kadın olarak algılamış ve ürettiği kadın portrelerinde, iç dünyanın aynası olan gözlerin ışığında, bir parçası olduğumuz toplumu tüm gerçekliğiyle yansıtmıştır. Kadınların gözlerindeki ışığın derinliklerinde sadece günümüzün değil, Anadolu insanının geçmiş zamanlardan bugüne uzanan ve nesillerdir değişmeyen acıları, sıkıntıları, sevinçleri, heyecanları ve gelenekleri bulunmaktadır.*³⁷ (Resim 4.111)



Resim 4.111– Nuri İyem: Köylü Kadın Portresi

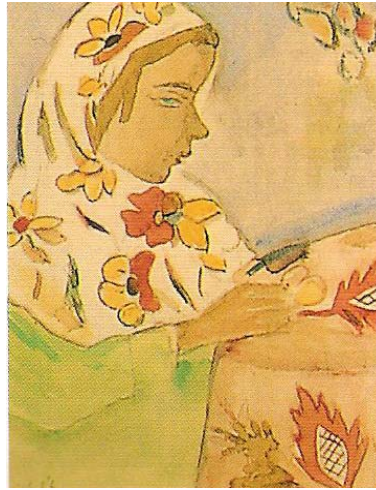


Resim 4.112 – Abidin Dino: Portre. 1960.

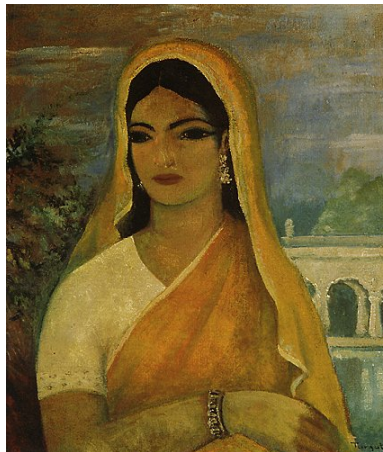
³⁷ www.lebriz.com. 'Nuri İyem'

Resim sanatında 1950'den sonra çok çeşitli eğilimlerin, akımların, düşüncelerin yan yana yer aldığı gözlenmektedir. Farklı yaklaşımları benimseyen sanatçılar birbirlerine üstünlük sağlamadan yapıt vermişlerdir.

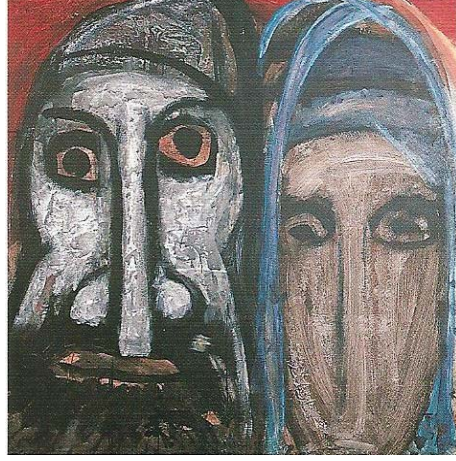
Bu dönemde öne çıkan sanatçılar şunlar olmuştur; halkbilim alanındaki araştırmalarıyla tanınan Malik Aksel (1903-1987) (**Resim 4.113**), kırsal kesim izlenimlerini kendine özgü bir üslupla anlatan Turgut Zaim (1906-1974) (**Resim 4.114**), Anadolu el sanatlarından esinlenen yapıtlar veren Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975) (**Resim 4.115**), soyut çalışmalar yapan Sabri Berkel (1907-1993), kırsal kesim insanlarını anlatan gerçekçi resimleriyle tanınan Neşet Günel (1923-) (**Resim 4.116**) öne çıkar. Adnan Çoker (1928-) soyut düzenlemelere yönelmiştir.



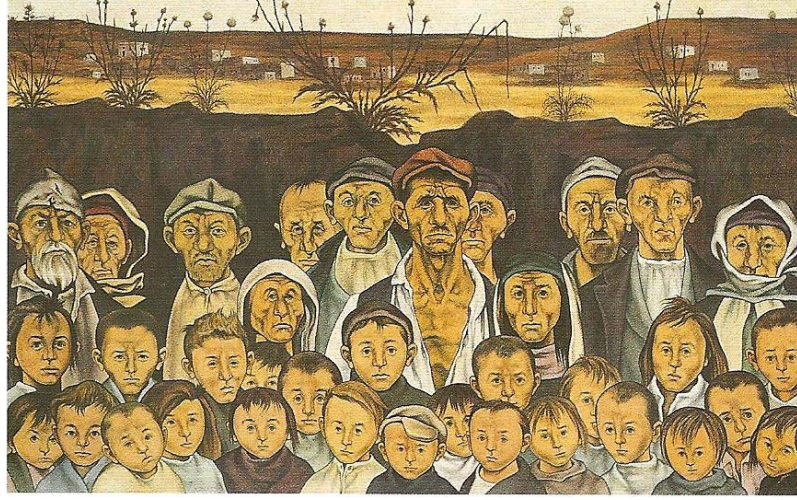
Resim 4.113 - Malik Aksel: Köylü Kızı.



Resim 4.114 – Turgut Zaim: Portre.
Tuval üzerine yağlıboya, 47 x41 cm.



Resim 4.115- Bedri Rahmi Eyüboğlu: Hacılar.



Resim 4.116 - Neşet Günel: Duvar Dibi III.

Türk resim sanatının son dönem portre ressamı olarak ele alabileceğimiz Neşe Erdok (1940-), tekil figürü anıtsal bir resim teması olarak, psikolojik boyutlarını ön plana çıkaracak anlatımcı bir üslupla yansıttığı çalışmalarında, anlam vurgusu ölçülü deformasyonlar içinde sunarak verir. Osman Hamdi'den Neşet Günel'a, orta ve genç kuşak sanatçılarına uzanan figür ağırlıklı eğilimin tipik temsilcileri arasında yer alır.³⁸ (Resim 4.117)

³⁸ www.tuvalim.com



Resim 4.117 – Neş'e Erdok: Otoportre
 (Perçem Düştü Kel Gözüktü, Ayakları Suya Erdi)1994. Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 150 cm.

SONUÇ

‘20.y.y.da ‘Portre Sanatı’nı dönemler, akımlar, eğilimler, gruplar içerisindeki önemli portre sanatçılarının eserlerinin belirlenerek incelenmesi; üslup çeşitliliğini göz önüne alarak, genel özelliklerin belirlenmesi amacıyla kronolojik olarak incelediğimiz çalışmamızda, farklı üretim ilişkileri ve üretim koşullarının yansımaları olarak çeşitli anlayışlar görülmekte; dönem, akım, eğilim ve grupları temsil eden sanatçıların ortaya koyduğu eserlerde, dünya gerçeğine ilişkin insan kavrayışının gelişim ve değişim safhaları hissedilmektedir.

Rönesans’tan Empresyonizm’e değin altı yüzyıllık tarihsel sürecin, resim sanatında bir tür olarak ‘Portre’nin geçirdiği değişim ve gelişimlerin gözlemlendiği, sanatçı ‘birey’lerin kişileştirilmiş, şaşmaz anatomik keskinliğe sahip portre oluşturma gayesinin belirginleştiği ve giderek bu gayeden uzaklaştığı, ancak, portre sanatını anlamlandırmada çok önemli bir süreç olduğu bilinmektedir.

Söz konusu süreçte, portre sanatı, psikolojik ifadenin sunulması; gelecek kuşaklara belge bırakılması; fiziki ve manevi koşulları temsil etmede veya insani değerleri vurgulamada kullanılması; sanatçının öznel yorumuna olanak veren yüz plastliğini bir bahane olarak kullanması gibi sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel pek çok sebepten dolayı hep önemli konumda olmuştur.

Bu sürecin ardından, 20.y.y.’da Portre sanatı; güzelden çirkine uzanan, görsellikten duygusallığa aktarılan, iç dünyamızın derinliklerinden metafizik kurgusallığın rengine dönüştüğü bir yola evrilmiş, bireyselliğin kat ettiği mesafe, bireyi yalnızlığa sürükleyen yolun başlangıcı olmuştur.

Çağımız insanının kendine yabancılaşan bireyleri, içinde bulunduğu yalnızlığı ve toplumuna yabancılaşmasını olduğundan daha az ya da daha fazla olmaksızın tamda kendi oldukları gibi kendi iç dünyalarında ruh hallerini surat ifadelerine yansıtırcasına resmeder. Toplumdaki statülerinin de belirleyiciliğini katarak baskın bir unsur olan ifadeyi, değiştirici bir öge halinde kullanılırken, aynı zamanda kişinin bu statüsünün kendine yabancılaşmasındaki elemanlardan biri olduğunu da gözden kaçmaz.

Mehmet Ergüven “Sırdaş Görüntüler” adlı kitabında bir insan yüzünü şöyle tanımlamıştır; “Yüz, yaşam boyu kendimizi kazıdığımız bir alandır esasen; çeşitli yaşantı içerikleriyle bütünleşen en mahrem sırlarımız hep onda birikir. Azda olsa, ilkin

yüzüyle soyunmak insanoğlunun değişmez yazgısıdır; ama bu, gövdenin ikinci plana itildiği bir çıplaklığı imler sadece; ten, ruhsal kimliğimiz bağlamında, olsa olsa bir örtüdür çünkü... Hazır bir yüzden kişiliğe doğru ilerlemeye kalkıştığımızda bir çok şey değişir; gerçekliğinden kuşku duymadığımız yeni bir bağıntı çıkmıştır şimdi. Sözlü betimleme sınırlı kaldığı sürece bin bir şekle giren yüz, hazır olarak karşımıza çıktığında, kişilik çözümlemesine ilişkin bir takım varsayımlar kendiliğinden somut bir ipucuna dönüşmüştür artık; portrenin gerçekçi resim ya da fotoğraf yoluyla temsili, en azından aramızdan birine indirger insanı.”³⁹

Toplumun teknolojik, ekonomik, siyasal ve kültürel yapısındaki evrim, günümüzde portre sanatının varacağı noktanın, kişinin duygularının dahi kişiye ait birer portre sayılacağıdır. Çünkü kişi ruhsal ve bedensel bir bütündür. Şimdiye kadar bu ikilinin görünürdeki yüzü resmedilmiş ve birçok evrimden geçmiştir. Öyle ise görünmeyen yüzün de oluşturulacak resmi o kişinin tam bir portresi değil midir? İster soyut olsun, isterse somut olsun bu resimsel ifade kullanıldığında tamda kişinin çağdaş portresi olacaktır.

³⁹ ERGÜVEN, Mehmet, “Sırdış Görüntüler”, Agora Kitaplığı, Mart 2007

KAYNAKÇA

- ALTSHULER, Bruce; **The Avant-Garde In Exhibition, New Art In The 20.th Centruy**, Japan, 1994.
- BARTHES, Roland; **Göstergebilimsel Serüven**, çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, 2.bs. İstanbul, 1993.
- BAZİN, Germain; **Sanat Tarihi**, çev. Üzra Nural- Selahattin Hilav, Sosyal Yayınları, 1.bs. İstanbul, 1998.
- CASSOU, Jean; **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 2.bs. İstanbul, 1994.
- CLAUDON, Francis; **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 2.bs. İstanbul, 1994
- CONTİ, Flavio; **Rönesans Sanatını Tanıyalım**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1997.
- DEITCH, Jeffrey; **“Post İnsan”**, çev. Osman Akınbay, Edebiyat Eleştirisi/ Öznellik, Yaz 1994, no.6/7
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yay, İstanbul, 1993
- ERGÜVEN, Mehmet, **Sırdaş Görüntüler**, Agora Kitaplığı, Mart 2007
- ERKUL, Vedat; **Sanat ve İnsan**, Timaş Yayınları, 1.bs. İstanbul, 1996.
- FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Payel Yayınevi, 8.bs. İstanbul, 1995.
- GENÇ, Adem; **Dada /Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Yayınlanmış Doktora Tezi , İzmir 1983.
- GENÇ, Adem - SİPAHİOĞLU, Ahmet; **Görsel Algılama**, Sergi Yayınevi, 1.bs. İzmir, 1990.
- GERMANER, Semra; **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1997.
- GOMBRICH, E.H.; **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, Gen.19.bs. İstanbul, 1997.
- İNCE, Özdemir; **Dada Akımının Amacı Ve Serüveni**, Milliyet Sanat Dergisi, 5 Aralık 1975, sayı 161.

- İPŞİROĞLU, M.Ş.- EYÜPOĞLU, S.; **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İst. Üniv. Edebiyat Fak. Yayınları:521, İstanbul,1992.
- İPŞİROĞLU, M.Ş.- İPŞİROĞLU, Nazan **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
- KAGAN, M.; **Estetik ve Sanat Dersleri**, çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi Yayınları, 2.bs. Ankara, 1993.
- KINAY, Cahid; **Sanat Tarihi**, Kültür Bak. Yay., Ankara, 1993.
- KLEE, Paul; **Çağdaş Sanat Kuramı**, çev: Mehmet Dünder, Dost Kitabevi Yayınları, 28/3. Ankara.
- KRAUSSE, Anna-Carola; **Resim Sanatının Öyküsü**, 2005
- KOSTRZEWA, Tessa, **Fayyum Portreleri** çev. Celal Üster, Sanat Kültür Antika, Güz'99, 15. sayı, s.12.
- LOWRY, Bates : **Sanatı Görmek**, çev: N.Yurtsever-Z.Güvemli, Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları: 119., 1. Baskı İstanbul, 1972.
- LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan – Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
- ÖZSEZGİN, Kaya; **Plastik Sanatlarda Dada Akımı**, Milliyet Sanat Dergisi, 5 Aralık 1975, sayı 161
- ; **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.
- PASSERON, Rene; **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Sezer Tansuğ), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
- PRESS, Phaidon; **Sanat Kitabı 500 Sanatçı-500 Sanat Eseri**, Yapı-Endüstri Merkezi, İstanbul.
- RİCHARD, Lionel; **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Beral Marda, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.
- SÉRULLAZ, Maurice; **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, 2.bs. İstanbul, 1991.

SİREL, Şazi; **Kuramsal Renk Bilgisi**, İstanbul 1974. İ.D.M.M. Akademisi Yayınları, sayı: 124.

TANSUĞ, Sezer; **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, 3.bs İstanbul, 1995.

TUNALI, İsmail : **Estetik Beğeni**, Say Kitap Pazarlama, 1. Baskı İstanbul, 1983.

-----; **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi Yayınları, 1. Baskı İstanbul, 1981.

TURANİ, Adnan; **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 8.bs. İstanbul, 2000.

-----; **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, 2.bs. İstanbul, 1998.

-----; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 7.bs. İstanbul, 1992.

YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya yayınları, Ankara, 2006.

WÖLFFLİN, Heinrich; **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, 4.bs. İstanbul, 1995.

WORRİNGER, Wilhelm; **Soyutlama ve Einfühlung**, Çev: İsmail Tunalı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 1027, 2. Baskı, İstanbul, 1971.

www.ahmetatan.com

www.artlex.com

www.gsfresim.blogcu.com

www.lebriz.com.

www.oseculoprodigioso.blogspot.com

www.poetik-hars.com.

www.sanatsayfam.com.

www.sanatteorisi.com

www.thenationalportraitgallery

www.turkresmi.com

www.tuvalim.com

www.wikipedia.org.

ÖZGEÇMİŞ

Naciye AYDIN (ERZURUM,1979)

- 2005-** Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans programına başladı, halen tez aşamasındadır.
- 2001-** Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden "Bir Gösterge Olarak Portre" isimli tezini sunarak lisans eğitimini 'Bölüm Birincisi' olarak tamamladı.
- 1996-** Erzurum Nene Hatun Kız Lisesi'ni bitirdi.

Sergiler:

- 2005-** "Fobiler" Resim Sergisi, Fevziye Eyigör Atölyesi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM.
- 2001-** "İzz" Mezuniyet Resim Sergisi, Fevziye Eyigör Atölyesi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM.
- 2000-** "Kardan Heykel Yarışması" Sergisi 'Palandöken, ERZURUM
- 1999-** "Karma Resim Sergisi", Fevziye Eyigör Atölyesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM.
- 1998-** "Özgün Baskı Resim Sergi" , Mustafa Küçüköner Atölyesi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM.
- "Kardan Heykel Yarışması" Sergisi 'Palandöken, ERZURUM.
- 1997-** "Atölye Resim Sergisi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM.

Ödüller:

- 2000-** "Palandöken Kardan Heykel Yarışması" Üçüncülük Ödülü, ERZURUM.
- 1998-** "Palandöken Kardan Heykel Yarışması" Mansiyon Ödülü, ERZURUM.