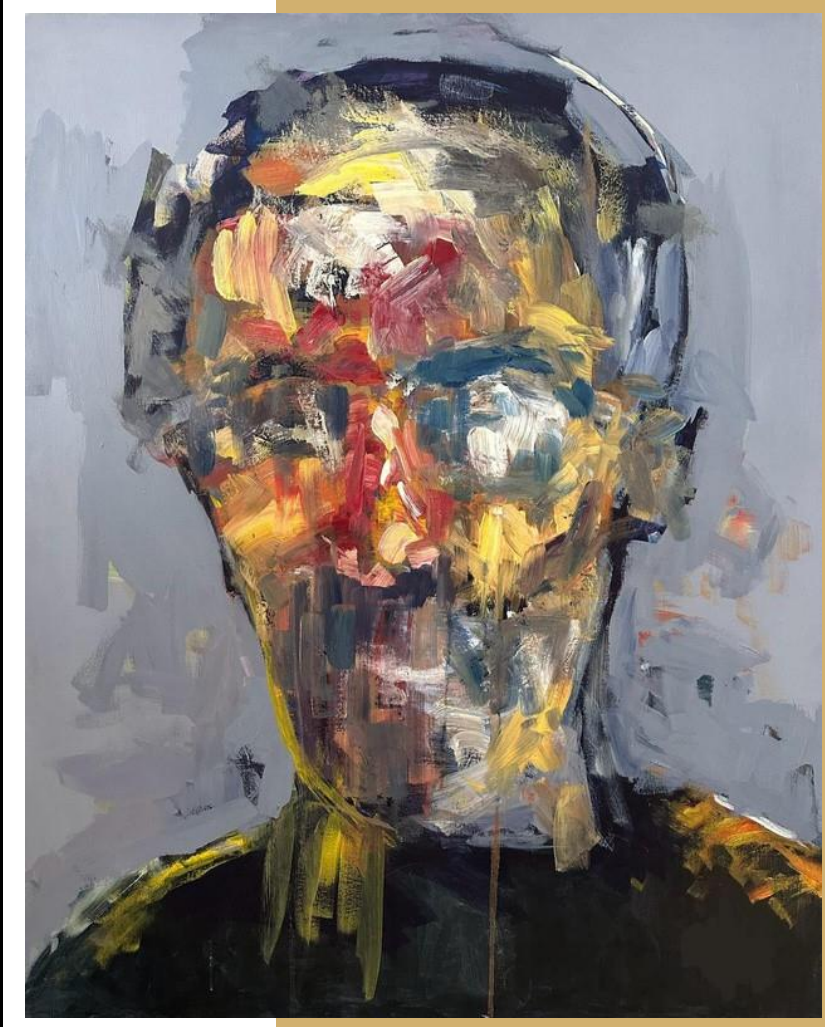


SANATTA  
BİR KİMLİK PROBLEMİ  
OLARAK PORTRE



Ümit ÖZKANLI



# BİR KİMLİK PROBLEMİ OLARAK PORTRE<sup>1</sup>

Ümit ÖZKANLI<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bu kitap Ümit ÖZKANLI'ya ait Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Doç. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi.



*Bir Kimlik Problemi Olarak Portre*

*Ümit ÖZKANLI*

**Genel Yayın Yönetmeni:** Berkan Balpetek

**Kapakve Sayfa Tasarımı:** Duvar Design

**Baskı:** Temmuz 2024

**Yayıncı Sertifika No:** 49837

**ISBN:** 978-625-6069-33-6

© Duvar Yayınları

853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir

Tel: 0 232 484 88 68

[www.duvar yayinlari.com](http://www.duvar yayinlari.com)  
[duvarkitabevi@gmail.com](mailto:duvarkitabevi@gmail.com)

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	iv
TEŞEKKÜR .....	v
ÖZET .....	vi
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. BÖLÜM. PORTREREDE KİMLİK OLGUSU.....</b>	<b>4</b>
2.1. Kimlik, Bireysel Kimlik, Kişisel Kimlik .....	4
2.1.1. Yabancılaşma ve Yabancılaştırma .....	7
2.1.2. Fiziksel Kimlik .....	12
2.1.3. Kişilik Analizi .....	28
2.2. Bireyin Toplum İçerisindeki Kimliği .....	33
2.3. Toplum İçerisindeki Sınıf Farklılıkları .....	36
<b>3. BÖLÜM. SANATÇININ BİREYE YAKLAŞIMI VE ANLATIMI .....</b>	<b>49</b>
3.1. Portrenin Oluşum Evresi .....	49
3.2. Sanatçının Bireye Yaklaşımı .....	52
3.3. Bir Yapıt Elemanı Olarak Birey .....	58
<b>4. BÖLÜM SANATTA KİMLİK ÜZERİNDEN DIŞAVURUM .....</b>	<b>66</b>
4.1. Bireyde İçsel Olanın Dışavurumu .....	69
4.2. Sanatçının Birey Üzerinden Dışavurumu .....	74
4.3. Sanatçının Kendisi Üzerinden Dışavurumu .....	86
4.4. Portrenin Sosyo-Psikolojik Etkileri .....	99
<b>5. SONUÇ .....</b>	<b>105</b>
<b>6. KAYNAKLAR .....</b>	<b>106</b>

## ÖNSÖZ

Bu kitabın amacı okuyucunun portreye klasik bir anlayıştan farklı bir perspektiften bakmasını sağlamak, portre sanatının kimlik ve bireysellik üzerinden açıklamasını yapmak ve dışavurum aracı olarak kullanılan bireyin toplum içerisindeki durumunu, sanatçının bireye yaklaşımı ve dışavurumlarını sanat, sanatçı ve sanat eseri ilişkisi içerisinde incelemek ve değerlendirmek oluşturmaktadır.

Konu, portrenin kimlik, bireysellik ve dışavurumun sınırları çerçevesi içerisinde değerlendirilmiş, bu doğrultuda çözümleyici ve açıklayıcı bir araştırma yapılması düşünülmüştür.

Resim sanatında Türk ve dünya sanatçılarının konuyla ilgili portre çalışmaları çalışmanın oluşma süreci içerisinde incelenip değerlendirilmiştir.

Konunun kaynak seçiminde Türkçe, İspanyolca ve İngilizce sanat kitapları, sanat dergileri, makaleler ve internet bazlı kaynakları tarama yöntemi kullanılmıştır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde bireysellik ve kimlik kavramlarının sanatla olan ilişkisi, ikinci bölümde birey ve kimlik olgularının portrenin oluşum evresinde değerlendirilmesi, üçüncü bölümde ise sanatçı-birey-sanat yapıtı ilişkisi içerisinde sanatçının bireye yaklaşımı ve dışavurumunu ele alıp toplum üzerindeki psikolojik etkilerine değinilmiştir.

## **TEŐEKKÖR**

Bu kitabı hazırlamamda, Sanatta Yeterlik tezimi yazma sürecinde bana danışmanlık yapan Sayın hocam Prof. Dr. M. Reőat BAŐAR'a değerli katkılarından dolayı teőekkÖr ederim.

## ÖZET

Kimlikler insanların birbirleriyle farklı yönlerini anlatan ve onları tanımlayan olgulardır. Portre sanatı insanı konu aldığından, kimlik kavramıyla sıkı bir ilişki içerisinde. Bireysel kimlikler insanın toplum içerisinde birey konumundayken onları diğerlerinden ayıran ve bu ayrımı belgelerle ifade eden kimlikler olurken, kişisel kimlik bireyi yaşayan, duyguları olan bir varlık anlamındaki yönüyle değerlendirir. Fiziksel kimlik ise bireyin fiziksel yapısıyla ilişkilidir. Bireyin kimliği kişiliği hakkında ipuçları vermektedir. Portrelerde kimliklerle oynayan sanatçı bireye maskeler takıp bireyin özgün kimliklerini farklı türlerde biçimlendirerek onları kendi amacı yönünde yabancılaştırabilir. Tıpkı bireyin diğer bireylerle aralarında farklılıklar olduğu gibi bireylerin mensup oldukları sınıfların da farklılıkları vardır ve portreler bu farklılıkları betimlemede en uygun sanat türüdür.

Sanatçı model olarak seçtiği bireyin fiziksel kimliğiyle karşı karşıya kalırken edindiği izlenimlerini, modelin uyandırdığı duyguları yapıtlarında kullanma ve yansıtma yollarını aramaktadır. Bu aşamada sanatçı portre yapma süreci içerisine girer ve bu süreç portrenin oluşum evresini teşkil eder. Bireyin içerisinde bulunduğu toplumun sosyal, psikolojik, politik ve ekonomik durumu sanatçıyı etki altına aldığından sanatçı bu etkileri dışavurmada bireyi kullanır. Böylece birey sanatçı için bir yapıt elemanı olur.

İçsel duyguların bireyin yüzünde yansımaları özellikle dışavurumcu sanatçıların en çok ilgilendikleri konulardan biri olmaktadır. 20.yy da dışavurum (expression) kavramı sanatçının sadece duygularını değil düşüncelerini ve yorumlarını da yansıtma eylemi olarak değerlendirildiğinden dolayı birey öncekinden farklı formlar içerisinde ele alınmaktadır. Bu noktada bireyin görüntüsünün temsilinin kullanılma zorunluluğu ortadan kalkmaktadır. İnsan varlığının somut şekli yerine portre/dışavurum nesnelere üzerinden bireyin kimliğinin anlatılmasıyla farklı biçimler almakta ve bu biçimlendirme yolları zenginleşmektedir. Bu da portrenin sınırlarını genişletmekte ve hatta sınırları tamamen ortadan kaldırmaktadır.

# 1. GİRİŞ

Yüzyıllar boyunca bireyler, toplumu oluşturan bir parça olarak öteki bireylerle beraber yaşamlarını devam ettirebilmek ve iletişimi sağlamak için birbirlerini tanıma ihtiyacı hissetmiştir. Bu tanıma ihtiyacı tanımlamayı da beraberinde getirmiştir. Buna ek olarak bireyler üzerinde yaşadıkları dünyayı, farklı toplumları ve kendi oluşturdukları toplumları da tanımlamaya çalışmışlar, onlara birer isim vermişlerdir. Her varlığa, her topluma genel ve özel isimler vererek kim sorusuyla ilişkili olan kimlik kavramıyla birbirlerini ayırt etmişlerdir. “Kim” sorusu yaşayan ve düşünen bir varlık olan insana karşılık gelir. “Ne” sorusu ise diğer bütün varlıklar için geçerlidir. Bu nedenle kimlik kavramı insana özgü olan, onu tanımlayan, bütün özelliklerini, toplum içerisindeki konumunu, diğer bütün toplumların kültürlerini, geleneklerini göreneklerini anlatan ve farklılıkları ifade eden kavramdır.

Kavramlar ve sözcükler dünyası görüntü dünyasıyla kıyaslanamaz. Görüntü dünyası kavramlar dünyasından önce gelir. Bu nedendir ki bizler sözcükleri, kavramları bilmeden önce varlıkları görüntüleri aracılığıyla ayırt ederiz. Yaşantının görüntüler dünyasında geliştiği süreç içerisinde kavramlar ve sözcükler görüntülerin kendi özelliklerine ve yapısına uygun olarak sonradan yüklenir. “Kim” ve “ne” sorularına alacağımız cevaplarda varlıklarla ilişkilendirdiğimiz isimler veya sözcükler aracılığıyla zihnimizde görüntüler oluşur. Bakmak ile görmenin birbirlerinden farklı kavramlar olduğu göz önünde bulundurulursa birey olarak herhangi bir kişinin diğer kişilere veya nesnelere bakışıyla, toplum içerisinde birey olarak yaşayan sanatçının bakışının farklılığı, sanatçının gözlem gücü ve baktığı biçimlerin derinliğinde yatan yanı herkesin görmediği şeyleri görebilme yeteneğiyle anlatılır. Bu nedenle sanatçının ifade yöntemleri de sıradan yöntemlerden farklıdır. Sanatçının baktığı ve izlenimleri sonucunda gördüğü imajların-etkilerin bakılan ve sonradan görülen fakat izleyici tarafından görülemeyecek olan özelliklerin sanatçının yaratıcılığıyla abartılar ve görsel etkiler kullanarak kendi gördüğü nitelikleri sanat eseri aracılığıyla bakma eylemi içerisinde bulunan izleyiciye aktarır. Bütün bunlara ek olarak sadece model üzerinde gördüğü içsel dünyanın izlerini sanat nesnesine dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda kendi iç dünyasını da görünür kılar. Böylece sanat nesnesi, sıradan bir nesneden farklı bir hal alır.

Portreler, bireyin fiziksel özellikleri, karakteristik yapısı, giyim tarzı, alışkanlıkları, vb. yönlerden bireyin kimliğini tanımlama amacıyla yapıldığı gibi sanatçısının duygu ve düşüncelerini de aktaran sanat yapıtlarıdır. Klasik dönem



portrelerde bireylerin fiziksel görünümüne ağırlık verilirken modernizmin başlangıcından bu yana yoğun olarak sanatçının bir kişi veya bireyin kimliksel özelliklerini kullanarak bireyin içsel dünyasını dışavurduğu gibi kendi içsel dünyasını da dışavurmaktadır. Sanatçı bazen bu dışavurum eylemini sanat yapıtı üzerine uygularken model olarak seçtiği bireyin veya kişinin kimliğini kendi amacına uygun olarak dışavurumun ardında gizleyebilir. Hatta bazen sanatçı kendi imgeleminde yarattığı, gerçekte var olmayan kişi veya kişilerin görüntülerini de bir dışavurum aracı olarak kullanır. Bu durumda sanatçının yarattığı portrelerin hayali olmalarının yanı sıra sanatçısı tarafından bir kimlik kazanan bir özelliğe sahip olduğu da söylenebilir. Resim sanatında portresi yapılan kişinin kimliğinin anlatımı kendisine bire bir benzetimiyle yapılmaktadır fakat portre resminin sanatsal değeri onun modeline benzeyip benzememesiyle belirlenemez. Sanatsal değeri belirleyen asıl önemli öğeler, portrenin oluşması sonucunda ulaştığı plastik biçimdir. Resmi de fotoğraftan ayıran özellik, bu biçimin sanatçı tarafından müdahalelerde bulunularak elde edilmesidir. Zira, figüre bire bir benzetilen, sanatçısının yorumunu, dünyasını yansıtmayan portre, görünüş olarak estetik kaygılar güdülmeden oluşturulmuş sıradan baş ve omuzları kapsayan vesikalık veya boydan çekilmiş fotoğraf görüntüsünden farklı olmayacaktır. Portrede benzerliği yakalamakta neyin önemli olduğunu soran bir yazara Picasso şöyle cevap vermiştir: “Hiçbir şey. Bir portrenin modele benzeyip benzemediğini bilmemin benim için bir önemi yoktur. Tablo resmedilen modelin bütün fiziksel özelliklerini aynen taşısa bile bu önemli değildir; yıllar, yüzyıllar geçer üzerinden. Sanatçı gerçekçi olmak isterse beyhude bir çaba içerisinde kaybolup gider. Geleneksel anlamda bir benzerlik taşımasa bile sanat eseri güzel olabilmelidir.”

3

Portre yapan sanatçı izlenimlerini bireye kendi perspektifinden bakarak yani dışa dönük olarak aktarırken otoportrelerde ise içe dönük olma durumu söz konusudur. Bu durumda sanatçı kendine bakarken bakan konumunda iken kendi bakışlarının altında aynı zamanda kendine bakılan kişi konumunda bakılan da olur. Görme eylemi sanatçının baktığı biçimleri algılama ve kavrama olayı ile ilgili olduğundan otoportrenin oluşum süreci içerisinde kendi görüntüsü üzerinden içsel yaşantısının ve onu en iyi tanıyan kişinin kendisinin olması avantajıyla birlikte sanatçı kendi özelliklerini gören aynı zamanda da görülen olma konumundadır.

Toplumların diğer bütün toplumlarla aralarında farklılıklar olduğu gibi

---

<sup>3</sup> Dore Ashton, **Picasso Konuşuyor**, Çev. Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz, Ütopya Yayınevi, 2001, S. 128

toplum içerisindeki sınıflarında birbirlerine göre farklılıkları vardır. Birçok sanatçı, köylü, işçi, fakir, zengin, entelektüel gibi sınıfların kendine özgü kimliğini portrelerde yansıtır. Sanatçısının bireyi model olarak aldığı portreler üzerinde gerek modelinin içsel dünyasının gerekse modeli üzerinde kendi içsel dünyasının yansıtıldığı portreler, üçüncü kişi olan izleyici üzerinde psikolojik yönlerden etkiler bırakır. Sanatçı yapıtını oluştururken empati yoluyla kendisini psikolojik etkilerle izleyici konumunda görebilir ve diyalektik bir ilişkiyle yapıtını görsel bir iletişim aracı olarak kullanabilir. Bu yönüyle portreler psikoloji ile yakından ilişkilidir. Modelin duruşu, bakışı ve formuyla yapıtına anlam kazandıran sanatçı toplum üzerinde psikolojik etkiler de bırakır. Böyle bir durumda sanatçı, portresini yaptığı kişiyi göstermek istediği biçimde topluma yansıtır.

## 2. BÖLÜM. PORTREDE KİMLİK OLGUSU

Portre sanatında diğer bireylerle aynı, ayrıca kendine özgü niteliklere de sahip olan ve model olarak alınan birey üzerinden sanatsal bir forma dönüştürülme eylemi içerisinde dikkate değer özellikler bulunmaktadır. Bireyi ve etkileşimde bulunduğu grubu, toplumu, yaşadığı çevrenin sınırları (ülke ve dünya olaylarının meydana geldiği coğrafik, sosyal, psikolojik çevresi) göz önünde bulundurularak inceleme ve araştırma yapılmasıyla bazı temel kavramların bilincinde olmak ve tanımlamak portre deneyimlerinin anlaşılması ve çözümlenmesine yardımcı olur. Ayrıca portre temsil ettiği bireyi tanımlayan kimlik olgusuyla yakından ilişkilidir. Ancak portrenin sanatsal yönden irdelenmesinde bireyin kimliği üzerinden bir dışavurum söz konusudur. Bu nedenle birey kavramı ile bireyin özelliklerine bağlı olan, onu tanımlayan kimlik kavramı portre deneyimlerinde çok sık kullanılmaktadır.

### 2.1. Kimlik, Bireysel Kimlik, Kişisel Kimlik

Kimlik kavramının birey üzerindeki yansımalarını portre uygulamalarına aktaran sanatçı kendi fikirlerini ve yorumlarını katıp sanat eserini oluşturmaktadır. Model olarak alınan bireyin sanatçının bakış açısıyla kazandığı kimlik ile bireyin özgün kimliği arasında benzerlikler veya farklılıklar olabilir. Kimlik kavramının sanatsal açıdan değerlendirilmesiyle oluşan portre çalışmaları sanatçının penceresinden bakmayı öngörmektedir. Kimlik kavramı birçok biçimde tanımlanabilir fakat bütün tanımlarda ortak olan ve temel olan şey insan varlığıdır.

Kimlik terimi çok farklı alanlarda ve şekillerde kullanılmaktadır. Kimlik, etnik, dinsel veya kültürel azınlıkların taleplerini belirtmektedir; eski Yugoslavya'da, Rwanda'da, Kafkaslarda, vb. yaşanan savaşlarda kimlik çatışmalarından söz edilmiştir. Küreselleşmeye karşı tepkiler bağlamında ise kimlikçi kapanmalardan, kimliksel direnişlerden; modernleşmeye karşı tepkiler bağlamında kökten dinci kimlik arayışlarından, eski kimliklere dönüşlerden ya da kimlik regresyonlarından söz edilmektedir.<sup>4</sup>

Kimlik, yüzeysel olarak kısaca kişilerin ve çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların “kimsiniz, kimlersiniz?” sorusuna verdikleri cevaplardır.<sup>5</sup>

Türkçedeki kimlik sözcüğünün İngilizcede karşılığı ‘identity’ dir. Identity, mutlak aynılık, tam aynılık demektir ve yine İngilizcedeki ‘self’ ten yani kendilik benlik sözcüğünün işaret ettiğiinden ayrı bir bütünlüğe işaret eder. İngilizcedeki ‘identity’ sözcüğünün zihinde uyandırdığı kavram, Türkçedeki

<sup>4</sup> Türkçe Bilgi, Kimlik (Felsefe) Hakkında Ansiklopedik Bilgi, Türkçe Başvuru ve Bilgi Sitesi, [http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Kimlik\\_\(felsefe\)](http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Kimlik_(felsefe)) (15 Nisan 2010)

<sup>5</sup> Bozkurt Güvenç; Türk Kimliği, Kültür Tarihinin Kaynakları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 3

özdeşlik sözcüğünün zihinde uyandırdığı kavrama daha yakın gibidir. Çünkü kimlik sözcüğü tekil bir bütünlüğün varlığını çağrıştırırken, özdeşlik sözcüğü birbirinin aynı, aslında aynı olan iki bütünlüğün varlığını çağrıştırmaktadır. Önemli olan, bu iki entitenin en az tek bir ortak özelliği itibari ile tam olarak aynı olmalarıdır.<sup>6</sup>

Kimliklerimizde bizi ötekilerden ayıran nitelik ve özelliklerden çok, bazılarıyla ortak olduğumuz değer ve ilişkilere yer ya da öncelik veririz. Kimliği üç başlıkta toplamak mümkündür. Bunlardan birincisi, ‘bireysel kimlik’; kişiyi ötekilerden ayırmak için kurumlarca verilmiş bireysel kimlikler, herkeste bulunan nüfuz cüzdanı vb. İkincisi, ‘kişisel kimlikler’; kişilerin üyesi bulunduğu kurum ve kuruluşlar, dernekler, kulüp ve okullarla gönüllü, duygusal veya mesleki ilişkilerini gösteren psikososyal veya kişisel kimliklerdir. Üçüncüsü, ‘ulusal, kültürel kimlikler’ ise kişinin ait olduğu toplumu, ülkeyi ve kültürünü ifade etmektedir.<sup>7</sup>

Kimliği oluşturan iki süreç bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, kimlik içeriğinin tanımlanması süreci, ikincisi ise bazı sınırların oluşturulması ve bunların ayrılması, bu sınırların doğası ve nasıl bilindiği veya nasıl bilinir yapıldığı hakkında soru sorulması sürecidir. Kimliği birisine veya birisinin grubuna mal etmek içsel birleşme bilinebilir veya bazı çevresel ve çevresel olmayan yollarla işaret edilebilir. Başkalarına karşı oluşan iletişim kimliği olarak, dışsal ‘biz’ ve ‘onlar’ arasındaki sınırları kurmak gerekmektedir. Burada mesajın iletişim açıklığı ve okunabilirliği, daha çok önem taşımaktadır. Bu iki önemli unsur kimlik iletişiminin önemli noktalarını oluşturmaktadır. Sosyal çevre kimliği / kültürel kimlik içerisinde toplumsal kültürel kimlik, tarihi kültürel kimlik, kullanıcı kimliği, tasarımcı kimliği, fiziksel çevre kimliği, doğal çevre kimliği, yapısal çevre kimliği, kent kimliği, konut yerleşmeleri kimliği, mekansal kimlik, konut kimliği kimliğin öz elemanları sosyal çevre ve fiziksel çevre kimliği olarak sıralanabilmektedir. Kültürel kimlik, kişilerin birbiriyle ve toplumda yer alan diğer kişilerle oluşan iletişim tarzlarını belirlemektedir. Kültür üç ana başlık altında tanımlanmaktadır: Birinci olarak bir grubun tipik yaşam şekilleri, ikincisi semboller sistemi, anlamların sistemi ve kavramsal şemaları sembolik kodlara çeviren bir sistemdir. Üçüncüsü ise ekolojik kaynaklara adaptasyon sürecidir.<sup>8</sup>

Bireysel kimlik: Kişiyi ötekilerden ayırmak için, kurumlarca verilmiş bireysel kimlikler; herkesin cebinde, iş yerinden aldığı çalışma, trafik polisinden aldığı sürücü, bankadan aldığı para –kredi kimlikleri vardır.

<sup>6</sup> Nilgün Çelebi, “Kimlik ve Din”, Türkoğan(ed.), Timaş Yayınları, İstanbul, 1997, s.74

<sup>7</sup> Bozkurt Güvenç; Türk Kimliği, Kültür Tarihinin Kaynakları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 4

<sup>8</sup> Candan ILGIN, Orhan HACIHASANOĞLU, Göç – Aidiyet İlişkisinin Belirlenmesi İçin Model: Berlin / Kreuzberg örneği, itüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım Cilt:5, Sayı:2, Eylül 2006, S.60-61

Bunlara kısaca “bireysel kimlik” diyebiliriz. Bireysel kimlik boyutlarını Tap şu şekilde açıklamaktadır: Kimlik duygusu zamansal bir boyut içerir. Bireysel kimlik, bir birlik veya tutarlılık duygusu içerir. Zaman içinde süreklilik ve aynı oluş duyguları birbirini pekiştirir.<sup>9</sup>

Kişisel kimlik, herhangi bir bireyin hangi koşullar ve durumlar dâhilinde bir ‘kişi’ sayılabileceğini, 'kişi kimliğine' sahip olabileceğini konu alan felsefi meseledir. Kökeni çok eskiye dayanan bu ontolojik mesele, biyoloji ve psikoloji gibi çeşitli bilimlerde kaydedilen önemli gelişmelerle çok farklı açılar edinmiştir. Kişi olmanın aslında ne olduğunun ve neyin (veya kimin) kişi sayılabileceği farklı felsefi ve dinî öğretilerde farklı şekillerde ele alınmıştır. Kişi kavramı, kimlik, özellikle çağdaş etik sorunlarında çok önemli bir yere sahiptir.<sup>10</sup>

Kişi insan organizması olarak ele alınan biyolojik bir varlık olarak kimlik kavramının temelinde olan yaklaşımdır. Bu durumda kişi, insanı tanımlar ve bir canlı türünün üyesi olarak düşünülür.

Kişi olmanın temelinde insan olmak yattığı için bu durumda ruh veya bilinç (özbilinç) gibi kavramlar ikinci plandadır ve kişisel kimlik kavramına dahil edilmez. Bu görüş kaba biçimde “insan türü olan *Homo Sapiens*’e mensup her organizma kişidir” olarak ele alınabilir. Bununla birlikte bu görüşün de kendi içinde farklı gruplara ayrılması muhtemeldir.<sup>11</sup>

Bireyin kişisel kimliğinin biyolojik bir varlık olarak değerlendirilip sanatçının kişinin biyolojik kimliğini en son noktada tanımlayan DNA sını kullanan Marc Quinn bireyin kişisel kimliğini kendi yaratıcı gücüyle birleştirip yorumlamaktadır. Bu konuda Shearer West Portraiture (Portre) adlı kitabında şöyle söz etmektedir:

“2001 yılında İngiliz sanatçı Marc Quinn Londra’daki Ulusal Portre Galerisi için genetikçi John Sulston’un bir portresini yapmak için görevlendirildi. Quinn, Sulston’dan alınan DNA örneğini göstermeyi tercih etti. Portre hem çıplak gözle görünemiyordu hem de Sulston’un farklı kimliğini en son noktada doğruladığını anlatıyordu. Quinn bunun ‘galerideki en gerçekçi portre’ olduğunu söylüyordu. DNA’nın kullanılmasıyla portrenin Sulston’un genetik kimliğini doğrulayan adlibir delilin parçası olduğuna gönderme yaptığı ileri sürülebilirdi. Yine de Quinn’in sanatsal tavrı bütün portrelerin modelini temsil etme anlamında en iyisini yapma bağlamındaki çeşitli tercihlerden birini içerir. Sulston’un ününün insan genetiğiyle ilişkili

---

<sup>9</sup> Age. S.61

<sup>10</sup> Jeff McMahan, Kişisel Kimlik, Wikipedia, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Ki%C5%9Fisel\\_kimlik](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ki%C5%9Fisel_kimlik), 15 Ağustos 2010

<sup>11</sup> Age

yaptığı projelerden dolayı geldiği için Quinn'in DNA'yı kullanması sanatçıların modelinin bireysel kimliğini belirtmek için kıyafetlerini veya diğer yardımcı öğeleri kullanması gibi metotlarla paralellik gösterir. Portrelerin bir kişinin yaşını, statüsünü veya hatta biyolojik kimliğini doğrulama veya belgeleme amaçlı yapıldığı düşünülebilir. Fakat portrelerin yaratıcı ve yorumlayıcı yönleri belgesel olduğu yönündeki indirgemeciliğe karşı gelir.”<sup>12</sup>

### 2.1.1. Yabancılaşma ve Yabancılaştırma

Kimlik konusuyla ilişkili olarak ayrıca bireyin yabancılaşması veya yabancılaştırılması onun farklı bir kimliğe bürünmesini sağladığından bahsedilebilir. Yabancılaşma ve kişisel kimlikle ilişkili olarak Nathaniel Branden “Yabancılaşma ve Kişisel Kimlik” adlı yazısında şöyle söz etmektedir:

“Yabancılaşma ve kişisel kimlik problemi birbirinden ayrılamaz. Sağlam bir kişisel kimlik hissinden yoksun olan insanlar yabancılaşmış hissederler. Sancı bir organizmanın alarm sinyalidir, tehlike işaretidir; özel olarak yabancılaşma sancısı, bir insana kendisi için uygun olmayan bir psikolojik durum içinde bulunduğunu; realite ile olan ilişkisinin yanlış olduğunu bildirmektedir.”<sup>13</sup>

Yabancılaşma ve yabancılaştırma olayına Julian Opie'nin portre çalışmaları örnek gösterilebilir. Julian Opie portrelerinde bireyi bireysel kimliğinden arındırıp kişisel kimliğini dışa vurmaktadır:

“Opie'nin portre yüzlerinin çoğu tanınmaz, Kate Moss, Michael Schumacher gibi halkça bilinen kişilerin yüz çalışmaları tanınmaz. Fakat onları yalnızca ilk isimleri ile oluşan insan kimliğiyle tanımlar. Opie onların şöhretini ve statüsünü öldürür, onların yüzünü insan olarak tanımlayıp sıradanlaştırır.”<sup>14</sup>

Postmodern dönem adı verilen yirminci yüzyılın son otuz yılında kişisel kimlik konuları, kimliğin nasıl yapılandırıldığı ve anlaşıldığı konuları kültürel eleştirilerin ve estetik uygulamaların önüne geçti. Postmodern görsel kültür bireysellik, sosyal rol, kültürel, cinsel ve cinsiyet kalıpları arasındaki bağlantıları dışa vurmuştur. Portre kavramı içinde bir kısım sanatçılar

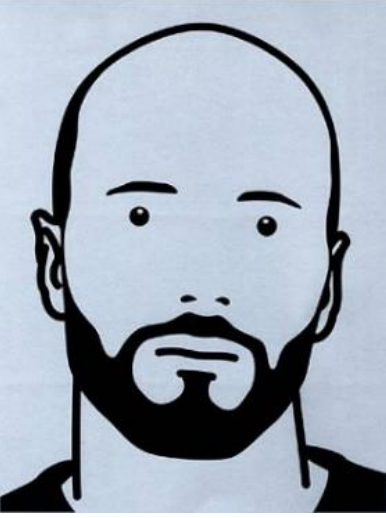
---

<sup>12</sup> Shearer West, The Portrait as Document, **Portraiture**, Oxford University Press, Oxford New York, 2004, s.58-59

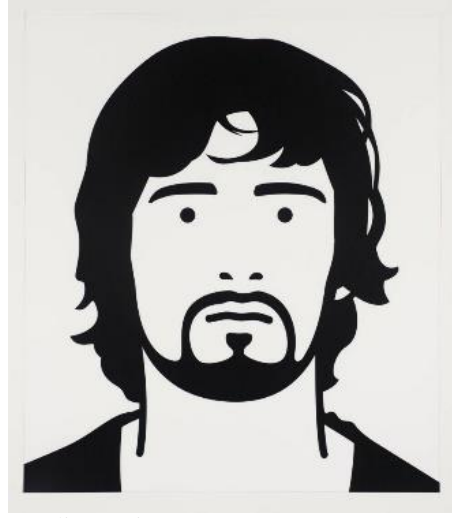
<sup>13</sup> Nathaniel BRANDEN, Yabancılaşma ve Kişisel Kimlik, <http://mitoloji.info/felsefe-yazilari/yabancilasma-ve-kisisel-kimlik.nedir>

<sup>14</sup> Daniel Kurjakovic, Hatje Cantz Publishers, (2003), <http://www.artbook.com/3775713018.html>

üzerinde yaşın, cinsiyetin, etnik kökenin, milletin ve modelin kimliğinin diğer belirtilerini dolaylı biçimlerde anlatımıyla ilişkili büyük bir öz bilinç var olmuştur. Kimliğin bu etkilerini incelemek postmodern projelerin temelini oluşturur.<sup>15</sup>



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



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

Postmodern dönemin başlangıcı olan 1970’li yıllardan bu yana sanatçılar kimlik konularını birçok farklı biçimlerde çalışmışlardır. Sanatçılar geleneksel portredeki kimliği direkt olarak yansıtan, kişiyi tanımlamaya yönelik standart yöntemleri kullanmak yerine gelenekselleşmiş anlatım biçimleriyle ironik olarak oynuyorlardı. Özellikle fotoğraf makinesinin icadından sonra fotoğrafın en etkili araç olarak kullanılmasının yanı sıra İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra uygulamalarda önceki portre uygulamalarında kısıtlanmış olan belli malzemelere karşın malzeme sınırının ortadan kalkması, medyumların çeşitliliğinin artmasıyla sanatçılar kendi vücutlarını da kullanarak portre deneyimlerinde performans sanatını da içeren yeni formlar içerisinde özgün fikirlerini dışa vurma olanağı bulmuşlardır.

1980’lerin ehlileştirilmiş görünen içe dönük yapısı, 1990’lardan itibaren dışavurumcu bir dinamizmi, çeşitliliği, çok yönlülüğü ve deneyciliği içerir. Tüm bunlar disiplinler arası ve politik bir içerikle farklı eksenlere taşınır. 1990’lardan itibaren yeni bir görsel kültür de oluşur. Bu dönemin sanatçısı sınır tanımaz, hatta sınırlardan nefret eder. Hayatı kavramayı her şeyden

<sup>15</sup> Shearer West, *Identities, Portraiture*, Oxford University Press, Oxford New York, 2004, s.205

daha çok ister! Ciddiyet ve ironinin atbaşı gittiği işler üretilir; her şeyi tartışmak, her konuya eleştiri getirmek isteyen yeni bir dönemdir artık yaşanan. Eleştirel bilinç belki de hepsinin ortak noktasıdır.<sup>16</sup>

İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana portre deneyimlerinde kimlik ile ilgili karmaşıklığı sorgulama ve çözümlemelerde portreler üzerinden sanatsal incelemelerin bazı kilit bölümlerini göz önünde bulundurmamak çok önemlidir. Sosyal bir rol oynama, yabancılaşma ve maske takma ile değişen ilgi cinsiyet ve yüzden vücuda doğru değişen bir dikkatin gözlemlenmesi anlamında portre için önemlidir. Bu temalar ayrıntılı olmasa da portrenin kendi zamanı içindeki önemini değerlendiren bir iskeleti sağlarlar.

Portrede hem sosyal rollerin gösterilmesi hem de kendini biçimlendirme eğilimi on beşinci yüzyıldan günümüze değin görülmektedir. Sanatçılar modellerini veya kendilerini çoğunlukla bilinçli olarak sosyal değişkenlik ve sanatsal nedenlerden dolayı farklı roller içerisinde portrelemişlerdir. Yirminci yüzyılın son on yılında portrenin bu etkileri yaygınlaşmış ve daha bilinçli bir şekilde uygulanmıştır. Portrede kimliğin dalgalanan görüntülerini gözlemlenme yöntemi olan rol yapma aynı zamanda temsil içerisinde bulunabilen kimlik fikrini sarsma anlamında ironik olarak da kullanılıyordu.

Rol oynamanın portredeki bu etkileri çoğunlukla sanatçı Marcel Duchamp'ın yirminci yüzyılın erken dönemlerindeki eserlerine borçludur. Duchamp'ın çalışmalarının bir kısmını oluşturan eleştirel bir rol oynayan portreleri 1910'lar ve 1920'lerdeki Dada akımının geleneklere karşı çıkan doğası içerisinde sanatı alaycı, ironik ve rahatsız etmek amacıyla kullandı. Duchamp süslü elbiseler giymiş, Rose Sélavy adlı eser Fransızca'ya çevrildiğinde 'Eros, c'est la vie' (aşk hayattır) anlamına gelen bir ismi olan hayal ürünü bir kadını çalışmasıdır.<sup>17</sup>

"Bu fotoğraf çift kimlik, eşcinsellik, kadın imgesinin erkek imgesine yansması ve sanat yapıtında kadın temsiliyetinin ikileminin deşilmesi, erkek egemen bakışın kırılması gibi anlamlar içeriyor."<sup>18</sup>

Fotoğraflarda Duchamp süslü elbiseler giyip makyaj yapmış ve bir kadın rolünü oynamıştır. Böylece kendi cinsel kimliğini hem ironik hem de sarsıcı bir yolla başkalaştırmıştır. Tarihteki en ünlü portrelerden biri olan Leonardo'nun Mona Lisa'sının yüzünü bir röprodüksiyonuyla bıyıklı ve keşisakallı olarak biçimlendirip aşağılamıştır. Duchamp eski ustanın

---

<sup>16</sup> Esra Aliçavuşoğlu, Aykırı Bir Portre: Taner Ceylan, <http://www.tarafsizhaber.com/haber-Ayk305r305-bir-portre-Taner-Ceylan-129326/>

<sup>17</sup> Shearer West, *Identities, Portraiture*, Oxford University Press, Oxford New York, 2004, s.206

<sup>18</sup> Beral Madra, *Sanatta İmge Olarak Kadın*, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=176073>, 19.01.2006



portresinin otoritesini sarsmak için ünlü resmi takvim kızlarına benzer bir görüntüye dönüştürmek için karalamayı kullanıp alay eder. Duchamp'ın eserleri böylece benzerliği gelecek nesillere ulaştırma anlamındaki bir geleneksellik içersinde resmedilen portrelerden farklıdır. Eserleri modelin ne statüsünü, ne karakterini, ne mesleğini, ne de konularındaki manevi yaşantıyı dışa vurur. Duchamp cinsiyet rollerinin değişmezliğine karşıtlığı için maskeleyi, fotoğrafı, işbirlikçi yöntemleri kullanması, onun sarsıcılığı ve eski ustanın bir eserini kullanarak dalga geçmesi yirminci yüzyılın sonlarındaki portre sanatçıları tarafından değerlendirilen unsurlar olmuştur.



Man Ray, Rrose Sélavy (Marcel Duchamp), 1921

Duchamp'ın erken deneyimleri gibi birçok postmodern portreler rollerle ve kimliklerle uğraşabilir ve bu özellikler atılabilir. Fotoğrafçı Robert Mapplethorpe ve Cindy Sherman 1970'ler, 1980'ler ve 1990'lardaki eserlerinde dalgalanan kimlik konusunu en dikkate değer inceleyenlerdendir. Mapplethorpe'nin portreleri statü ve kişilik içerisinde aranmayan modellerin görünümleri üzerindeki kozmetik etkileri vurgulayan boş yüzler ve pürüzsüz vücutları estetik yönden doyurucu çalışmalardır. Modellerinin kim olduklarından daha çok nasıl göründükleriyle ilgilenen Mapplethorpe'nin ve birçok ünlü aktör, model, şarkıcı portreleri aynı türden estetik alıştırmaları olduğu gibi kendisinin fotoğrafik portreleri ve bilinmeyen arkadaşlarının ve sevgililerinin portreleri de aynı şekilde işlenmiştir. Mapplethorpe, portrelerinde fiziksel benzerliğin çekiciliğini kaldırırken modern hayatın yapay ve kozmetik etkileriyle oynar görünmektedir.



Marcel Duchamp, Baskı Röprodüksiyon, 1919

Cindy Sherman'ın fotoğrafları kimlik konusuyla farklı şekillerde oynar. 1970'lerden bu yana kendisini bir film karakteri veya eski ustaların resimlerindeki bir figürmüş gibi fotoğraflar. Sherman'ın çok az görüntüsü aktüel filmler veya resimlerle ilişkilidir ve daha çok film veya resim türünü andırır. Örneğin 1950'lerin Hollywood melodramlarından 'Slattern' (Pasaklı Kadın) veya 'Baby Doll' (Oyuncak Bebek), Hitchcock korku filmlerindeki korkan bir güzeli veya bir Barok resmindeki Meryem Ana şeklindeki portreleri yapar. Bu rollerin her biri kadınlar hakkında bilinen çok çeşitli tipleri gösterirler. Sherman kadınları sık sık görsel medyada anlatıldığı gibi gösterir. Örneğin çekici, görevine sadık, aptal veya savunmasız. Bunların her birinde kendisini çeşitli rollerde fotoğraflamıştır. Bazı yorumcular Sherman'ın eserlerinin otoportre olduğunu ve kadının sosyal rollerle bağlantısının sınırlayıcı doğası hakkında bir yorum yaptığı gibi kendisini incelediğini de iddia etmişlerdir. Sherman, eserlerinin özden çok cinsiyetin incelenmesi olduğuna dair iddiaları reddetmiştir. Sherman, Robert Mapplethorpe'den daha az kozmetik görüntüyle ilgilenmesine rağmen film fotoğrafları ve diğer fotoğrafları performans olarak cinsiyeti hem temsil eder hem de tüketir.

Sherman ve Mapplethorpe'nin eserleri yüzey veya dünyalarındaki dış beklentiler üzerinde yoğunlaşır. Her iki sanatçı sosyal maskelerle ve bireysel kimliği çeşitli tiplerle veya yüzeyle gizleyebilecek ya da silebilecek yollar üzerinde uğraştlar. Eserlerindeki bu duyarlılık modern oluşumun 'visagéite'

yüzle ilgili olarak gösterişliliğini kategorize eden karmaşık teorileri olan Fransız filozoflar Gilles Deleuze ve Felix Guattari tarafından benimsenen çağdaş bir toplum görüntüsünü yeniden kuvvetlendirir. Deleuze ve Guattari büyük uygarlaşmanın modern küresel kapitalizmi içerisindeki maskelerin rolleriyle ilkel toplumların içerisindeki maskelerin kullanımına karşıdır.

“Maske ya ilkel toplumlarda olduğu gibi bir hayvanın vücuduna ait olan başı gösterir ya da şimdi olduğu gibi rahatlama, başa ve vücuda göre yüz biçimlendirilmesini sağlar. Maskenin şimdiki yüzü soyut veya ameliyat edilmiş yüz, yüzün doğal olmayan biçimleridir.”<sup>19</sup>

Hem Sherman hem de Mapplethorpe modern maske/yüzün uzantılarını kendi yöntemleriyle incelemişler ve her ikisi böyle incelemeler için en uygun form olarak portreyi kullanmışlardır.

### **2.1.2.Fiziksel Kimlik**

Sanatçının modeliyle çalışmaya başladığı ilk etkileşim göz temasıyla oluşmaktadır. Dolayısıyla sanatçıyı etkileyen birincil ve en güçlü olan unsur bir görüntünün varlığıdır. Sanatçı görsel bir iletişim ve etkileşim içerisinde modelinin görüntüsünü dikkatle inceler. Bu durumda sanatçı direkt olarak modelinin fiziksel görüntüsüyle karşı karşıya kalır. Portresi üretilmek üzere olan modelin fiziksel görüntüsüne dair bir kimliğin teşhis edilmesi olayı sanatçının bir görme mekanizması olan göz aracılığıyla gerçekleşmesi, sanat eseri olacak görüntünün sanatçının yorumuna uğramadan önce ilk izlenimin modelden akarak sanatçının zihninde uyarılan etkilerle gerçek görüntünün yorumuna dönüşme süreci içerisinde geçer.

Birçok portrelerde görüntüyle ilişkili olarak bireyin yaşadığı toplumun sosyal çevresi, toplumun yaşayış biçimi, kültürel yapısı gibi toplumun ve içerisindeki bireylerin sosyal, kültürel kimliğinin kendisi üzerinde yansımaları görülür. Bu yansımalar toplumun ve bireyin fiziksel kimliğinin bir parçasını oluşturmaktadır. Fiziksel kimlik direkt olarak modelin fiziksel yapısıyla bağlantılı olduğundan fiziki yapıyı etkileyen bütün nesnelere ve etkiler birleşimi fiziksel kimliği oluşturmaktadır. Ancak tarihsel açıdan bakıldığında bireyin tarihin çeşitli dönemlerine uygun olarak giyim tarzı vb. özellikler bireyin yaşadığı dönemi ve kendi toplumunun kimliğini ifade eder. Bu tür portreler çok eskilerden itibaren sanatçılar tarafından çalışılırdı. Türk sanatında en eski portre örnekleri Uygur freskleri ve minyatürleri ile Osmanlı minyatürlerinde görülebilir. Oktay Aslanapa bir Uygur resmindeki figürlerin portrelerinde bireysel ve fiziksel kimlikleri şöyle açıklamaktadır:

---

<sup>19</sup> Shearer West, *Identities, Portraiture*, Oxford University Press, Oxford New York, 2004, s.208

“IX. yüzyıla tarihlenen bir Bezeklik freski 50 x 34 cm. ölçülerindedir, Uygur prensesleri açılmış perdeler arasında görülürler. Yanlarında adları yazılıdır, kendileri yazıyor, bazıları yazmıyor. Soldakinin adı Tengriken Sevinç Tigintekin Terim, ikinci yalnız Tengriken yazmış. Yüzlerdeki kurşun karışımı beyaz renk okside olunca, koyu griye dönmüş. Çok büyük saç biçimi, siyah saçlara ustalıklı altın plâkalar yerleştirilmiş, tepesi yine altın hotozlu, küpeler çok iri ve çiçek biçiminde İki kadın ve bir genç kız grubunda, kızın adı “İl Tigin kız terim” (İl Tekin’in ilahi kızı) olarak yazılıdır.”<sup>20</sup>



Uygur Resmi, Vakıf Yapan Prensesler

Minyatürler ve minyatür sanatı, Asya kökenlidir. Türk resim sanatının kökenini oluşturur. Türk toplumları tarafından tarihi varlık alanına çıkarılmıştır. Zaman içerisinde Türk İslam toplumlarını, İran ve Mezopotamya bölgelerini etkilemiştir. İran, Arap, Hint kültür çevrelerinde yaygınlaşmış, değişik üslup özelliklerine sahip olmuşlardır. Osmanlı İmparatorluğunun ilk üç yüz yılı içinde en gelişmiş bir düzeye ulaşmışlardır.<sup>21</sup>

Uygur minyatür portreler ile Osmanlı imparatorluğu minyatür portreler kendi sanatsal kimliğini aktarırken aynı zamanda portresi yapılan bireyin kendi kültürüne uygun kıyafetleriyle aktarılmasında bireyin kimliğini de ifade etmektedir. Bu iki minyatür tipi karşılaştırıldığında aralarındaki üslupsal farklılıklar belirgin bir şekilde görülür. Osmanlı döneminde yaşamış olan bir bireyin portresi o döneme uygun kıyafetler içerisinde gösterildiği için kıyafet ve

<sup>20</sup> Oktay Aslanapa, İslamıktan Önce Türk Sanatı, Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 2005, S.20

<sup>21</sup> T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Minyatürler ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu, <http://www.kultur.gov.tr/TR/Genel/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EFDCCE5D63B3AA518B>, (25.07.2005)

yüzdeki sakal vb. niteliklerle yaşadığı toplumun kimliği hakkında belirgin bilgiler vermektedir. Bunun yanı sıra portrelerde görüntüyü etkileyen niteliklerden biri de dönemin ve ülkenin sanatsal üslubudur.



Uygur Minyatürü



Fatih Sultan Mehmet'in Sinan Bey Tarafından Yapılan Minyatürü, 27x39cm, Çinili Köşk Fatih Müzesi

Türk minyatürleri ruh ve düşünceleri, konu ve teknikleri, renkleri, çizim ve motifleri bakımından diğer İslam ülkeleri minyatürlerinden ayrılırdı. Anlatım tarzları açık ve gerçekçi idi. Doğa ve insan eli ile yapılan eserleri (mimari gibi) toplumsal olay ve ilişkileri en ince ayrıntılarına kadar ele alıyorlardı. Coğrafi, tarihi durum ve konuları işlemeleri, haritalardaki topoğrafik stilleri tamamen kendine özgü bir üslup ve sanat yaratmıştı. Minyatür sanatı, imparatorluğun kuruluşundan başlayarak, güç ve gelişmesine paralel olarak çeşitli aşamalardan, evrelerden geçti. Padişahların, yöneticilerin ilgi ve destekleri ölçüsünde yaygınlaştı. Her aşamada özelliklerini korudu. Sinan bey, Matrakçı Nasuh, Nigâri, Nakkaş Osman, Seyyid Lokman, Nakkaş Hasan, Talikzade Subhi Çelebi, Nadiri, Levni, Abdullah Buhari Türk minyatür sanatının şaheserlerini günümüze kadar ulaştıran ünlü ustalardı.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Age.

Tarihsel Türk sanatının özellikle İslami çağlarda gerçekleşen özgün biçim verileri, yenilenme süreci içine dinamik bir etken unsur olarak sızmışlardır. Batıdan alınan etkilerle malzeme, teknik ve biçim değişimlerini yansıtan modern veriler, bu dinamik iç etkenin ürünü sayılabilirler. Onların tarihsel örneklerden tümüyle farklılaşmış, o örneklerin biçimsel yöneliş zincirinden kopmuş görünmeleri, belirli bir iç gelişim dinamiğinden ayrı düşmüş oldukları anlamına gelmemektedir.<sup>23</sup>

Geç Osmanlı dönemi, sanatın doğa, gerçeklik, mekân ve üç boyutluluk gibi Batı sanatına ilişkin kavramları çevresinde, Batıya özgü dünya görüşünü, toplumsal yaşamdaki değişimlere duyarlı bir çizgi doğrultusunda biçimlendirici kurumların temelini atmış, Cumhuriyet dönemi ise, bu kurumların öncül işlevini, daha ileri noktalara ulaştıracak Cumhuriyet idealinin kökleşmesinde etkili olmuştur. O nedenle, Türk resminde modernizmi, Osmanlı'nın geç döneminden Cumhuriyet dönemine uzanan bir süreç olarak görmek doğru olur.<sup>24</sup>

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Batı araçlarıyla bir ulusal sanat yaratma ilkesi, 1930 sonrası dönemde değişik ve alternatif yaklaşımlarla yeni bir sorgulama ve irdeleme sürecine girer.1928'lerde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği üyelerinden Cevat Dereli ve Turgut Zaim gibi sanatçılarda görülmeye başlayan halkın yaşamına ilişkin yerel ilgi ve görüntüler, daha sonra Yeniler Grubu (1941) sanatçılarından Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Ferruh Başağa ve Adin Dino gibi sanatçılarda, toplumsal gerçekçi bir duyarlılıkla halkın günlük yaşamı, çalışma hayatı ve sıkıntılarının konu edildiği bir yönde gelişir. Yine 1947'de Bedri Rahmi önderliğinde kurulan Onlar Grubu sanatçıları; Turan Erol, Nedim Günsur, Orhan Peker gibi sanatçılar da kendi özgün üsluplarıyla ulusal bir sanat yaratma çabası ve tavrı içinde olmuşlardır.

II. Dünya Savaşı sonrası 1950'lerde tüm dünyada yaşanan politik, sosyal ve zihinsel değişiklikler, yeni siyasi ve sosyal oluşumlar, dünyayı olduğu kadar Türk sanatını da etkilemiş; bir kısım yeni gelişmelere, ayrımlara ve sanatsal dönüşümlere neden olmuştur. 1950'li yıllar, Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçiş ve liberalleşme döneminin başlangıcı olmuştur. Aynı zamanda ekonomide, siyasette, kültür ve sanatta dış dünyaya açılım yıllarıdır. 1950'ler Türkiye'de, dış dünyaya açılımla birlikte yabancı kültürlerle etkileşimin arttığı, yerel-mahalli ve ulusal kimlik sorunsalı ve evrensel değer karşıtlığının tartışıldığı, bu karşıt tavır çekişmeleri içinde evrensel kültür değerlerine katılma

---

<sup>23</sup> Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatının Oluşumunda Rol Oynayan Etkenler, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 6. basım, İstanbul, 2003, S.11

<sup>24</sup> Kaya Özsezgin, Kapsam, Cumhuriyetin 75. yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, S.9

arzusunun yükseldiği bir dönemdir. Bu süreç aynı zamanda sanatçılarımızın yaratıcılıklarında daha bir özgürleştikleri ve kendi sanatsal kimliklerini geliştirdikleri bir zaman dilimidir.<sup>25</sup>

Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında; 1960'lı, 1970'li ve 1980'li yıllarda ve sonrasında, Türk Sanatındaki ilgilerle çağdaş dünya sanatındaki ilgiler, artık hem bir özgünleşme sürecine girme hem de sanatsal yaklaşımlar yönünden belli paralellikler ve eşzamanlılık göstermeye başlamıştır. Özellikle 1980 sonrası dönemde figüratif, yeni figürasyon, soyut, yeni-dışavurumcu, kavramsal ve post-modernist gibi geniş perspektifli yaklaşımlar, Türk Sanatında sanatsal üretimin, sanatsal düşüncenin kavramlar ve sanatsal pratikleri açısından çağdaş noktada yakalanmış çalışma örnekleridir. Artık bugün Türk Sanatının da kendi sanatsal deneyimlerini yarattığı bir sürece girdiği gözlemlenmektedir.<sup>26</sup>

Batı sanatında portrelerde 19. yy dan önce sanatçı modelin taleplerini birinci planda düşünüp idealize etme girişimleri içerisinde modelini birebir benzetmeyle fiziksel özelliklerine bağlı kalırken benzerlik çoğu kez geçerli bir kural olmuştu. Fakat yine de portresi yapılan kişinin idealize edilme girişimi içerisinde bir bakıma yabancılaştırıldığı söylenebilir. 19. yy'a kadar süregelen modelin fiziksel görünümünü idealleştirmeye olduğundan daha zarif veya yüz ve bedendeki bir takım değiştirmelerle toplumsal bakımdan tercih edilen genel güzellik anlayışına uygun biçimde portrelerinin yapılması modelin fiziksel bakımdan bir yabancılaştırılması olayı ile yakından ilişkilidir. Sanatçının modeliyle arasındaki görsel iletişim sürecinde mutlaka idealize etme kaygısı olsa bile sonuçta modelin gerçekte var olan fiziksel bir görüntüsü her zaman esas alınmıştır. Beden genellikle değişime uğrasa da modelin yüzündeki karakteristik özellikler nadiren değişimlere maruz kalarak mümkün olduğunca benzetilmeye çalışılırdı. Zaman ve mekânın fiziksel aşındırmaları sonucunda yıpranan yüzün bir takım özelliklerinin değiştirilmesiyle yüzdeki fiziksel görünümün olduğundan daha genç gösterilmesi ve pürüzsüzleştirilmesine çalışılırdı. Ancak böyle bir durumda dahi portresi yapılan kişinin kendine ait özellikleri ve bireysel bakımdan farklılığını gösteren biçimler fiziksel ve özgün bir aidiyetin değişmez nitelikleriyle kişinin bireysel kimliğini sabitleştirdiğini söylemek mümkündür. 19. yy dan itibaren benzetmenin ötesinde olan sanatsal nitelikler, deformasyon ve abartılar modelin veya toplumun isteğine göre değil de daha çok sanatçının kendi ifadesini öncelikli hale getirmiştir. Sanatta güzellik kavramının modelin güzelliğinden çok eserdeki güzellik olgusuyla düşünülmesiyle portresi yapılan kişinin fiziksel görüntüsünü olduğu gibi veya

---

<sup>25</sup> Elvan Tekcan, Prof. Dr. Halil Akdeniz'le söyleşi, Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, <http://gsf.isikun.edu.tr/halilakademist.htm>, Haziran 2007

<sup>26</sup> Age.

çarpıtılarak resmedilmesi sanatçının amacına göre ele alınmaktadır.

Portre çalışmasında portresi yapılan kişinin tercihlerinin esas olarak alınmasına daha çok avant-garde portrelerde on dokuzuncu yüzyılın sonlarından bu yana önemli derecede karşı çıkışlar oldu. Vücutta deformasyonlar veya çirkinlik gibi biçimsel durumları gösterebilen avant-garde portrelerde temsil edilen model çoğunlukla bir müşteriden daha çok sanatçının bir hayranı veya bir arkadaşıydı.

Bu durum Lucian Freud'un resimlerinde açık bir şekilde görülebilir. Freud'un nü çalışmalarındaki grotesk ve hantal görünüşlü çıplak figürlerinin portre sınıflandırılmaları kapsamında olup olmayacağı tartışma konusu olmuştur. Çoğunlukla birçok figürü 'Uyuyan Yöneticinin Faydaları'nda olduğu gibi bir başlık altında veya özel bir şekilde tanımlanmamıştır. Freud'un yüzün karakteristik özelliklerine detaylı bir şekilde odaklanması onun çıplaklarında görülen güçlü bir karakter hissindeki benzerlikle özdeşleşerek birini diğerlerinden ayırır. Oysa Freud, modelin statüsünü veya kimliğinin herhangi bir belirtisini taşıyan arka planı kaldırıp ideal veya doğru yüz ve vücut biçimlerinden daha çok abartılı çirkinliği vurgulayarak, çıplak figürleri tam boy göstererek geleneksel pozlardan kaçınır. 'Uyuyan Yöneticinin Faydaları' başlığı, modelin kimliğinin Sağlık ve Sosyal Güvenlik biriminde çalışan Sue Tilley olduğu söylenen kişi için özel bir mesleği belirtir niteliktedir. Yine de kat kat olmuş vücuduyla çıplak figür, resimlerindeki nötr yaklaşımı sanatçının varlığından habersiz gibi modelin uyuması nü resme ustalıklı etkiler verir. Freud'un portrelerinin çoğu ya modellerinin rızası ile ya da çıplaklığı kabul etmeyenleri teşvik edip cesaretlendirmesiyle modeli dikizleyen bir bakış içerse de izleyiciye modeli olduğu gibi gösterip model ile sanatçı arasında yakın bir ilişki olduğunu düşündürecek şekilde üretilmişlerdir.<sup>27</sup>

Yirminci yüzyılın son yıllarında beden üzerinde güçlü bir vurgu vardı. Beden sosyal ve özel kimlikle sanatçıların sosyal baskılar ve beklentileri anlatan konular olmuştur. Postmodern otoportreler beden görüntüleri, beden bölümlerinin objektifleşmesi, ruh ve beden arasındaki karmaşık bir bağlantıyı vurgulamıştır.

Yirminci yüzyılın sonlarıyla yirmi birinci yüzyılın başlarında portre, vücudun biçimi ve güzelliğiyle birleşerek batı anlayışını kucaklamıştır. Vücut görüntüleri, abartılı vücut tipleri yiyecek ve gıdadan kaynaklanan sağlıksız saplantılara izin veren bir zenginliğin olduğu batı dünyasında temel bir konu olmuştur. Düzensiz beslenmenin artmasıyla üçüncü dünya içinde aç kalan bir

---

<sup>27</sup> Shearer West, What is A Portrait?, Portraiture, Oxford University Press, Oxford New York, 2004,s. 39



insanın vücuduna benzeyen bir vücut biçimi benimsenmeye başlanmıştır. Diğer bir abartı ise batıdaki modern kültürün sağlıksız beslenme biçimlerinin ortaya çıkması ve araba tembelliğinin bir sonucu olan aşırı obezitenin baş göstermesidir. Nihayetinde batı güzel olma arzusuyla vücudun bölümlerini mükemmel görünmesi amacıyla plastik cerrahiye başvurur. Sanatçılar da portrelerinde bu arzulara değinerek modern bir ideal durum yaratmışlardır.

Vücut görüntülerini bu düşüncede kullanan sanatçıların kendi düzeni içerisinde birkaç stratejileri bulunmaktadır. Sanatçılar vücudu çirkin olarak gösteren birçok şeyle kültürel beklentileri araştırabilirler veya batılıların zenginlikleriyle ulaşmak istediklerini ideal vücutlarla deneyimler yaşayabilirler. Birinci strateji yirminci yüzyılın sonlarındaki sosyal beklentilerle ilgili bir noktaya değinmek için kendi vücudunu kullanan İngiliz sanatçı Jenny Saville tarafından benimsenmiştir. Saville genellikle tüm duvarı kaplayan devasa büyüklükte resimler üretiyordu.

Bu eserlerde figürler sarkık göğüslü, kat kat olmuş yağlarıyla, Lucian Freud ve Schiele'nin eserlerindeki gibi gözle görülebilen tüm damarıyla birlikte obez olarak göstermektedir. Yani Saville bize magazin dergilerinde görülen mükemmel modellerin, erotikleştirilmiş vücutlarına tamamen zıt bir bedeni göstermektedir. İşlerin büyük boyutlu olması izleyicinin hoşuna gitmeyen biçimde yapıya sahip olan bir vücut tipiyle yüzleşmeden kaçamayacağı anlamını taşır. Saville bunun yanı sıra otoportesini kullanarak izleyiciyi mükemmel olmayan bir vücutla yüzleştirerek mükemmel vücut beklentilerini sorgulamalarına yol açmaktadır.

Bireyin fiziksel kimliğini gösteren niteliklerden biri de yaşdır. Bazı sanatçılar yaş kavramını modelin fiziksel kimliğiyle beraber yansıtmaktadırlar. Bazı portre deneyimlerinde bireyin fiziksel kimliği sanatçının kendi düşüncelerini dışı vurmada bir araç olmasının yanı sıra eser üzerinde yansıyan modelin psikolojik ve sosyolojik bakımlardan değerlendirilmesi de vardır. Bireyler arası iletişimde fiziksel kimliğin kendine özgü rolleri söz konusudur. Bedensel olarak aynı fiziksel görünüme sahip olan bireylerin birbirleriyle olan iletişimleri farklı fiziksel görünüme sahip olan bireylerle iletişimleri oldukça farklılık göstermektedir. Genellikle birey kendine yakın olanı tercih etmektedir. Örneğin çocuklar kendi akranlarıyla, gençler kendi yaşlılarıyla, yaşlılar da kendi yaşlarına yakın kişilerle iletişim kurmayı tercih ederler. Sanatta ise durum biraz farklıdır. İzleyici ve sanat eseri arasındaki iletişim bu sınırları ortadan kaldırmaktadır. 19. yy.a kadar idealize edilen portreler izleyiciler tarafından kabul görmüştür. 19. ve 20. yy. sanat anlayışı ile toplumun almış olduğu sanat eğitimi düzeyi, kültürü, yaşam tarzına göre portrelerde izleyici tercihlerinde farklılıklar olabilir. Farklı toplumları tanıma isteği, farklı toplumların kültürel özelliklerini yansıtan, aynı zamanda toplumların fiziksel kimliğiyle ilişkili olan portrelerin tercih

edilmesindeki nedenlerden biridir.

Kişisel kimlikle ilişkili olarak fiziksel kimlik, çocukluk, gençlik ve yaşlılık dönemlerini gizlemeden yansıtan bazı sanatçı portrelerinde görülmektedir. Portre deneyimlerinde portresi yapılan modelin yaşı büyük ölçüde önemlidir ve fiziksel benzerliğin sağlanması ve kabul edilmesi için en çok dikkate alınan özelliklerden biridir. Portresini yaptırmak isteyen kişiler çoğunlukla çocukluk, gençlik ve evlilik gibi önemli olayları, yaşlı bireylerin unutulmamasını sağlama amacını taşımaktadırlar. Yaşa bağlı fiziksel özelliklerin aktarılması fiziksel benzerlik ve övgü gerektiren izleyici taleplerine karşı sanatçılara zorluklar çıkarabilirdi. Fiziksel kimliğin aktarılmasında sanatçılar grup portrelerinde birçok figür kullanabildikleri gibi modellerinin yaşlarını belirtmek konusunda da becerilerini gösterebiliyorlardı. Sanatçılar modellerinin portrelerini üretirken onların gerçek yaşlarına sadık kalmaları bekleniyordu. Aksi halde çocuklar genç, yetişkinler de kırışıklıklar ve yüzlerdeki lekelerden dolayı olduklarından daha yaşlı görünebilirlerdi. Bu, modellerle zaman ve mekân ilişkisi sonucunda meydana gelen değişimlerle ilişkili olarak değerlendirilebilecek bir durumdur.

Çocukluk dönemi portreleri genel olarak yetişkinlerin kendisi tarafından yaptırılmaktaydı. Ailenin fiziksel kimliğinin yansımalarının bir parçası olan çocukların portrelerinin yaptırılmasıyla o ailenin sosyal konumunu dışa yansıtmak anlamına geliyordu. Ayrıca yetişkinlerin çocuklarının portrelerini yaptırmalarında özel bir anlam da aile içerisinde hemen hemen bütün anne ve babalar çocuklarına önem vermeleriyle açıklanabilir. Çocuklar ailenin fiziksel kimliğini yansıtan önemli bir unsurdur. Bu nedenle aile portrelerinde çocuklar çok sık yer almaktadır. Çocuklar aile içerisindeki duygusal bağların da bir göstergesidir. Bunun yanı sıra çocuk portrelerinde çocukların giydiği kıyafetler de sahip olduğu ailenin ekonomik gücünün bir göstergesi olmaktadır.

Çocuğun fiziksel kimliğine bağlı olarak yansıttığı masumiyet 20. yüzyıl sanatçılarından Gottfried Helnwein gibi sanatçılar tarafından da kullanılmıştır. Helnwein, savaş karşıtı ifadelerini vurgulamak için eserlerinde çocukların masumiyetiyle savaşın acımasızlığı gibi zıtlığı bir arada göstermiştir. İrlandalı şair John Ennis, Gottfried Helnwein'in İrlanda Waterford şehrindeki enstalasyonlarıyla ilgili olarak şöyle söz etmiştir:

“Bir şairin bugün yapabildiklerinin hepsi bir uyarıdır” cümlesi Birinci Dünya Savaşı'nda asker ve 1918 yılında ateşkes gününün akşam arifesinde ölen şair Wilfred Owen yayınlandığını asla göremediği savaş karşıtı bir şiir kitabının ön yüzüne yazdığı bir cümledir. Birinci Dünya Savaşı, büyük savaş, bütün savaşları geride bırakan savaş... yirmi yaz içerisinde Avrupa faşist çağın hatta daha büyük facianın içinde tekrar yutuldu. Gottfried Helnwein'in eserinin temelinde yaratıcı bir sanatçı olarak onu rahatsız eden bu yıllar vardır. Bir tür nöbetçi melek gibi onlarla bizden yana bağ kurarlar. Böyle bir karabasan bir daha bizi tekrar

ziyaret etmeyecek. Ya da çocuklarımızı, ya da çocuklarımızın çocuklarını...’’<sup>28</sup>



Gottfried Helnwein, Son Çocuk (The Last Child) Enstelasyon 2008,  
3400 x 2600 cm, Vinil Üzerine Dijital Baskı,  
Waterford şehrinde fabrika duvarına kurulu enstelasyon



Son Çocuk (The Last Child) 2008

<sup>28</sup> John Ennis, On Looking at Some of Angels Sleeping and Beautiful Children by Gottfried Helnwein,  
[http://www.helnwein.com/texte/local\\_texts/artikel\\_3618.html](http://www.helnwein.com/texte/local_texts/artikel_3618.html), 08 September 2008

Birçok portre bireyleri hayatlarının en güzel dönemi olan gençlik yıllarında gösterirler. Birçok ülkede ve dönemde yetişkinlerin muhtemelen yaşamlarının en önemli bölümlerini oluşturan ergenlik çağı, yirmili ve otuzlu yıllarındaki yaşamlarının evrelerinde üretilen bol miktarda portre vardır. Bu yıllar evlilik ve ergenliğe geçiş yani bağımsızlık dönemidir. Evlilik evrensel olarak her hangi bir bireyin en önemli anlarından biri olarak düşünülse de, yeni bir aile bağının veya ekonomik gücün oluşması ya da sorumluluk kazanılması nedeniyle sosyal bir fenomen olarak da değerlendirilebilir. Gençlik dönemi aynı zamanda ebeveynlerin hayattan ayrılmalarıyla çocuklarına mal ve para miras bıraktığı veya bir unvan bıraktığı dönemdir. Modern dönemden önce portrelere seçkinlerin sanat biçimi olarak bir statü verilmesinden dolayı bu önemli hayat dönemlerinin temsil konusu olmaları şaşırtıcı değildir. Portreler çoğunlukla evlilik zamanında veya bir unvan alındığı zamanlarda yaptırılırlar. Böyle portreler bu anlara gönderme yapmazlar fakat evlilik, miras, vb. ile portre yaptırma arasında doğrudan bir bağlantı vardır.<sup>29</sup>

Yaşlılık döneminde dramatik bir şekilde zaman ve mekâna göre farklı düşünülür. Shakspeare'in erkeğin yedi yaşına gönderme yaptığı 'As You Like It' (Beğendiğin Gibi) isimli eserinde zayıflık ve ikinci çocukluk dönemi görüntüsü içerisinde evrensel bir yankısı vardır fakat bu yaşlılık olaylarındaki gerçek yaş tam olarak belirtilmemiştir. Portrelerde yaşlılık dönemi kırışık, yıpranmış ve lekeli derilerle veya kırılmış saçlarla ifade edilir. Hâlbuki Shakspeare yaşlılık dönemini giyim tarzı ve davranışlarda tanımlamıştır. Bu yüzden bizim tanımlayabildiğimiz modelin gerçek yaşından ziyade bu yaşlanmanın belirtileridirler. En etkili portrelerden pek çoğu modellerini yaşlılık dönemleri içerisinde gösterenlerdir. Gençlik dönemine yoğunlaşmanın nedenleri bu dönemin yaşamın en önemli dönemi olmasına bağlanabilirken portrenin ikonik yapısı yaşlılık döneminin resmedilmesiyle birlikte ortaya çıkar. Tarihin farklı dönemlerinde portre sanatçıları yaşlıları yüceltmişler veya yermişlerdir. Yerilen bir portreyle ilişkili olarak yaşamlarının son dönemlerinde portre yaptırma isteği azalmış, bununla beraber sanatçılar ve modeller yaş ve karakter, akıl ve tecrübelerin izlerini bularak dışavurumcu portre etkisi yakalamayı başardılar.

Yirminci yüzyılda özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra modellerin yaşlarını gösteren belirtileri gizlemekten ziyade onların görüntülerini abartan bir portreyi seçen avant-garde sanatçılarla farklı biçimsel deneyimler ortaya çıkmıştır. Portre fotoğrafı ve fotogerçekçiliğin gelişmesiyle birlikte

---

<sup>29</sup> Shearer West, *Young Adulthood, Portraiture*, Oxford University Press, Oxford New York, 2004, s.137

yaşlılığın kırışıklıkları ve lekeler Chuck Close ve Joe Spense gibi farklı sanatçılar tarafından yapılan eserlerde yaygın bir konu olmuştur. Muhtemelen ilaç ve sağlık teknolojilerindeki gelişmeler nedeniyle batı dünyasının yaş ortalamasının artmasından dolayı portrelerde yaşlıların temsil edilmesi yaygınlaşmıştır. Daha fazla insanın uzun yaşaması ve birçok ülkede yaşlı oranının artması politik ve sosyal problem olur. Güçlü ve sağlıklı genç nüfusun demokratik bir şekilde yaşlı nüfusla beraber olması esasında karmaşık bir düşünce yapısının ortaya çıkmasına neden olmaktadır.<sup>30</sup>



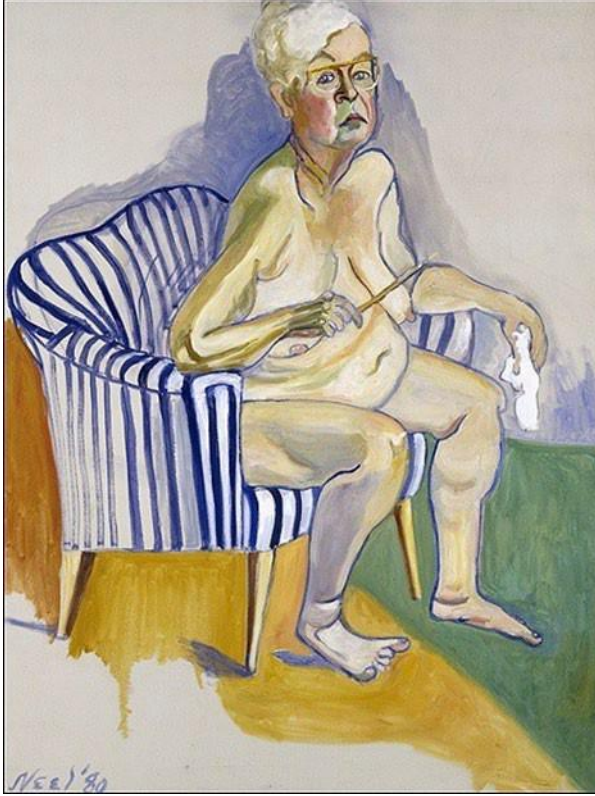
Chuck Close, Fanny (Fingerpainting), 1985

Tarihin her döneminde yaşlı bireylerin portrelerinin her halükarda genelin içerisinde belli biçimlerde yansımaları vardır. Bunlardan ilki yaşın portrelerde otorite, güç ve tecrübenin bir işareti olarak gösterilmesidir. Modern dönem öncesi bu nitelikler çoğunlukla erkek modellerde yaş

---

<sup>30</sup> Shearer West, The Stages of Life, Portraiture, Oxford University Press, Oxford New York, 2004, s.140

gösteren portreler için kullanılıyordu ve güç ve otorite gibi yaşlılığın pozitif nitelikleri genellikle neredeyse her gün sadece ev ortamında yaşayan kadınlarda bulunmayan üstün özellikler olarak düşünülüyordu. Yaşlılık kadınlı ilişkilendirildiğinde çağrıştırdığı şeyler farklı olabilirdi. Rembrandt ve Whistler gibi sanatçıların annelerinin portrelerinde yaşlanma anaerkil otorite ve ailevi istikrarla ilişkilendirilirdi. Bunun tersine bazı çağdaş kadın sanatçılar kadınlar için yaşlanmanın sosyal bir ayıp olduğunu anlatıyorlardı ve toplumun yaşlanma hakkındaki ikiyüzlülüğüne dikkat çekmek istiyorlardı. Alice Neel bunu kendi provokatif portresinde en etkili bir şekilde gösterir. Burada yaşlılık ve çıplaklık tabularıyla oynar, ayrıca eserinde sarkık göğüslerini ve göbeğini çirkinleştirecek derecede abartır. Aksi takdirde portresi onu geleneksel bir oturmuş duruştaki portre içinde



gösterir.

Alice Neel, Otoportre, 1980

Yaşın portrede gösterilmesinin ikinci bir nedeni yaşlanmış yüz özelliklerinin karmaşıklığı içerisinde ifadeyi mümkün kılan sanatçılara bir kolaylık sağlamasıydı. Yirminci yüzyılda Alman grafikçi Käthe Kollwitz kendi yaşlılık özelliklerini vurgulayan birçok portre yaptı. Kendisini bazen

acımasız bir şekilde kasıtlı olarak çirkin, hatta maymun gibi gösterdi ve yüzünün erkeksi özelliklerini vurguladı. Yaşlanmayı ifade eden böyle portreler sanatçıların kendi görüntülerini, sipariş verilen portrelerde görülemeyen bir biçimde insan suretleriyle çalışma fırsatı bulmaları dikkate değerdir.

Belki yaşlılığı gösteren etkileyici otoportrelerden bir kısmı Finlandiyalı sanatçı Helene Schjerfbeck'in eserleridir. Schjerfbeck 77 ve 83 yaşları arasında 20 nin üzerinde otoportre yapmıştır. Schjerfbeck yaşlandığı zaman kendi yüz özelliklerini portrelerinde aşamalı olarak deformasyonlara uğratmış ve kamufle etmiştir. Serilerin sonlarına doğru yaşlı kadının kemiksi yüzü ve seyrelmiş saçları eserlerinde gözsüz ve kurukafaya benzeyen maskeler haline gelerek ölüme yaklaşmayı ifade etmektedir.



Helene Schjerfbeck, Kırmızı Noktalı Otoportre, 1944

Böylece portrelerde modellerin gençlik, olgunluk ve yaşlılık dönemlerinde temsil edilmeleri isteğinin çok fazla farklı nedenleri vardır. Çocuklar gurur, üzüntü gibi duygulardan dolayı resmedilebilir, genç yetişkinler yaşamın önemli olaylarını hatırlamak için veya ideal duruma örnek olması için resmedilebilir, yaşlı bireylerin portreleri yaygın olan ideal tecrübe gücünü kapsayabilir veya sanatçının yeteneğini gösterebilirdi. Portrelerin yapılma amacındaki farklılıklar ne olursa olsun portreler hem

sanatçıyı hem de modeli kendi zamanlarında yaygın olan gençlik veya yaşlılık idealleriyle bağlantılı olarak gösterirler.

Modelin yaşı gibi cinsiyeti de farklı zaman ve mekânlarda konusunu temsil eden portreleri anlama yolunda anahtar bir faktördür. ‘Cinsiyet’ bayan ve erkeğin hem fiziksel hem de sosyal niteliklerine gönderme yapar. Erkekler ve kadınlar arasındaki farklılıklarla ilgili bazı inançlar onların sosyal yapısından ziyade biyolojik tanımlamalarından dolayı evrensel olmasına rağmen tarihin farklı dönemlerinde kadın ve erkek davranışları için yaklaşımlarda farklılıklar vardır. Kadın ve erkeğin sosyal rolleri, fiziksel özellikleri veya karakterlerindeki farklı etkiler üzerinde odaklanmayı seçen bireysel portreler, modellerin kendi zamanlarındaki cinsiyet politikalarını da içeren birçok farklılığa bağlıdır.

Cinsiyetle bağlantılı tarihsel portreleri değerlendirirken model ve sanatçının cinsiyetlerini de hesaba katmak gerekir. Sanatçının cinsiyeti bağlamında yirminci yüzyıldan önce yaptıkları işlerden para kazanan birçok kadın sanatçıların portreci olduklarını dikkate almak önemlidir. Bunun için sosyal ve tarihsel nedenler vardır. Otoportreler, aile yakınlarının veya arkadaşların portreleri evin içinde yapılırdı. Zamanlarının çoğunu aile çevresinde harcaması beklenen orta sınıf kadınlarının dönemlerinde kadın sanatçılar sosyal davranış kurallarını çiğnemediği için portre çalışması yapabiliyorlardı. Oysa portre birkaç yüzyıl için sanatın düşük ve mekanik bir türü olarak düşünülüyordu ve kadınlar geleneksel olarak taklitte en iyi oldukları ancak yaratıcı olarak sınırlı oldukları iddia ediliyordu. Bu yüzden portre, kadınların profesyonel sanat dünyasında önemli bir rol oynamaya başladıkları yirminci yüzyıl öncesinde kadın sanatçılar için kabul edilen bir uygulama olarak savunulabiliyordu. Bu yüzden erkek sanatçıların yaptıkları portreler kadar kadın sanatçıların yaptığı birçok portre örnekleri de vardır.

Sanatçının cinsiyeti başka, modelin cinsiyeti başka bir olgudur. Erkek ve kadın sanatçılar, portrede cinsiyetin rolünü yansıtırken modelleriyle etkileşim içerisinde olurlar. Bazı durumlarda erkek sanatçılar modellerine kadın sanatçılardan farklı bir yaklaşım içerisinde bulunurlar. Kadın ve erkek sanatçılar modellerine farklı biçimlerde ele alırlar. Bu tür farklılıklar sosyal beklentiler ve sanatsal uygulamalarla ilişkilendirmek mümkündür. Eserlerin üretildiği zamandaki cinsiyet beklentileriyle bağlantılı değişikliklerin fark edilme olasılığına rağmen, kadın ve erkekleri temsil eden portreler arasında temel farklılıkların olduğuna dair iddialar olduğu söz konusudur. Aynı sanatsal ortam içerisinde portre yapan kadın ve erkek sanatçılar arasındaki bir karşılaştırma konuya açıklık getirebilir. Alman sanatçılarından Otto Dix ve Lotte Laserstein’in her ikisi 1920 yılında kadın portreleri çalıştılar. Her iki sanatçı da Weimar Almanya’sında ‘Yeni Gerçekçilik’ sanat akımını



karakterize eden doğa gözlemleri sonucunda elde ettikleri görüntüleri yansıttılar. Her iki portre sanatçısı kadınları zamanın çift cinsiyetli üslubunda resmettiler. Dix bohem hayatı yaşayan gazeteci Sylvia von Harden'ı ve Laserstein kendi atölyesinde kendisini resmetmiş ve her iki sanatçı da farklı sonuçlara varmışlardır.



Lotte Laserstein, Kedili Otoportre, 1928



Otto Dix, Gazeteci Sylvia von Harden, 1926

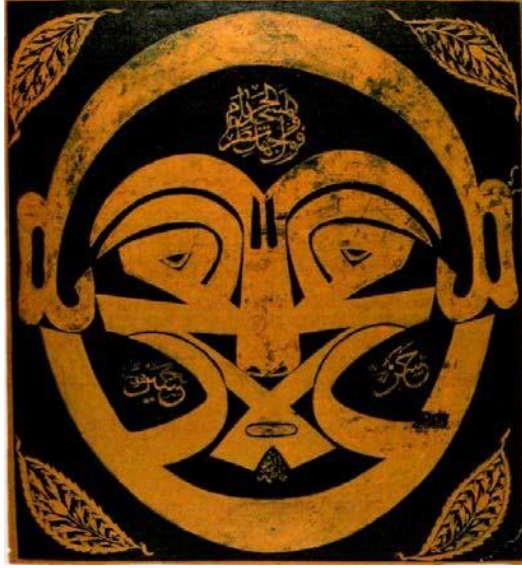
Laserstein otoportresinde kendisini muhtemelen bir erkek gömleği olan ressam önlüğü içinde erkeksi bir kadın olarak gösterir. Görüntüyü insancillaştırmaya destek için kompozisyona bir kediyi eklemesi ve gözlerini izleyicinin dışındaki bir aynaya dikmesi onun amacını ve ilgisini ortaya koymaktadır. Dix, Sylvia von Harden'in portresinde modeli erkeksileştirmiştir: Kısa saç kesimiyle dudaklarındaki aşırı ruj ve manikürlü tırnakları zıtlık oluşturur. Dix modelin ellerini uzatarak ona canavarımsı özellikler verir, buruşuk çoraplarıyla ve garip bir duruşuyla düzensizlik içinde gösterir. Dix'in portresi düzenli bir karikatür havası içindedir. Erkek sanatçının objektif görüntüsüyle kadın sanatçının kendi görüntüsünün subjektifliği arasında farklılık vardır. İki eser de her iki sanatçının sosyal ve sanatsal dünyalarındaki farklı rolleri ifade ederler. Dix'in kısmen temsile eğimli yaklaşımı Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın acısını yansıtan kadınlar üzerinde ve erkekler üzerindeki hicive dayanır. Weimar Almanya'sında kadınların erkeklerle eşit yaşam tarzları ve standartlarına sahip olması gerektiğini savunan Laserstein portresindeki

farklılıkların cinsiyetin portreye etkilerini farklı şekillerde açıklamaktadır: Sanatçı olarak kendisini veya başkalarını kendi zaman ve mekânları içerisinde resimlerken cinsiyet politikalarını, kadın ve erkeğin modasını, tutum ve davranışlarını diğer sanatçılarla ilişkilendirilmeye çalışır.

Portrede cinsiyet problemi kadın ve erkek sanatçılar tarafından yapılan kadın ve erkek portrelerinde görüldüğü gibi bu aynı zamanda bütün portrelerle de ilişkilendirilir. Portrelerin yapıldığı zamandaki cinsiyetle ilgili genel ve özel durumla ilgili tartışılması tüm portreler için geçerlidir. Fakat modelin cinsiyetinin açıkça belli edildiği ya da gizlendiği, temsili veya Laserstein ve Dix'in portrelerinde olduğu gibi tepkisel olan portreler de vardır.<sup>31</sup>

### 2.1.3. Kişilik Analizi

Vücut daima portrenin önemli bir elemanıdır. Geçmişte vücudun hareketleri ve yapısı modelin statüsünü ve karakterini dışa vurma anlamında kullanılmıştır. Sanatçılar ayrıca vücudun ifadeci potansiyelini araştırmışlardır. Yine de portrede yüz, kimliğin ve ruhun mutlak belirleyicisi olarak görülmüştür.



“Ali” Musenna Hat, Abidin Dino Koleksiyonu

Bireyin fiziksel kimliğiyle bağlantılı olarak karakter yapısının teşhisi ve analizinin yapılmasıyla ilgili olarak birçok portre üretilmiştir. Biyolojik bir varlık olan insanın vücut bölümlerinde kişiliği yansıtan yüz, en önemli

<sup>31</sup> Shearer West, Gender and Portraiture, **Portraiture**, Oxford University Press, Oxford New York, 2004, s.148

fizyolojik bir bölümdür. Bu nedenle fiziksel kimliğe bağlı olarak fizyonomi kavramı ile bağlantılı olarak yüzün incelenmesi ve bireyin karakteristik yapısı konusunda birçok araştırma yapılmıştır.

‘Fizyonomi’ terimi, Yunanca physis -doğa ve gnomon- yorum kelimelerinin birleşimidir. Giovanni Battista Della Porta (1535-1615)’ya göre “gnomon”, aynı zamanda yasa, kural anlamına gelmektedir; yani, fizyonomi ‘doğa yasası’ demektir. Della Porta’ya göre, doğanın kurallarına uyarak vücut biçimlerine göre belli ruh hallerini öğrenebiliriz.<sup>32</sup>

Fizyonomi, sistemli bir şekilde ilk kez Çin’de gelişmiştir. Çinliler, insanların yüz biçimlerine göre karakter özelliklerini okuma yöntemini ve başarı düzeylerini belirleme yöntemini kullanmışlardır. Sonraki dönemlerde değişik uygarlık merkezlerinde fizyonomiye ilişkin bilgiler sistemleştirilip geliştirilirken, belli özelliklere sahip değişik ekoller ve sistemler ortaya çıkmıştır.

Eski Çin yüz okuma uzmanlarına göre, yüzü oluşturan unsurlardan beşi çok önemlidir. Bunlar kaşlar, gözler, ağız, burun ve kulaklardır. Eski metinlerde onlar beş önemli organ olarak geçmektedir. Bu organlardan birisinin bile dengeli bir biçimde olması en az 10 yıl mutlu yaşam demektir. Tüm organların aynı şekilde dengeli biçimde olması bu mutluluğu orantılı şekilde arttırdığına inanılıyordu. Bu organların incelenmesinden sonra sırada alın, elmacık kemikleri, şakaklar, çene ve kırışıklar gelmekte, en sonunda ise derinin rengi, ayrıca, gözlerin parlaklığı, biçimi, göz küresi ve göz kapakları incelenmekteydi.

Çin fizyonomi uzmanlarına göre, bu sistem insanların uzun ömürlü olup olmadıkları konusundaki gerçeği yansıtabilirdi. Çin sistemine göre, insan yüzündeki çizgilerin her biri belli bir yaşı belirlemektedir. Bir dizi ‘uzun ömürlülük belirtileri’ni de tespit eden Çinlilerin fizyonomi sistemi bugün de incelenmekte ve geliştirilmektedir.<sup>33</sup>

“Görüntü dünyasında karşısındakinin en dolaysız şekilde algılandığı yer insanın yüzüdür. Görsel dünya da bütün işaretler bir anlam taşıyorsa, yüz de yüzün her değişik ifadesi de ayrı bir anlam taşıyacaktır. Burada hemen akla gelen şey yüzün insanın en dolaysız ve en hakiki ifadesini yansıttığıdır. Çünkü yüz sözcüklerdeki dil gibi toplumsal bir ürün olan dilin parçası değildir. İnsan bedeninin en yalın ifadesidir”<sup>34</sup>

Erzurumlu İbrahim Hakkı Marifetnamesinde yüz üzerinden karakter

---

<sup>32</sup> Fizyonominin Ortaya Çıkması ve Gelişimi, Yüz Okuma Sanatı, Araştırma Serisi, No:26, www.maximumbilgi.com, Sayfa:1, 24/11/2005

<sup>33</sup> Age, S.2

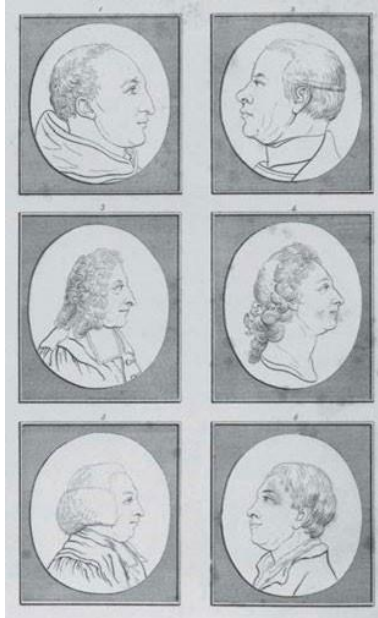
<sup>34</sup> Arif Çağlar, “Kurbanın Bağırışığında Tanrısının Sureti”, Aries, Sayı 3, Aralık 2002-Ocak, Şubat 2003, S. 115

yapısı analizi yapmıştır. Marifetnamesinin bir kısmında şöyle yazar:

“Alını dar olanın ahlakı da dar olur. Alını yumru olan, kötü ve aldatıcı olur. Alını normal olanı, emin olarak bil. Alını kırışksız olan, mutlaka tembel olur. Alını uzun olan anlayışlı, az ise cömert olur. Kaş arası kırık olan, her zaman gam yüklüdür. Kulağı uzun olan, cahil ve tembeldir. Küçük kulaklı olan uğursuz; orta olan doğrudur. Kaş ucu ince olanın işi gücü fitnedir. Kaş kılı çok olan, kırık ve kederlidir. Kaşları açık olan doğrudur, çatma olan uğursuzdur. İnce kaş güzel olur, uzun kibre delildir...”<sup>35</sup>

Birçok dile tercüme edilen ‘Fizyonomide Bölümler’ adlı üç bölümden oluşan on sekizinci yüzyılın İsviçreli yazarı Johann Caspar Lavater’ın eseri, fizyonomiyle ilgili en iyi bilinen teoriye destek olmuştur. Lavater’ın eseri her bir yüzün özelliklerinin kişinin karakteri hakkında önemli şeyleri açığa çıkardığını ileri sürüyordu. Lavater, çoğunluğu portrelerden oluşan büyük bir seri halindeki illüstrasyonları kullanarak burun biçimleri, alın genişlikleri, özel tavırları yansıtabilen ağız şekilleri arasındaki ince farklılıkları açığa çıkarıyordu. Lavater’ın eseri ayrıca bireysel benzerliği siyah profil kontur çizgilerine indirgeyen silüet portre için popüler bir stil oluşturmuştur. Lavater’e göre yüzün bu sadeleştirilmiş görüntüsü en temel formu içerisinde bireyin karakteristik özelliklerini açığa çıkarabilirdi.

Lavater’ın eseri birçok sanatçı ve yazar için popüler olmasına rağmen portrede kullanımı için sağladığı durum aşırı indirgemeciydi.<sup>36</sup>



<sup>35</sup> Erzurumlu İbrahim Hakkı, Marifetname, Aries, sayı 3, Aralık 2002-Ocak, Şubat 2003, sayfa 82

<sup>36</sup> Shearer West, What is a Portrait? **Portraiture**, Oxford University Press, Oxford New York, 2004 S.33

Portre ressamaları için ruhun dışı yansımalarını göstermelerinin bir faydası da davranış ve ifadelerdeki kuramsal özelliklerdi. Fizyonomiyle paralel olarak vücudun yapısı ve hareketleri eski tarihlerden itibaren yazılı kavramlardır. Antik Romalı konuşmacı Quintilian'ın anlatımında vücut hareketlerinin önemiyle ilgili görüşlerinin takipçisi Castiglione'ın "The Courtier" (saray mensubu) (1528) gibi İtalyan örnekleri vardır. "Saray Mensubu" adlı eserinde erkeklerin kendilerini toplumdan nasıl ayırması gerektiği anlatılıyordu. Avrupa'da on yedinci ve on sekizinci yüzyıl boyunca el hareketleri yüz ifadelerindeki özelliklerle ilişkiydi. Daha önce de belirtildiği gibi bu görüşler toplumsal alışkanlıkları yansıtabilen fakat her zaman yansıtmayan bir pozlar serisinden meydana gelen portre resimler üzerinde etkili oluyordu.

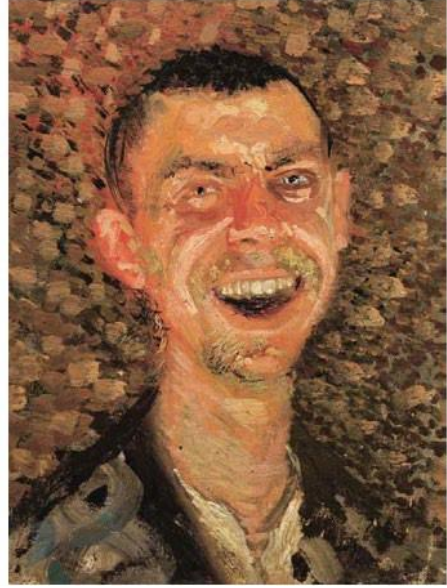
Yüz ifadeleri ile ilgili teoriler ayrıca portrelerin beden ve ruh dualitesini de kapsar. Önce yüzdeki duygu ifadelerin geçici etkilerine şekil veren, daha sonra karakteri ortaya çıkaran yüzün kalıcı özellikleri ile ilişkili olan ifade fizyonomiden ayrılır. On yedinci yüzyılda Fransa Kraliyet Akademisyeni Charles Le Brun 1698 yılında ölümünden sonra yayınlanan *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (Geçişleri Çizmeyi Öğrenme Metodu) adlı eserinde korku, kızgınlık ve mutluluk gibi ifade geçişlerini veya duyguları sistemli bir şekilde anlatmıştır. Le Brun'un görüşleri savaş, ölüm ve kahramanlık konularındaki resimlerde olduğundan daha abartılı ifadeleri işleyebilen sanatçılar tarafından da benimsenmiştir. Portre ressamaları için Le Brun'un ifadeleri sınıflandırması portredeki problemi daha fazla artırıyordu. Portrelerde herhangi bir yüz ifadesinin anlatımı yaygın değildi. Modele sükûnetli ve dikkatini bir noktaya toplamış bir hava içerisinde nötr özellikler verilmeye çalışılıyordu. Birçok model yüz ifadesinin portrelerde çirkin ve doğal olmayan bir görüntü sunacağını düşünerek bu şekilde resmedilmeyi tercih edebiliyorlardı. İfade ayrıca bir karakterin dışı yansıması anlamına gelebilirdi. Birçok portrede bunun eksikliği toplumsal bir ihtiyaca hizmet ediyor fakat sanatçı için portrenin iletişim aracı olma özelliğini ortadan kaldırıyor. Portreler çok nadir olarak modelin gülümsemelerini ve tebessümlerini gösteriyor fakat durgun gösterildiği zamanlarda garip görülebilen bir ifade de söz konusu olabiliyordu. Yirminci yüzyıldan önce portrelerde yüz ifadesi örnekleri yok denecek kadar azdır. Bu örneklerden biri Avusturyalı heykeltıraş Franz Xavier Messerschmidt, Le Brun'un bir seri başları kapsayan öz portrelerde formüle ettiği gülmenin abartıldığı bir ifadeyi çalışmış olsa da bu çalışmaların delirdiği dönemlerde üretildiği tahmin edilmektedir.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Age, S.34



Franz Xavier Messerschmidt, Bir Soyтары, 1777 sonrası



Richard Gerstl, Gülen Otoportre, 1908

Yirminci yüzyılda modelin manevi hayatının bir dışa yansması olarak yüz ifadeleri asıl amacı manevi hayatın özünü açığa çıkarmak olan Ekspresyonist sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Richard Gerstl'in "Gülen Otoportre"sinin de Avusturyalı Messerschmidt'in büstleri gibi rahatsız edici bir havası vardır. Gülen kişi mutluluğun belirtisi olarak kabul edilse de ancak burada delilik veya umutsuzluğun bir belirtisi olarak görünür. Bu tür abartılar, konularında neşe, duygu durumu veya psikolojiyi yaygın şekilde kullanan hem Alman hem de Avusturyalı Ekspresyonistler için önemlidir. Fakat böyle kesin ifadeler yirminci yüzyıl portrelerinde bile yaygın değildi. Portrelerdeki ifadeler modeli çılgınlık durumları ve çirkin görünüşleriyle birlikte sunarken aynı zamanda sanatta daha az yükselen karikatür sanatıyla ilişkilendiriliyordu. İtalya'dan geçmişten günümüze taşınan abartılı özellikler içeren karikatürler bulunmaktadır ve bunların ilk örnekleri on altıncı yüzyıl örneklerinde bulunabilir. Leonardo Da Vinci karikatür kafalar çizdi ve Annibale Carracci karikatür uygulamasının ideal çirkinliğin sanatçılar için ideal güzellikten daha az önemli olmadığını iddia edip bunu resmi olarak doğruladı. Karikatür portreler on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda İngiltere, Almanya ve Fransa'da toplumsal veya politik yönden kötülüğüyle ün salmış bireylerin özelliklerini ve ifadelerini deforme ederek çoğunlukla taşlama amaçlı kullanılıyordu. Modellerinin karakteristik özelliklerini ve kimliğini yansıtan bir karikatürist, portreci

gibi hareket ederdi. Portreci modelinin burnunun büyüklüğünü modelin duruşu veya karakteri içerisinde resmedebilirken bir karikatürist modelinin burnunu güldürebilen bir noktada baskın olacak şekilde resmedecekti. Gülünç olması yönünde yapılan yüz deformasyonun ve bunun nihayetinde karikatürle birleşimi portrede bireyin kişiliğini dışa vurma anlamında aşırı yüz ifadelerinin kullanılmasından kaçınmanın birçok nedenlerinden biridir.

Portreler böylece ruh ve beden ile ilişkilidir. Portre, kadın veya erkeğin bir kısım sosyal çevresiyle ilişkili olduğu kadar farklı kimliklerini dışa yansıtma yolları içerisinde bireyin el ve vücut hareketlerini, ifadelerini ve tavırlarını gösterirler. Böyle dışsal belirtiler portreciler için önemini sürdürdü, fakat on altıncı yüzyıldan bu yana sanatçılar modellerinin manevi yaşantısını direkt olarak fizyonomi teorileri, ifade veya tavırlar ya da daha çok dolaylı bir şekilde yüzlerdeki kararsız veya belirsiz işaretlerle, portrelerdeki el ve vücut hareketleri, gülünç durumları kapsayan yeni araştırma yolları buldular. Portreler bireysel kişilikle birlikte sunulur görülürler fakat önemli olan, karakter, kişilik ve psikoloji kavramlarının zaman içerisinde değişim geçirdiğini hatırlamak gerektiğidir. Bütün portrelerin sadece bireyin dış görünüşlerinden daha çok nesnelleşmesi olduğuna dair yorumlama girişimleri modelin kronolojik hayatıyla ilgili olabilir fakat portreler çok doğal olan benzetmecî fonksiyonuyla izleyiciye manevi yaşantının izlenimlerini verir.

## **2.2. Bireyin Toplum İçerisindeki Kimliği**

Toplumun en küçük temel taşı olan birey topluma ait kültürel değerlerinden, yaşam biçiminden ve sosyal yapısından etkilenip o toplumun kimliğinden bazı özellikleri taşır. Toplum içerisindeki bireysel kimliği kişinin kim olduğuna dair bilgileri taşıyan resmi veya resmi olmayan biçimlerde tanımlayan, sosyal pozisyonu, vb. özelliklerdir. Sosyal bir varlık olan bireyler oluşturdukları gruplarla etkileşim içerisinde dirler.

İnsanlarda, gruplara ayrılma ve kendi grubunu diğer gruplardan daha üstün olarak algılama yönünde bir eğilim vardır. Buna neden olarak, insanların olumlu bir öz-değerlendirme yapma yönündeki güdülerini gösterilmektedir.<sup>39</sup>

İnsanlar yaptıkları bu öz değerlendirmeyle içerisinde buldukları grubu diğer gruplardan üstün gördüklerinden kendi gruplarına sıkı sıkıya bağlı kalıp bu grupla kendilerini özdeşleştirirler. Gruptaki diğer üyelere benzemeye çalışırlar. Dolayısıyla burada bireylerin ve oluşturdukları grubun sosyal bir kimliği vardır. Bu noktada sosyal kimlik kavramının açıklanması ve tanımlanması sosyal kimlik kuramıyla birlikte kapsamlı bir şekilde kendisini göstermektedir.

1970'lerin ortalarında Henri Tajfel ve John Turner tarafından geliştirilmiş olan

<sup>39</sup> S. Brehm. ve S. M. Kassın, Social Psychology, Houghton Mifflin Company, Boston, 1993,S.102

Sosyal Kimlik Kuramı, *grup üyeliğini, grup süreçlerini ve gruplar arası ilişkileri* ele alan bir sosyal psikoloji kuramıdır.<sup>40</sup>

Bireyin kalabalık, toplu eylemler içerisinde gruplardan ve topluluklardan etkilenişiyle davranışlarını inceleyen ilk sosyal psikolojik araştırmalar Gustav Le Bon'un Fransız Devrimi sırasındaki kalabalıktan yola çıkarak yaptığı çalışmalar 'grup' konusuna ilişkin öncü çalışmalardandır. Bilgin, Gustav Le Bon'un bu çalışmalarına ilişkin şöyle bir değerlendirme yapmaktadır:

“Ona göre, bireylerin davranışları, grup içindeyken, diğerlerinin ve dolayısıyla da içselleştirilmiş olan toplumsal kuralların yokluğunda kendini gösteren oldukça ilkel bir düzeye geriler.”<sup>41</sup>

Bu bakış açısı, kalabalığa ilişkin çağdaş sosyal psikolojik yaklaşımlara temel oluşturmaktadır. Le Bon'un etkisiyle, Freud, kalabalıkta idin uyanışından söz etmiş ve ardından psikodinamik çözümlmelerini, sosyal gruba, kalabalığa, önyargıya ve ayrımcılığa uyarlamıştır.<sup>42</sup>

Bu bakış açısının tersine, V. William Mc Dougall, kalabalık ve benzeri koşullar altındayken su yüzüne çıkan derin güdülerden hiç söz etmemiştir. Bunun yerine, grup zihni kavramını öne sürmüştür.<sup>43</sup>

Mc Dougall, grup davranışının, üyelerininkinden bağımsız ve niteliksel olarak farklı olduğunu, bireylerin etkileşimi ve bütünlüğü sonucunda oluşan bir gerçeklik olan grup zihni ile bireysel davranıştan ayrıldığını ileri sürmektedir. Toplumda bir “zihinsel birlik” olduğunu ve bu birliğin de toplumu oluşturan bireylerin zihinlerinin toplamı olduğunu söyler. Toplumun zihni bireylerin zihni, bireylerin zihni de toplumun zihnidir. Grup zihni, o gruptaki bireylerin zihninden farklı ya da üstün değildir.<sup>44</sup>

Bu derecede diğerlerinden bağımsız ve fazlasıyla psikolojik bir varlığa ilk defa değinen yaklaşım, psikoloji alanının dışında olduğu yönünde eleştirilmiş ve hatta dışlanmış. Ancak Mc Dougall'ın bakış açısı oldukça önemli sosyal psikolojik çalışmalarda, örneğin Sherif'in toplumsal normlarla ilgili çalışmalarında ve Asch'in sosyal psikolojik yaklaşımlarında kendini göstermiştir.<sup>45</sup>

Ancak, psikolojinin, bireyin zihninde oluştuğunu ilk öne süren Allport'tur. Ona göre, birey ayrıntılı bir şekilde ele alınmazsa, yürütülen çalışmalar bireye odaklanmazsa grup psikolojisinden söz edilemez.<sup>46</sup>

Ona göre, bireyler grup içindeyken farklı davranırlar, çünkü gruplarda bireysel

<sup>40</sup> M. Argyle, *The Social Psychology of Everyday Life*, Routledge, London ve New York, 1992, S.92

<sup>41</sup> N.Bilgin, *İnsan İlişkileri ve Kimlik*, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1996,S.35

<sup>42</sup> S. Arkonaç, (der.), *Gruplararası İlişkiler ve Sosyal Kimlik Teorisi*, Alfa Yayıncılık, İstanbul,1999, S.3

<sup>43</sup> R.Brown, *Group Processes: Dynamics Within and Between Group*, Oxford: Basil Blackwell Inc,1988, S.6

<sup>44</sup> S. Arkonaç, *Grup İlişkileri*, Alfa Yayıncılık, İstanbul, 1993, S. 10

<sup>45</sup> M. Sherif, *The Psychology of Social Norms*, NY: Harper ve Brothers Publishers, 1936, S.12

<sup>46</sup> R. M. Farr, *The Roots of Modern Social Psychology: 1872-1954*, Oxford, Blackwell, 1996, S.105



davranışları etkileyen alışılmadık bireylerarası etmenler varlığını gösterir.<sup>47</sup>

Tajfel'e göre, sosyal kimlik, bireyin benlik algısının, bir sosyal gruba ya da gruplara üyeliğine ilişkin bilgisinden ve bu üyeliğe yüklediği değerden ve duygusal anlamlılıktan kaynaklanan parçasıdır.<sup>48</sup>

Sosyal kimliği tanımlama girişimlerinin çoğu sosyal kimlikle kişisel kimlik arasındaki ayrımı ele alarak işe koyulur.

Kimi zaman, diğerlerine ilişkin davranışlarımızı, belirli bir kişiliği, beğenileri, becerileri, tutumları ve düşünceleri olan, biricik bir varlık olarak, kişisel kimliğimizle belirleriz.<sup>49</sup>

Kişilik özelliklerimizi dikkate alarak, kendimize ilişkin yaptığımız bu tanımlama, belirli bir grup ortamında da varlığını sürdürebilir ve belki de, grupla güçlü bir uyumsuzluk yaşadığımızda daha çok belirginleşebilir.<sup>50</sup>

Ancak, grup ortamında, yeni bir kimlik seçeneği daha vardır; kendimizi bir toplumsal grubun üyesi ve o grubun özelliklerine sahip birisi olarak algılayabiliriz.

Kendimizi bir kadın, bir futbol oyuncusu, bir üniversite öğrencisi ve benzeri şekillerde de tanımlayabiliriz. Tüm bu tanımlamalarımız sosyal kimliğimizi oluşturur.<sup>51</sup>

Sosyal Kimlik Kuramı, kişisel kimlikten çok sosyal kimlik kavramı üzerinde durur. Kuramcılar, sosyal kimliğin, kişilik özelliklerinden ve bireyin diğerleriyle kurduğu özel ilişkilerden doğan kişisel kimlikten tümüyle farklı olduğunu savunurlar.<sup>52</sup>

Sosyal kimlik, benlik kavramının, grup üyeliğinden doğan parçasıdır.<sup>53</sup>

Sosyal kimlik ve benlik kavramı üzerine önemle eğilen John Turner'a göre, "bir bireyin benlik kavramı ve dolayısıyla da benlik saygısı, onun sosyal sınıf üyeliğine, yani algıladığı sosyal kimliğine demirlenmiştir".<sup>54</sup>

"Olumlu bir benlik saygısı gereksinimi", temel bir insan güdüsüdür ve bazı koşullarda, sosyal kimlik belirginleştiğinde bu gereksinimi gidermek sosyal kimliğe düşer.<sup>55</sup>

Bu temel görüşlerle, Turner, Sosyal Kimlik Yaklaşımı'nda yeni bir soluk olarak

<sup>47</sup> M. A. Hogg, ve D. Abrams, *Social Identifications: A Social Psychology of Intergroup Relations and Group Processes*, Routledge, London ve New York, 1988, S.10

<sup>48</sup> H. Tajfel, "Social Psychology of Intergroup Relations", *Annual Review of Psychology*, 1982, S.2

<sup>49</sup> R. Brown, *Group Processes: Dynamics Within and Between Groups*, Oxford, Blackwell, 1988, S.133

<sup>50</sup> M. VVetherell, (der.), *Identities, Groups and Social Issues*, London: Sage, 1996, S. 25

<sup>51</sup> S. Brehm, ve S. M. Kassin, *Social Psychology*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1993 S.88

<sup>52</sup> J. C. Turner, "Towards a cognitive redefinition of the social group". *Social Identity and Intergroup Relations*, (Der.) H. Tajfel. Harvester Wheatsheaf, London, 1982, S.2

<sup>53</sup> M. A. Hogg, ve G. M. Vaughan, *Social Psychology: An Introduction*, Prentice Hall, London, 1995, S. 8

<sup>54</sup> J. Turner, ve R. Brown, "Social status, cognitive alternatives and intergroup relations." *Differentiation Between Social Groups: Studies In the Social Psychology of Intergroup Relations*, (Der.) H. Tajfel. Academic Press, London, 1978, S. 105

<sup>55</sup> J. C. Turner, "Towards a cognitive redefinition of the social group". *Social Identity and Intergroup Relations*, (Der.) H. Tajfel. Harvester Wheatsheaf, London, 1982, S.33

ele alınan Kendini-Sınıflandırma Kuramını geliştirmiştir. Ona göre, insanlar kendilerini de, diğerlerini olduğu gibi birçok boyutta sınıflandırabilirler. Ancak, bu sınıflandırma boyutlarından üçü diğerlerinden daha önemlidir: En genel boyut olan “insanlık boyutu” (bireyin insan oluşuna yönelik kimliği), iç-grup/dış-grup boyutu (bireyin sosyal kimliği), en özgül boyut olan, bireyi diğer grup üyelerinden ayıran benliği (bireyin kişisel kimliği).<sup>56</sup>

Sosyal Kimlik Kuramı, sosyal psikolojinin “toplumsal” boyutunu aydınlatan bir kuramdır. Kuram, grubu, bireyin dışında var olan bir şey olarak değil, bireyin benlik-kavramının bir parçası olarak ele almaktadır.<sup>57</sup>

Sosyal Kimlik Kuramı, sosyal kimlikle bireysel kimlik arasında yapmış olduğu ayırım konusunda eleştiriler almaktadır.<sup>58</sup>

Bu iki kimliğin tümüyle birbirinden ayıramayacağı söylenmektedir. Böyle bir ayırım gerçekleştirilebilirse de, kuramın bu konuda yeterli bilgi sunmadığı belirtilmektedir.<sup>59</sup>

Kişisel kimliğin bireyin sosyal kimliğini etkileyeceği, sosyal kimliğin de kişisel kimliğin gelişimine katkıda bulunacağı, bu açıdan, kuramın gerçek yaşama uygulanabilirliğiyle ilgili sorunlar olduğu yönünde eleştiriler yapılmaktadır. Ayrıca, bu ayırımın, bireysel farklılıklar gözlemlenmeden genellendiği ileri sürülmektedir.

### 2.3. Toplum İçerisindeki Sınıf Farklılıkları

Toplum içerisinde bulunan bireyler birbirleriyle iletişim ve etkileşim içerisindedirler. Toplumdaki bireylerin mesleki, sosyal pozisyonları ve rolleriyle ilişkili olarak gruplara ayrılış ve sınıflandırılmışlardır.

“Bir kadın çocuğu olmadan ana olamaz. Bir ananın kimliğini vermek için ona bir çocuk gereklidir. Bir adam koca olmak için bir karıya gereksinir. Sevgilisi olmayan bir âşık, ancak olası bir âşıktır. Görüş açısına göre, ya trajedi ya komedi. Tüm kimlikler bir başkasını gerektirir; başkasıyla ilişkide insan kendi kimliğini gerçekleştirir...”

Bir kişi bir başkasını ayrı ayrı anlamlarda tamamlayabilir. Bu işlev bir düzeyde biyolojik olarak, öteki uça ise çok bireysel bir seçme konusu olarak belirlenmiştir. Tamamlama aşağı yukarı biçimselleşmiş, kültürel olarak koşullandırılmıştır.”<sup>60</sup>

Tarihçilerce ileri sürülen şey, on dokuzuncu yüzyıla kadar Amerika’da ve Batı Avrupa ülkelerinde orta sınıfı veya burjuvaziye hem aristokratlardan hem de daha alt düzeydeki fakirler ve hizmetçiler gibi sınıflardan ayırma ihtiyacıyla yapılan bir

<sup>56</sup> M. A. Hogg, ve D. Abrams, "Social Motivation, Self-esteem and Social Identity." Social Identity Theory: Constructive and Critical Advances, 1990, S.13

<sup>57</sup> Age. S.35

<sup>58</sup> M. VVetherell, (der.) Identities, Groups and Social Issues, Sage London, 1996, S. 22

<sup>59</sup> H. A. Michener, v. d. Social Psychology, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1990, S. 125

<sup>60</sup> Ken Baynes, Toplumda Sanat, Çev. Yusuf Atılğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Haziran 2008, S. 35

tanımlama olduğunu kasteder. On dokuzuncu yüzyıla kadar portre bu orta sınıf farklılığının korunmasıyla ilişkilendirildi. 1867 yılında sanat eleştirmeni Théodore Duret bu konuya değinmiştir: “burjuvazi sanatının zaferi portredir”<sup>61</sup> Böylece portrenin bu birleşiminin nasıl, ne zaman ve neden olduğunu araştırmak önemlidir.

Orta sınıf bireylerin portreleriyle yöneticilerin portreleri arasında önemli farklılıklar vardır. Eğer güçlü bireylerin portreleri ahlaki, yüksek kaliteli tarihi resimlerle ilişkiliyse orta sınıf portreleri günlük yaşantının bir dekoru veya herhangi bir resim türünden farksız olabilirdi.

Orta sınıf portreleriyle diğer türden resimler arasındaki belirsizlik, arkadaşlarını ve yakınlarını kompozisyonları biçimlendirmek ve modern yaşantıdaki el ve yüz hareketlerini, ifadeleri resmetmek için kullanan Fransız Empresyonistler tarafından ustaca kullanılıyordu. Degas’ın *Place de la Concorde* (Vicomte Lepic ve Kızları) buna bir örnek teşkil eder. Hareketler belirsizdir ve vücudun bir kısmı özellikle kesilmiştir.

Düzenlenmiş veya tasarlanmış olmasından ziyade her gün görülebilen bir hazırsızlık içerisinde verilen bu portreler için şipşak çekilmiş bir fotoğraf havası vardır. Açık hava kurgusu, bilinen portrelerin tipik enteriyör alanlarından çok kentsel manzaranın yapraklarla kaplı park alanlarının Empresyonist görüntüsüyle ilişkili görünür. Linda Nochlin, Degas’ın geçmişin geleneksel vücut dilini ve sınırlanan ve yer değiştiren modern hayatın hareketleri ve yüz ifadeleri ile farklılığı anlatmasıyla portreyi güncel kıldığını söylemiştir.<sup>62</sup>



Edgar Degas, *Place de la Concorde* (Vicomte Lepic ve Kızları), 1875

Portrenin sağlam bir şekilde bir burjuvazi bilinciyle birleşimi Degas’ın *Place de la Concorde*’ı yaptığı dönemdeydi. Orta sınıfın güç ve yetki kazanmasına olanak tanıyan parlamento ve başkanların otoriteler tarafından yapılan endüstrileşmiş Batı Avrupa’daki sosyal ve politik değişimlerle aynı döneme rast gelmiştir.

<sup>61</sup> Shearer West, *Power and Status, Portraiture*, Oxford University Press, 2004, P. 82

<sup>62</sup> Age. S. 84

On dokuzuncu yüzyılda burjuvazi portrelerinin gelişmesine katkıda bulunan faktörlerden biri bilim, eğitim, askeri, hukuk, tıp alanlarındaki uzmanların artmasıydı. Yirminci yüzyıldan önce kadınların bu uzmanlıklarda başarılı olmalarına rağmen uzman olarak çalışanların büyük bir kısmı erkeklerdi. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıldan itibaren gelen teknolojik gelişmeler artmıştır. Günümüzde de söz konusu teknolojik gelişmeler artarak devam etmektedir.<sup>62a</sup> Politik değişimler uzmanlara daha fazla yetki verdiği gibi eşi görülmemiş miktarda milli tanınmayı sağlamıştır. Onların milli rolleri meslekleriyle tanımlanıyordu fakat ayrıca onları orta sınıf kesimi olarak sınıflandıran bütçeleri de vardı.<sup>63</sup>

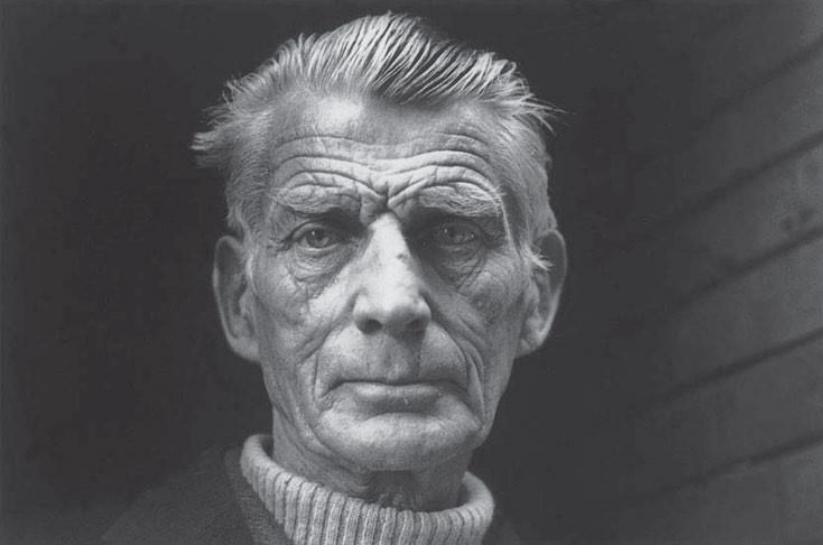
On dokuzuncu yüzyılda orta sınıfın erkekleri genellikle milli, mesleki rollerinde gösterilirken orta sınıf kadınları portrelerinde güzelliklerini ve moda karşı hislerini vurgulayacak biçimde gösterilirdi. Bu dönemde orta sınıf kadınları genellikle erkeklerden veya alt sınıftaki kadınlardan daha az çalıştırılıyordu ve onların aile çevresiyle olan ilişkileri erkeklerden daha sık böyle bir düzenlemede yer almalarına neden oluyordu. Böyle portreler sık sık mobilyalar içerisinde ve modellerinin kıyafetiyle birlikte resmedilmesiyle zenginliğini ispatlayan delilleri kapsıyordu. Orta sınıf kadın portrelerinde moda, mobilya, özel kıyafetler üzerinde oluşan bu etkiler zenginliğin halka gösterildiği bu tür portreler gibi gerçeğin çok çarpıtılmasına olanak tanıdı.

Her ne kadar orta sınıf modelleri toplumsal hiyerarşiyi basit bir şekilde yansıtmasa da görsel anlatımlar vermede yardımcı olmuşlardır. Çalışan erkeklerin ve görkemli, büyüleyici bir ev içinde resmedilen orta sınıf kadınlarının portreleri güç ve yetki kazanan bir toplum kesimini yansıtmaktaydı. On dokuzuncu yüzyıl bu tür portrelerin gelişimi ve değişimi içinde anahtar bir dönemdi.

---

<sup>62a</sup> Rüstemi, S., Avcil, S.

<sup>63</sup> Age. S. 86



Jane Bown, *Samuel Beckett*, 1976

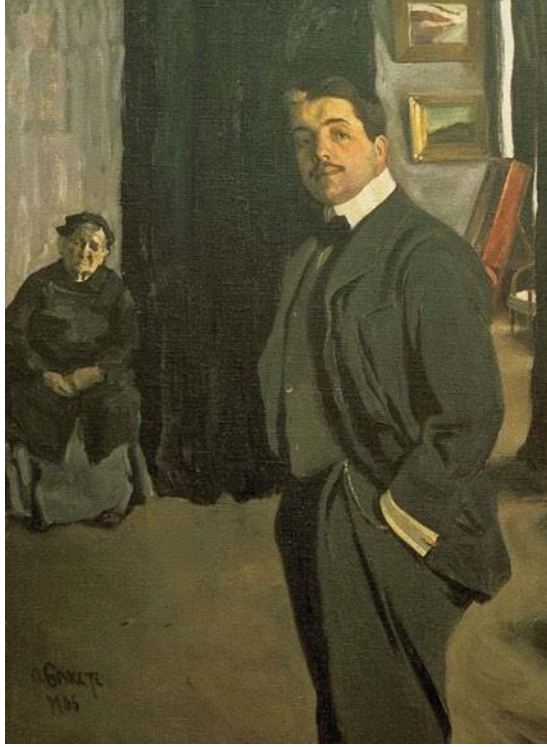
Dâhilik kavramı filozofların, yazarların ve bestecilerin portrelerinde görülmez fakat yirminci yüzyılın son on yılı içerisinde dahillikle ilgili anlayışlar güçlü bir şekilde reddedildi. Dahilik kalıtsal bir yetenek ve sosyal yapının bir kombinasyonu olarak kabul edildi. Dahi olarak bir zamanlar resmedilen kadın ve erkeklerin daha sonra yapılan portreleri bazen sıradanlıklarını vurgulardı. Örneğin Jane Bown'un oyun yazarı Samuel Beckett'in fotoğrafik portresi uzun saatler alan bir çalışmadan ziyade yıllarca dışarıda çalıştığı izlerini gösteren yaşlı bir adamın portresi için kolaylıkla yanıtılabildi. Bown düzenlenmemiş ve doğal fotoğrafları ile tanınırdı ve tahmin edildiği gibi Beckett'in fotoğrafını plansız bir karşılaşmada çekmiştir. Bir yandan biri bu gibi fotoğrafların hala entelektüel üstünlük fikriyle fiziksel kusurları birleştirdiğini ileri sürebilirdi.<sup>64</sup>

Bu ayrıca Reynolds'un Johnson portresi veya Gordigiani'nin Elizabeth Barret Browning'in portresiyle benzer fonksiyona hizmet ediyor görünebilirdi.

Ünlü kişiler için portreler, kopyalarının dağıtımını tanınmaya bağlı olarak şöhretlerini arttırmak bağlamında çok önemliydi. Ünlülerin portreleri sınıflar ve sosyal statüler üzerinde genellikle daha az odaklanır, ayrıcalıklı yönü ve temsil edilen bireyin yıldız yapan niteliği üzerinde ise daha fazla odaklanır. Bu portreler bir gücü, otoriteyi, sınıfı göstermez ve statüler artık portre için anahtar bir öğe olmaz fakat modelin şöhreti ona yeni bir tür otorite kazandırır.

---

<sup>64</sup> Age. S.93



Lev Bakst, Sergei Diaghilev'in Ninesiyle Birlikte Portresi, 1904-6

Portrelerin şöhret üzerindeki rolü on dokuzuncu yüzyılda ünlü bireylerin görüntülerini çok daha kolay yakalayan fotoğraf makinesinin icat edilmesiyle daha fazla artmıştır. İyi tanınan bireylerin portreleri özenle hazırlanmış albümler içinde biriktiriliyor ve muhafaza ediliyordu. Bu çalışmaların ünlü şairlerin, filozofların büst portrelerinin halka açık mekânlarda veya milli enstitülerde gösterilmeleri yoluyla halkla bağlantıyı sağlamasına rağmen bu tür fotoğrafik portrelerin daha yakından görülmesini sağlamak amacıyla biriktirilmesinden ve gösterilmesinden başka bir amacı olmadığı bir gerçektir. Böyle koleksiyonlar ünlü kişileri ulaşılabilir gösterebilirler ve hayran oldukları ünlüleri belki hiç görmemiş izleyicilerin düşlerini ve meraklarını uyandırabilirlerdi.

Ulaşılabilirliğin ve uzaklığın bu kombinasyonu fotoğrafın icadından sonra yapılan resimlerde de görülür. Lev Bakst tarafından yapılan Rusyalı organizatör Diaghilev'in alışılmadık portresi gizlilik ve açıklık arasındaki sınırları belli olmayan bir çalışmaya örnektir. Portre Diaghilev ile ninesini birlikte gösterir ve ünlü adamın özel yaşantısı içerisinden bir kesit verir ve ayrıca onun çocukluk dönemine gönderme yapmasıyla muhtemelen yeteneğine çocukluk döneminden beri sahip olduğu fikrini kuvvetlendirir. Bu resim her ne kadar Sickert'in eserine

benzemese de halka gösterilmesinden ziyade yakın arkadaş çevresine gösterme amaçlı yapılmıştır. Ünlülerin portrelerini tarihsel bağlamda inceleyip değerlendirirken etki ve tepkilerinin olduğunu da hesaba katmak gereklidir.

Portrenin, ticari anlayış, sınırsız hayal gücü ve şöhretle birleşimi yirminci yüzyılın 1950 ve 1960'larında Pop Art'ın gelmesiyle oluştu. Andy Warhol'un Elvis Presley, Marilyn Monroe ve Jackie Onassis gibi çağdaş ikonların serigrafisi baskıları buna örnektir. Birçok geleneksel portreler gibi Andy Warhol'un eserleri de benzerlik üzerine kuruluydu. İzleyiciler portrelerin temsil ettikleri ünlü bireylerin kimliğini teşhis edebilirler. Andy Warhol'un baskıları fotoğraf destekli olsa da bu fotoğrafları kendisi çekmemiştir, gazete ve dergilerden kesip kullanmıştır. Burada mekanik üretimin temsil görevini üstlenmesi, bireyin tekrar eden görüntülerinin bir sıra halinde düzenlenişi belirgin özelliklerdir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında yıldızların özel yaşantılarına olan merakın artmasıyla bu çalışmalar on altıncı yüzyılda yapılan Kraliçe 1. Elizabeth portresiyle aynı türden bir ikonik fonksiyona hizmet ettiler. Warhol, yaşamları trajediyle birleşen ünlüler arasından seçim yapmıştı: Marilyn Monroe ve Elvis Presley genç yaşta ölmüşlerdi ve Jackie Onassis kocası Başkan John F. Kennedy'nin suikastına şahit olmuştu. Fakat Warhol'un onların görüntülerini tekrar etmesi bu trajedi duygusunu nötrleştirir. Böylece bu çalışmaların portre olmalarına rağmen Warhol'un işleri aynı zamanda ünlülerin ikonik yapısı üzerinde bir eleştiri yapıyordu ve ulaşılabilirlik duygusunun zayıflığını anlatma amacıyla karışık malzemelerle yapıyordu.



Andy Warhol, Marliyn Çift Panel, 1962

Alt sınıf kategorisine giren portreler Avrupa karşılığının olduğu belli bir tarihi dönem içerisinde fakirler, hizmetçiler ve suçluları temsil edebilirler. Böyle portreler çok nadir olarak kişilerin kendileri tarafından sipariş edilirdi veya üçüncü sınıflarla ilgilenenler istediği için ya da sanatçılar tarafından ticari bir amaçla üretilirdi. Güç ve üstünlük mesajı veren toplumun üst düzey bireylerinin portrelerine benzemeyen tanınmamış bireyler veya alt sınıfların portreleri böyle mesaj belirtileri vermezler. Birçok nedenden dolayı bu alt sınıf portreleri portre geleneğini bozdu ve böylece bizlere belli toplumların ötekileştirme amacıyla bireyleri nasıl yüceltiklerini veya küçümsediklerini anlamamızı sağladı.

Bireysel kimlik farklı şekillerde yansıtılabildiği gibi grup kimliği aileler, enstitüler ve mesleki çevrelerin amaç ve fonksiyonları ile ilişkili modern kavramlara bir konudur. Yine de grup portreleri bireysel portrelerden farklı unsurları kapsamaktadır. Bunlardan birincisi sanatçı grup portreleri yaparken tek kişilik portrelerden daha karmaşık biçimsel ve teknik konularla karşılaşır. Bir modelden daha fazla model olduğu gibi bireysel portrelerde oldukça yaygın olan usulüne uygun duruşları yansıtma burada farklıdır ve figürleri çoklu şekilde gösterme ihtimallerini de göz önünde bulundurmaya gereklidir. Modeller resmi bir toplantıdaymişler gibi gruplandırılabilmelerine rağmen aynı zamanda bireysel portreler, grup portreleri figürler arasında fiziksel bağlantılar ve kompozisyonlar daha büyük bir tecrübe gerektirebilir. Bu bağlamda grup portrelerinin çoğunlukla portre sanatçısına iyi bir duruş olması için bireylerin ortak hareket etmesi gibi teatral bir bağlantısı vardır.

Grup portreleriyle ilişkili olan ikinci bir özellik bir portre sanatçısının temsil edilen bireylerin birbirleriyle olan bağlantısıyla uğraşabileceği yoldur. Grup bir aile, arkadaşlar veya aynı kurumda çalışan bireylerden oluşsa da, onların yan yana bulunuşu aradaki bağın ne olduğu ve çağdaşlarının nasıl anladıkları sorularına maruz kalırlar. Bireysel portreler benzerlik, kişilik veya sosyal statü üzerinde temelli olan kimlik olgusunu yansıtırken, grup portreleri ilave olarak insanların birbirleriyle olan farklı etkileşimlerini de içerir. Daha biçimsel grup portrelerinde böyle bağlantılar psikolojik olmaktan çok sınırlı bir alan içerisinde gösterilirler. Örneğin aile üzerindeki egemenliğin babada olduğu zaman aile portresinde en önemli yer onun olabilirdi veya askeri bir grubun portrelerinde liderler ya da başkanlar için tuval yüzeyinde diğer bireylerden daha fazla yer verilir.

Grup portrelerini anlamak için son bir anahtar faktör, yaptırılan veya alınan eserdeki sosyal içeriktir. Grup portrelerinin yaptırılması veya gösterilmesindeki nedenler paylaşılan bir kimlik duyarlılığını oluşturma ve gösterme isteğini kapsayabilir. Bir grup portresi belli bir zaman içerisinde özel bir grubun çok



önemli olduğunu anlatabilir. El ve vücut hareketleri, kurgu ve bir bireyin portredeki kıyafeti mesleki ya da ailesel kimliklerin katıldığı statü ve otoritenin işaretlerini verebilmesi çoğunlukla grup portrelerinin temel amacıdır.

On dokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılda portrelerde aile yaşantısının sosyal olduğu kadar psikolojik boyutu üzerinde odaklanıldığını tespit etmek mümkündür. Degas'ın 'Bellelli Ailesi' kriz döneminde bir aileyi temsil eden abartılı fakat faydalı bir portre örneğidir. Bu portre aile içerisindeki bireylerin her birinin birlikte ortak hareket ettiği iletişim geleneğinin içerisinde yer alabilirdi. Oysa babanın alışılmış bir hiyerarşik düzen içerisinde ayakta duran anne ve çocuklardan ayrı bir yerde resmedilmesiyle oluşan figürlerin tuhaf düzenlenmesiyle aile reisinin yerini değiştirmesi tutarsız ve rahatsız edici bir görüntü verir. Degas bu portreyi yaptığı zaman Bellelli ailesinde bir gerginlik vardı ve bunun etkileri aile ilişkilerine yansıyor. Degas ailenin misafiri olarak kaldığı zaman içerisinde hiyerarşi ve usulüne uygun sanatsal gelenekten çok bu görsel gerilimi başarılı bir şekilde yansıtmaya girişmiştir. Yaptırılan aile portrelerinin çoğunda aile arasındaki iletişimde pozitif bir ifadenin resmedilmesine rağmen bir grubu aile yaşantısının modern idealleri yerine getirmesinin gerekli olmadığını gösterme probleminden dolayı sanatçıya itiraz edilebilirdi.



Edgar Degas, Bellelli Ailesi, 1858-1860

Dernekler, askeri gruplar, hayır kurumları ve hayırseverler gibi sosyal gruplar çoğunlukla çok sayıda üyeleri temsil eden oldukça yaratıcı portreler yaptırırlardı. Bu sosyal grup portreleri birkaç şekilde değerlendirilebilir. Birincisi kıyafetler, işaretler, duruşlar veya cinsiyetlerinden yola çıkarak grubun genel kimliği hakkında bir şeyler ifade etmeye ihtiyaç duyduklarıdır. İkincisi dernekler ve diğer sosyal grupların hiyerarşik yapıya sahip olmalarına rağmen, sanatçının ürettiği sosyal grup portrelerinin eşit bir ideoloji ve bazı sosyal grupların konuşmalarında yer alan birlik ve beraberlik ifadeleri duyarlılığında olmak zorundaydı. Birçok sosyal grup portreleri aile portrelerinden farklı olarak hiyerarşik ilişkiden ziyade demokrasiyi ifade ederler. Üçüncüsü sosyal grubun içindeki bireylerin portreleri dikkatli bir şekilde resmedilen benzerlikleriyle ayırt edilmek zorundaydı. Böylece bir grup kültürü içerisinde olmasına rağmen grubun her bir üyesinin bireysel kimliği belli olmalıydı. Son olarak sosyal veya kurumsal portreler üreten sanatçı, aile portrelerinde olduğu gibi bireyleri grupla uyumlu görsel ve psikolojik etkiler içerisinde birleştirme yollarını bulmak zorundaydı.

On yedinci yüzyıl sosyal grup portrelerinde sıklıkla anlatılan birlik ve beraberlik, eşitlik, bireysel karakteristik özellikler günümüzde farklı türde kurumsal grup portrelerinde de görülür. Bu özellikler 2001 yılında Londra Ulusal Portre Galerisi'nde BP (British Portrait) Portre Ödülünü kazanan Stuart Pearson Wright tarafından yapılan 'İngiliz Akademisi'nin Altı Yöneticisi'ni gösteren yirmi birinci yüzyıl portresinde zekice ve ironik bir biçimde ifade edilmiştir. On yedinci yüzyıl askeri grup portrelerindeki gibi İngiliz Akademisi seçkin bir gruptur fakat bu portre bir zaferi veya sosyal bir olayı anlatmaktan ziyade akademiyle ilgilidir. Wright'ın tek tek resmettiği sonra da hepsini bir araya getirdiği büyüleyici resmindeki İngiliz Akademisi'nin farklı yöneticilerin portrelerinde erkekler egemendir. On yedinci yüzyıl sosyal grupların portrelerine dayanan birlik ve beraberlik, eşitlik ve bireysellik konuları bu resimde yirmi birinci yüzyıl anlayışı içerisinde dönüştürülmüştür. Birlik ve beraberlik, tipik bir spor elbise ve eski bir kazakla resmedilen sağ alt köşedeki Kenneth Dover dışındaki diğer bireylerin hepsinin aynı koyulukta takım elbise giymiş olmalarıyla gösterilir. Takım elbise bu grubun üniformasını teşkil eder. Eşitlik, dikkatin her figüre dengeli bir şekilde verilmesiyle anlatılır ve hatta Wright resim yüzeyinde her bir figürün eşit uzaklıkta olması için masanın perspektifini eğmiştir. Bireysellik yüzlerdeki ifadelerin ve biçimlerinin özenli anlatımında görülür.

Arka pencerede London Eye dönme dolabının görüntüsü aracılığıyla coğrafik yeri verilen mekân sade bir oda düzenlemesidir. Modellerin yüzlerindeki ciddi ifadeler ölü tavuğun aykırı varlığı tarafından etkisizleştirilir ki muhtemelen masanın üzerinde bulunan bu ölü tavuk günümüzün ölüm sembolüdür.

Yöneticilerin çay içmesi geçmişte bir aile gibi yakın bir iletişimlerinin olduğunu ima ettiği bir gerçektir fakat burada ayın gibi görünen çay içme olayı abartıdan ziyade resmi olmayan bir etkileşimin altını çizmeye hizmet eder.<sup>65</sup>



Stuart Pearson Wright, İngiliz Akademi'sinin Altı Yöneticisi, 2001 Sosyal

ve kurumsal portreler böylece hem grubun hem de bireylerin kimliği hakkında bir şey ifade edebilen, modeller arasındaki psikolojik ve görsel bağlantılara dayanır. Böyle portreler sanatçılara, içerisinde bulunan her bir bireyin ihtiyaç duydukları bir organizasyonun düzenlenmesiyle ilgili problemler verir.

<sup>65</sup> Shearer West, Group Portraiture, Portraiture, Oxford University Press, 2004, P. 122

Aile ve kurumsal portreler grup portrelerinin çoğunluğunu oluştururlar fakat on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan diğer bir önemli grup portreleri türü de sanatçı gruplarından oluşan portrelerdir. Önceleri nadir olan bu tür portreler sonunda sanatçının kendi görüntüsü içerisindeki değişimler için çok önemli belirtiler oldu. Sanatçılar hem kendi meslektaşlarını hem de grup kimliklerini göstermeye nasıl karar verdikleri sadece portre tarihi için önemli değil, aynı zamanda sanat dünyasının büyüyen arenasını ve sanatçının kendisini algılaması hakkında çok şeyi açığa çıkarır.



Henri Fantin-Latour, Batignolles'teki Atölye, 1870

Bu grup portrelerinden en ünlülerinden biri de Henri Fantin-Latour'un 'Batignolles'teki Atölye' adlı eseridir. Bu portre gece gibi koyu elbise giyen bütün modeller arasındaki etkileşimlerden dolayı Zofany'nin Krallık Akademisyenleri'nden daha resmidir. Fantin-Latour'un bunun sanatçılarla ilgili bir portre olduğuna dair belirtileri resim yapan Édouard Manet'in merkezde olmasıyla ve bu sırada diğerlerinin onun etrafında toplanmasıyla gösterir. Bu grup arasında Renoir ve Monet olduğu gibi yazar Émile Zola'da bulunmaktadır. Bu sanatçı çevresi, resmi École des Beaux-Arts Paris sanat okulunda eğitim veren Manet'nin kendisi gibi birkaç kişiyi kapsıyordu ve ayrıca bu grup hem üslup hem de konuyla ilgili denemeleriyle bilinir. Daha sonraları bu grubun bazı üyeleri

'Empresyonistler' sergisinde birlikte görüneceklerdi. Bu aynı zamanda sanatsal deneyimler içinde kendilerini öncü gören erkek sanatçıların portresidir. Bu resimde sanatçılar tarafından savunan metotlar ve üsluplarla ilgili bir kanıt görmesek te onların birlik ve beraberlikleri avant-garde fikirleri üzerinde desteklenen birleşik bir kimliği ilan ettiğini gösterir.

Sanatçılar arasındaki böyle yakın ilişkiler on dokuzuncu yüzyılın sonlarıyla yirminci yüzyılın erken dönemlerinde avant-garde hareketler için güdüleyici oldu ve belki de portrenin sanatçılarca birlik ve beraberliklerini, ortak amaç duyarlılığını ifade etmek için bir yöntem olması şaşırtıcı değildir.



Max Ernst, *Au Rendez-vous des amis*, 1922

Sanatçıların grup portreleri özellikle üslupsal deneyimlerini kullandıkları zaman bir tür görsel manifesto biçimi olarak alınabilirdi. Bu yirminci yüzyılın erken dönemlerindeki avant-garde grup tarafından yaygın olarak uygulandı. Bu nedenle Max Ernst'ın *Au Rendez-vous des amis* isimli eserinde grup kısmen yakın bir bağlantı içerisinde resmedilmesine rağmen sanatsal bir arkadaşlık veya idealizmi iletmesinden çok Dada akımı içerisinde birleşen sanatçıların asi duruşları olarak görünür. Ernst, portrede yer alan bireylerin her birini etiketlemesi ve kimliklerini açığa çıkaran özellikleri resmetmesiyle portrenin kendi türüyle birlikte denemeler yaptığı gibi eserin konusu ve üslubuyla oynamıştır. Bir belge gibi görünen bu portre böylece burjuva toplumlarına meydan okuyan sanatçı ve yazarlar grubunun ikonik bir temsili olur. Böylece sanatçı gruplarının portreleri

değişik amaçlara hizmet edebilir, sanatçıların mesleki duruşlarının belirtilerini verebilir, sanatsal arkadaşlıklarını yansıtabilir, görsel manifestolar ya da avant-garde eğilimlerin halka açık bir bildirisi olabilirlerdi. Grup portreleri hem görsel hem de psikolojik ilişkilere örnektirler ve resmi veya formalite içerisinde olabilmelerine rağmen tek bireylerin portrelerinden daha farklı kompozisyonlar ve yaklaşımlar içinde daha etkili olabilirler.

### 3. BÖLÜM. SANATÇININ BİREYE YAKLAŞIMI VE ANLATIMI

#### 3.1. Portrenin Oluşum Evresi

Bireyin görüntüsünün sanat eseri olacak objeye aktarılması esnasında sanatçı-sanat yapıtı- model arasında bir takım etkileşimler oluşmaktadır. Sanatçı bireye yaklaşımı ve incelemeleri sonucunda oluşturacağı yapıta biçim verme yollarını düşünür. Bu biçimlendirme olayı, oluşacak sanat eserinde model olacak bireyin görüntüsünün, aynı zamanda sanatçının kendi bireysel yorumlarının bir araya gelmesiyle malzeme üzerindeki aktarımlarını kapsamaktadır.

Henri Matisse portrenin oluşum evresiyle ilgili şunları söylemiştir: “Fotoğrafla elde edilen portrenin yeterli olduğu söylenebilir. Antropometri için evet; ama bir yüzün derin kimliğinin arayışındaki sanatçı için durum farklıdır. Modelin yüz çizgilerinin kaydedilmesi, çoğu zaman onları gün ışığına çıkararak ‘kaynak arayıcı’ nın bilinmedik duygularını da ortaya çıkarır. Onları açık bir anlatıma dökülebilmek için neredeyse bir yüz okuma uzmanının yorumuna gerek duyabiliriz, çünkü yüz çizgileri, ressamın bile başlangıçta aklından geçirmediği çok şeyin sentezini yapar, çok şey içerirler.”<sup>66</sup>

“Bir portrenin oluşturulma sürecinde beni sürekli olarak yönlendiren temel duygu, o yüzü ilk kez seyretmenin bende yarattığı şokla ilintilidir.”<sup>67</sup>

“Modelin anlamının neredeyse bilinçsiz aktarımı tüm sanat yapıtlarının ve özellikle bir portrenin ilk adımıdır. Bundan sonrasında, egemenlik kurmak, dizginlemek ve bir sıçrama tahtası gibi ilk çalışmadan yararlanarak yeniden yaratma imkânı vermek için akıl devreye girer”<sup>68</sup>

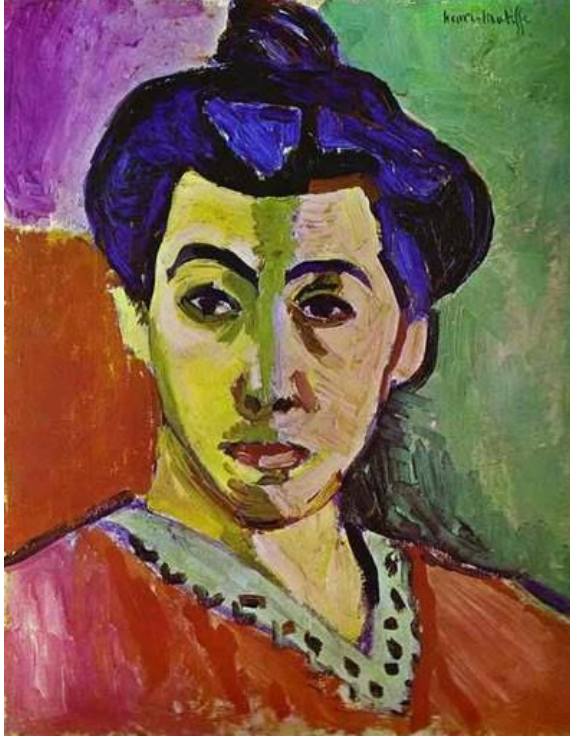
Sanatçı modelinin yüzüne bakarken maskelerden sıyrılarak iç yüzü görmeye ve bu iç yüzü dışa yansıtmaya çalışmaktadır. “Kurallar örgüsünü yaratarak hiçbir gözün ulaşamadığı bir yansıya bakmak; dış-a dönmek” Ressam böyle bir uğraş içine girdiğinde görecektir ki sonsuz, bir kadar da olanaksız bir uğraştır”<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Henri Matisse, Portreler, Çev. Didem Ünlü Eryar, Aries, Aralık 2002- Ocak, Subat 2003, S. 71

<sup>67</sup> Age, S. 72

<sup>68</sup> Age.S.74

<sup>69</sup> Münir GÖLE, Kendi, Öteki, Başkası Yansı Üzerine Çeşitlemeler ", Aries, Sayı 3, Aralık 2002- Ocak, Subat 2003:85



Henri Matisse, Madame Matisse, “Yeşil çizgi” (La Raie Verte) (1905)

Otoportrelerde ise durum biraz farklıdır. Model ile sanatçısı aynı kişidir. “Kendi çehresine doğrudan bakmaya kalkışınca, içle dışderinle yüzeysel, benle öteki, doğalla yapay arasında seçim yapma gerekliliği kendiliğinden çıkar ortaya”<sup>70</sup>

Frida Kahlo çok sayıda otoportre çalışmıştır. Çalışma esnasında karşılaştığı problemlerden şöyle söz eder:

“Klasik biçimde öğrenmek için bir modelden yararlandım. Bu model bendim. Kolay değildi, insan kendisinin en bariz modeli olsa bile aynı zamanda da en zor modelidir. Yüzünüzün her bölümünü, her çizgisini, her ifadesini bildiğinizi sanırsınız ama her şey sürekli oyununuzu bozar. İnsan hem kendisi hem de bir başkasıdır, kendi kendimizi tepeden turnağa bildiğimizi sanırsınız, sonra birden bakarız ki kılıfımız sıyrılıyor, içini doldurandan tamamen yabancı bir hale geliyor. Tam kendine bakmaktan bıktığımı sandığı bir anda, insan karşısındaki görüntünün kendisi olmadığını görür”<sup>71</sup>

Portrelerde en çok tartışılan konulardan biri de benzetme ve benzeme (mimesis) olayıdır. Sanat eserinin doğanın bire-bir benzetilmesi olması gerekip gerekmediği

<sup>70</sup> Age.

<sup>71</sup> Rauda JAMIS, Frida Kahlo, (Çev. Hülya Tufan), İstanbul, Afa Yayınları, 1991.S.105



Aristoteles'ten günümüze tartışılıp süregelen bir konudur. "Aristoteles sanatı bir *mimesis* (taklid, öykünme) olarak anlar ve onu böyle temellendirir. Mimesis, bir süje ile bir obje arasındaki ilgiyi ifade eder. Süje, taklid eden, taklidçi olan varlık, yani sanatçıdır. Ama, taklidin yöneldiği objeye gelince, asıl araştırılması gerekli olan problem budur. O halde, mimetik-obje, yani sanat eserinin ne olduğu sorusu ise, ancak, sanat eserinin model-kategorileri'nin tespit edilmesiyle belirlenebilir."<sup>72</sup> Nihayetinde iki model kategoriye ulaşılmaktadır. "Sanat eseri, ya gerçekliği anlatacak, tasvir edecek, ya da gerçek olmayan, ama mümkün olan bir şeyi tasvir edecektir. *Gerçeklik* ve *imkân*, iki model kategori olarak sanat eserini belirliyor."<sup>73</sup>

Objektivasyona gelince durum tam tersini göstermektedir. Objektivasyonda bir objeleşmeden ziyade bir objektifleşme söz konusudur. "Objektifleşen şey, canlı tinsel varlık, yani kişisel ya da ortak tin'dir."<sup>74</sup> Burada objektifleşmiş tinsel varlık somut varlıktan farklı bir yapıya sahiptir, fakat somut varlıktan kopuk değildir. Çünkü tinsel varlığın objektifleşmesi olayının gerçekleşebilmesi için somut varlığa ihtiyaç duyulur. "Her objektivasyon, zorunlu olarak varlık tarzı bakımından heterojen'dir. Her objektivasyon iki heterojen varlık alanından oluşur. Bunlardan biri, duysal olarak kavradığımız, bir objeksiyona dayanan real tabaka. İkincisi, bu real tabakanın üzerinde bulunan, daha doğrusu, bu real varlık tarafından taşınan tinsel varlık."<sup>75</sup>

Sanat yapıtının ontolojik yapısını inceleyen Nikolai Hartmann, bir sanat yapıtını oluşturan iki temel yapıdan bahseder. Bunlardan birincisi real, ikincisi ise irreal varlık tabakasıdır. Bunları da kendi içerisinde farklı kategorilere ayırmaktadır.

Real varlık organik ve inorganik varlıktır, irreal varlık ise ruhsal ve tinsel tabakalardan oluşmaktadır. Ruhsal tabaka korku, heyecan, üzüntü, kızgınlık, mutluluk gibi duygulardan oluşan, tinsel tabaka ise davranış, ahlak, bilgi, kültür, vb. olgulardır. Organik nesnenin inorganik nesneye dönüştürülmesi ve bu inorganik nesnenin sanat eseri olabilmesi için irreal varlık denilen ruhsal-tinsel varlığın objektifleşmesi gerekmektedir. Bu durum bir portre için de geçerlidir. Formlar, renkler, kompozisyon, ritim vb. öğeler aracılığıyla ruhsal-tinsel durumlar sanat objesi olacak objeye yüklenir.

Fotoğraf makinesinin icadından sonra sanatçılar portre çalışmalarında fotoğrafları kullanmışlar, fotoğraf kullanımı yaygınlaşırken diğer alternatif malzemeler de portre üretimlerinde sıkça kullanılmıştır. Sanatçı için geleneksel aktarım yolları yirminci ve yirmi birinci yüzyılda çok nadir kullanılmış, yeni anlatım biçimleri arayışlarına gidilmiştir. Quin'in DNA'yı, Dubbuet'in çamuru, Opie'nin bilgisayar, Orlan'ın kendi etini, Keith Arnath'ın sözcükleri malzeme olarak kullanması gibi birçok örnek

<sup>72</sup> İsmail TUNALI, Sanat Ontolojisi, İnkılâp Yayınları, İstanbul,2002, S. 49

<sup>73</sup> Age

<sup>74</sup> Age.S.56

<sup>75</sup> Age

verilebilir.

Biçim düşüncenin sözcüklere dökülmesi gibi, bir duyuş ve düşünü özünün dökümüdür. Biçim bu özü yazan, tanımlayan, gösteren, anlatan bir unsur olarak her şey demektir. Biçim kendi başına bize getirdiğinin ötesinde hiçbir öz ve anlam spekülasyonuna alet edilemez.<sup>76</sup>

### 3.2. Sanatçının Bireye Yaklaşımı

Toplum içerisinde bireyler birbirleriyle etkileşim ve iletişim içerisindeyler. Toplumsal olaylar karşısında bireyler etkilenirler ve dolayısıyla toplum içerisinde yaşayan bir birey olan sanatçının da bu olaylardan etkilenmesi kaçınılmazdır. İnsanın, diğer canlı varlıklardan ayıran en önemli özelliği düzenli bir etkileşim ağı içinde kolektif olarak yaşamasıdır.<sup>77</sup>

“Sistem analizleri, bir bütünün hangi parçalardan, nasıl meydana geldiğinin ve bu parçalar arasında cereyan eden ilişki şekillerinin çözümlemesidir. Birey ve birey ilişki ve etkileşim mikro prosesinden daha geniş ölçekli sosyal organizasyon veya kurumsal yapılara nasıl erişildiği meselesi sosyolojik araştırmaların merkezi problemdir. Sistem analizlerinde kullanılan yaklaşımlar ise kabaca üç grupta toplanabilir: Yapısal ve kategorik yaklaşım, kolektif davranış yaklaşımı, sosyal psikolojik-sosyal etkileşim yaklaşımı.”<sup>78</sup>

“Kavolis, 1979 yılında yayınladığı 'Social Evolution of The Artistic Enterprise' (Sanatsal Teşebbüsün Sosyal Evrimi) adlı makalesinde sosyo-sanatsal sistemleri kurumsal özellikleri bakımından Elman Service'in evrimci sosyal organizasyon modelini kullanarak altı temel kategoriye ayırmaktadır: Bağımsız soylar (Individual Bands), kabile toplumları (Band Societies), Aşiretler (Chief Doms), ilkel devletler, klasik medeniyetler, modern medeniyetler ve Post modern Eğilimler.”<sup>79</sup>

Bağımsız soylar topluluğu alt ve üst tabakaların bulunmadığı, aile, meslek, din olarak alt sosyal gruplara bölünmemiş olarak karakterize edilen birkaç düzinelik ilkel gruplardan oluşur.

“Bağımsız soylarda cinsiyet (kadın ve erkek) ve yaş (yaşlı-geç) farklılaşması dışında belirgin bir farklılaşma ve uzmanlaşma yoktur, Dolayısıyla, işbölümü ve işbirliği son derece alt düzeydedir. İş bölümünün olmaması sosyal farklılaşmayı da engellemektedir.”<sup>80</sup>

Bağımsız soylarda birkaç istisnai durum dışında çok alt düzeyde bir sanat üreticisi ve tüketicisi ayrımı fark edilmektedir. Örneğin, Eskimolar arasında Şamanların mask

<sup>76</sup> Sezer Tansuğ, Sanatın Görsel Dili, Remzi Kitabevi, 1993, Sayfa:54

<sup>77</sup> Demet ULUSOY, Vytautas Kavolis'in Evrimci Yaklaşımla Sosyo-Sanatsal Sistem Sınıflaması, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 11/Sayı 1-2 Aralık 1994/ s. 59

<sup>78</sup> Age. S. 61-62

<sup>79</sup> Age. S.64

<sup>80</sup> Age. S. 64

sipariş etmeleri, eserin yaratımı sırasında danışmanlık yapmaları ve esere karşılık hediyeler vererek bedelini ödemeleri, Avustralya’da defnetme seremonilerinde yas tutan akrabaların mezar taşı oymaları için bir grup sanatçı çalıştırmaları, onları beslemeleri ve ödüllendirmeleri bu istisnai örneklerden bir kaçıdır.<sup>81</sup>

Kabile toplumlarında sanat nesnelere kolektif üretilmektedir fakat az sayıda da olsa bireysel, profesyonel çalışan sanatçı yok değildir. Üretilen sanat nesnelere daha çok dini törenler amaçlı kullanılmaktadır. Kullanıma yönelik sanat nesnelere erkekler ve kadınlar tarafından üretilirken sadece dini törenlerde kullanılan sanat nesnelere erkekler tarafından üretilmektedir. Afrika’da heykellere büyük önem verilir. Bu bağlamda Baluba’lı heykeltıraşlar ‘onur’ belirtisi olarak başlarında bir işaret taşımaktadırlar. Yeni Gine’nin Papua Körfezi’nde maskelerin yapımı babadan oğula geçmektedir. Afrika’da bazı kabilelerde bazı işler tamamen belli bir ailenin tekeli altındadır ve çocuklar ailelerinin yaptıkları işi öğrenmekle yükümlüdürler.



Kongo, Angola, Zambiya Güneybatı Demokratik Cumhuriyeti Chokwe halkı tarafından yapılan mükemmel bir kabile sanatı parçası. Bu maske, kutlamaların ve köye bolluk, bereket getirecek diğer önemli olayların başlangıcında erkekler tarafından dans ettirilen Mwano Pwo’nun ideal genç kadın güzelliğini temsil eder. “Mwana Pwo” yu gösteren ideal bir örnek. Boyut: 10½” Yükseklik; 5 ½” Genişlik; Malzeme: Ağaç, Fiber.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Age, S. 66

<sup>82</sup> R&R Traders, Tchokwe African Mask, <http://www.rtraders.com/Masks/chokwesd.htm>



Fang Toplumu, Gabon, 17 inç, Boyanmış ağaç

Ngil maskları kabileden saygı ve itaat için Fang toplumunun yargı kesimleri tarafından kullanılıyordu. Bu masklar Afrika maskları içerisinde en çok bilinen masklardan biridir ve elbette batı gözüne en çekici olan masklardan biridir. Bu tarz maskların 19.yy ın sonlarında Fransa'ya getirildiğinde modern sanatımız üzerinde büyük bir etkisi vardı. Mask, F.P. Macleod-Selkirk ve babası tarafından biriktirilen etnografik bir koleksiyondan gelir. Koleksiyon 1900 yılında başladı ve birçok parça ilk biriktirilenlerdir.<sup>83</sup>

“Aşiretlerde her toplum üyesinin sanatsal eğitim aldığı, hem bazı sanat nesnelere ürettiği hem de onların eleştirilerine katıldığı görülmektedir. Örneğin, ‘Chowke’lerde her erkek bir miktar dans, müzik ve yontu eğitimi almaktadır. Tikopia'larda ise istisnasız her kişi bir tahta oymacısıdır.”<sup>84</sup>

İlkel devletler, temel olarak genişletilmiş ve daha etkin bir şekilde organize olmuş aşiretlerdir. İlkel devletler artık, yaptırımcı güç kullanımını meşrulaştırma tekeline sahip olan uzmanlaşmış sosyal kontrol birimlerine sahiptir. Tabakalar arasında güç ve yaşam standartlarında keskin farklılıkları olan gerçek bir sınıf sistemi vardır. Ancak, hala okur-yazarlık geleneği yoktur. Örneğin Eski Yunan

<sup>83</sup> Africa Masks from Around the World, <http://www.masksoftheworld.com/Africa/African%20Fang%20Mask%202.htm>

<sup>84</sup> Age. S. 69

ve Nijerya'da yaşayan Batı Afrika Yorubaları: Benin, İbadan v.s.<sup>85</sup> Bu evrede sanatçıların tam zamanlı uzmanlar olarak ya saraya bağlandıkları ya da sosyal profesyonel birlikler (kastlar, loncalar gibi) şeklinde organize oldukları görülmektedir.

Sanatsal üretim birlikleri arasında (ve muhtemelen içinde) belli bir dereceye kadar iş bölümünün sistematik olarak tecrübe edildiği görülmektedir. Bu evrede artık 'sanat' ve 'faydacı elişi' (artifact) arasındaki ayrım açıkça çizilme eğiliminde olmasına rağmen bu durum üretim birliklerinin sanat üretiminde tamamen uzmanlaştıkları anlamına da gelmemektedir. Bir başka deyişle sanat üretimi birliği, fonksiyonel olarak farklılaşmış özel bir organizasyon değil, tabakalaşma sisteminin veya bir topluluğun fonksiyonel olarak yayılmış bir parçasıdır. Dolayısıyla aynı toplum veya köy içinde sanat erbabı gruplarının farklı stiller geliştirdikleri gözlenmektedir.

Klasik medeniyetler sosyal ilişki örüntüleri ve organizasyon açısından iki farklı düzlemde ele alınabilirler: Klasik Medeniyetlerin gelişiminin ilk aşamasında topluluklar askeri-dini yönelimlidirler ve okuryazarlık profesyonel yazıcı grupların tekelindedir. Örneğin, Eski Amerikan Medeniyetleri. Daha sonraki evreyi temsil eden topluluklarda ise ticari ve bürokratik kastların çok daha fazla geliştiği ve okuryazarlığın imtiyazlı sınıfların özel hakları haline geldiği görülmektedir.<sup>86</sup> Bu evrede genellikle bireysel sanat atölyelerinin devlet veya kilise kontrollü çok daha geniş sosyo-sanatsal üretim sistemine bağlandıkları gözlenmektedir. Devlete bağlanma durumunda, sanatçılar, ilkel fabrika sisteminin bir anlamda işçileridirler.

Klasik Medeniyetlerin erken evrelerinde sanatın dinsel fonksiyonunun devam ettiği gözlenmektedir. Daha sonraları ise sanatın dinden ayrılıp gittikçe otonomlaşmasına bağlı olarak ve sosyal sistemin farklılaşan yapılaşması çerçevesinde belirginleşen organize siyasal otoriteyi temsil eden devletin gücünü methetme, sosyal farklılaşmayı sorgulamak üzere ailesel ve bireysel zenginliği gösterme ve son aşamada ise sanatçının kişisel ifadesini aktarmaya yönelik olduğu söylenebilir.

Modern Medeniyetler endüstri ve ticaret ile hizmetlerin tarım ve maden çıkarmanın önüne geçmesi, mal, işgücü ve para piyasalarının gelişmesi, siyasal gücün merkezi otoritelerin elinde yoğunlaşması, din felsefe ve bilimin birbirinden ayrılması bürokrasinin genişlemesi, kentleşmenin artması, okuryazarlık oranının gelişmesi, kitle haberleşme araçlarının etkin olması, siyasal katılım, örgütlerin ihtisaslaşması, ailenin fonksiyonunun değişmesi ve bireycilik v.s. ile karakterize

<sup>85</sup> Demet ULUSOY, İkel Devletler, Vytautas Kavolis'in Evrimci Yaklaşımla Sosyo-Sanatsal Sistem Sınıflaması, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 11/Sayı 1-2 Aralık 1994/ s. 71

<sup>86</sup> Age. s.72

olmaktadırlar.

Modern Medeniyetlerde sanatçının rolünün farklılaştığı, artistik yaratımın farklı karakter kazandığı çeşitli tipte artistik kültürler ayırt edilebilir: 19. yy da sanat üreticisinin temel tipi ticari sanat hariç kendi iş aletlerine sahip ve herhangi bir iş bölümü olmaksızın tüm üründen kişisel olarak sorumlu olan ve sosyal olarak ‘artizan’dan ziyade ‘yaratıcı’ olarak tanınan bireydir.

Ancak, 20. yüzyılın ikinci yarısında gelişmiş ve oldukça pahalı bir teknolojiyle çalışmak durumunda olan sanatçılar artık ürünün tek sahibi değildirler. Kullanılan teknolojiler (tahmin metotları, ışık, elektronik, dijitalleşme vb.) her geçen gün gelişerek değişmektedir. <sup>83a, 83b 83c</sup> Bu evrede, sanat yaratımı üzerinde sosyal kontrol merkezi birimi olarak işlev gören akademi sisteminin çözüldüğü görülmektedir. Ancak, totaliter toplumlarda bu sistemin bazı yanlarının muhafaza edildiği gözlenmektedir.

Kavalis, sanatçıların ‘yaratıcı’ olarak yapılan sosyal tanımları ve buna ilişkilendirilmiş ‘ben’ imajı gereği modern sanatçıların formel organizasyonlarından nefret ettiklerini söylemektedir. Ona göre, sanatçılar için informal sosyal çevreler ve klikler, özellikle gençlikte, önemlidir. Ancak, birey yaşlandıkça böyle bir sosyal dayanışmaya giderek daha az ihtiyaç duyar hale gelmektedir.<sup>87</sup>

Bireyler, etkilere karşı tepkilerini farklı biçimlerde dile getirirler. Sanatçının da bir birey olmasına rağmen diğer bireylerin bakışı ve yorumu ile sanatçının bakışı ve yorumu arasında farklılıklar vardır. Dolayısıyla sanatçı, birey-toplum ilişkisi içerisinde sosyal kimlik ve bireysel kimlik üzerinden bireyin kendisini kullanmasıyla kendi yöntem ve teknikleri dâhilinde portreler yapar. Bu bakımdan sanatçıların yaptıkları portreler arasında da farklılıklar bulunur. Breth bu durumu şöyle anlatır: “Natüralist sanatçı bir kişiyi alır ve onu yoldan geçen birine gösterir gibi anlatır, realist sanatçı ise bir kişiyi alır ve onu bir bahçivana gösterir gibi anlatır.”<sup>88</sup>

Sanatçı ilk bakışta bireyin fiziksel kimliğiyle karşı karşıya kalır. Sanatçı amacına göre bu fiziksel kimliği üzerinde abartılar veya deformasyonlar yaparak farklılaştırabilir. Bu aşamadan önce sanatçı belli bir bakış altında bireye yaklaşır ve yüz üzerine odaklanır.

<sup>83a</sup> Tuna B., Efe SB. 73-81.

<sup>83b</sup> Cengiz C. Karakaş A.M.-123-132.

<sup>83c</sup> Cengiz, Ç, 54-57

<sup>87</sup> Demet ULUSOY, Modern Medeniyetler ve Postmodern Bilimler, Vytautas Kavolis’in Evrimci Yaklaşımla Sosyo-Sanatsal Sistem Sınıflaması, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 11/Sayı 1-2 Aralık 1994/ s. 82

<sup>88</sup> Zekiye Antakyalıoğlu, Picasso ve Woolf, Artist Modern, Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd., Ekim 2007, Sayı: 9 /82, S. 23

“Bakış tek bir varlığı da ifade etse bütün bir tablonun kuruluşunu, yapısını meydana getirebilir. İnsan yüzünün yalnız olmadığı ve bakış yoluyla kişiler arası ilişkinin kurulduğu tablolar da vardır. Sanatçının düşünüp hayal ettiği, resmin bilinen teması ardında gizli bir tema teşkil eden bu bakış sanatçının sanatı üzerinde yansımasıdır. Bir resimde iki kişinin kapladığı ve bakışlarının belirlediği espas bu iki kişinin birbirine aşk, korku, nefret dolu, çok yakından, çok uzaktan, yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya, iğrenme ile kızgınlıkla, kayıtsızlıkla çeşitli yönlerle, dışa, içe, paralel, karşıt bakışlarla baktıklarında biri diğerinin bakışını bakışı onunla buluşmadan ararsa veya ondan kaçarsa, başı yarım dönük olarak bakarsa, sabit bir bakışla bakarsa, ayrı bakışları kendi üzerine, bir nesneye, bir sembole veya başka bir varlığa, çifte, kalabalığa çekerse, ne aynı doku, ne aynı tonaliteye sahip olacaktır.”<sup>89</sup>

“...dikkatin yüze çevrilmesi, kişiye olan bütün ilginin yüz üstünde yoğunlaştırılma tarzı, parçayı bütünü yerine koyma, onu ayrıntılarıyla belirtme, onu sanki her birimiz esir pazarında ya da bir rol dağıtımında görevli fizyonomi uzmanının yeteneklerine sahipmişiz gibi yargılama, işte bütün bunlar, insanoğlunu çağdaş bir görme tarzını oluşturur.”<sup>90</sup>

Bakmak ile görmek birbirinden farklıdır. “Zihni yetilerimiz kısmen dalgınlık içindeyseler “görmeksizin” bakabiliriz. Yani algılamadan bakabiliriz. Sadece duyumsal organ işleмиyorsa zihni çalışma, önceleri bu organ yoluyla elde edilmiş bilgilere dayanarak işine devam eder.”<sup>91</sup>

“Resimde figür kaygısı, yalnız sentaksla ilgili sorunları içermeyip, görüntü seçimiyle gündeme gelen sahneleme (mizansen) becerisini de şart koşar: çünkü dış dünyada net karşılığı olan figürlerin bir araya geldiği her yerde, daima bir sahneleme işleми söz konusudur.”<sup>92</sup>

Video art yapan sanatçı bireyi değerlendirirken belli bakış açıları altında ışık-gölge efektleri içerisinde izleyiciye aktarmak için kamera açıları, modelin duruşu, vb. görselleştirme biçimlerini ayarlar. “Kamera açısı, yönetmenin kişisel üslubudur. Bu üslubun ortaya çıkışıyla izleyicinin göreceği alan belirlenir. İzleyicinin konuya yaklaşması, uzaklaşması, yüksekte ve alçaktan bakmasını kamera açısı belirler. Güç-ezilmişlik, neşe-bunalım, varlık-yokluk vb. temalar sadece kamera açısının düzenlenmesiyle sağlanabilir.”<sup>93</sup>

Yönetmenin modelinin görüntüsünü yansıtmaya açılarının farklılığı farklı

<sup>89</sup> Neşe Erdok, Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No: 70, İstanbul, 1977,S.

<sup>90</sup> Nicole Avril, Yüzün Romani, Çev. Sema Rifat, Doğan Kitapçılık A.Ş., İstanbul, 2005, S.114

<sup>91</sup> Neşe Erdok, Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No: 70, İstanbul, 1977,S.10

<sup>92</sup> Mehmet Ergüven, Davetsiz İzleyici Resim Üzerine Denemeler, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.S. 142

<sup>93</sup> Levent Kılıç, Görüntü Estetiği, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003, S. 54

izlenimler oluşturmakta ve bu izlenime göre anlamlar kazandırmaktadır. “Kamera göz seviyesinde olduğunda izleyici ekrandaki görüntüyü özellikle dramatik ve psikolojik etkisi altında kalmadan izler. Üst Aı, kameranın konuya yukardan bakmasıdır. Gz seviyesine göre kamera daha yukarda konumlandırılır. Üst aı için kameranın çok yüksekte konumlandırılması gerekmez. Üst aı, görüntü boyutunda estetik, teknik ve psikolojik etkiler yaratır. İzleyici st açıyla konuya yukarıdan bakar. Konu küçülür ve güçsüzleşir. Üst açıyla oluşan görüntü boyutu izleyiciyi yukarıdan baktığına inandırarak üstünlük duygusuna girmesini sağlar. Alt Aı ise kameranın üst açıya göre ters konumda yer almasıdır. Yani kameranın konuya göz seviyesi altından, aşağıdan yukarıya doğru bakmasıdır.”<sup>94</sup>



Kamera nesneye üç farklı konumdan bakar;  
(a)göz seviyesi, (b) st aı ve (c) alt aı.

### 3.3. Bir Yapıt Elemanı Olarak Birey

İnsan toplum içerisinde yaşayan bir varlık olduğundan ve içerisinde yaşadığı toplumun özelliklerini taşıdığından toplumun bir yesi olarak bireydir. Bireyin sanat yapıtı olarak ele alınmasında birey olarak insanın kişisel, sosyal, kültürel etkileşimleri göz önünde bulundurulur. Ayrıca birey biyolojik varlık olarak ta sanat yapıtı içerisinde yer alır. Sanatçının bireye yaklaşımı ve anlatım biçimiyle birey sanat yapıtı içerisinde sanatçısı tarafından biçimlendirilir. Elbette sanatçının biçimlendirme çalışmaları içerisinde bireyin toplum içerisindeki statüsü, duruş biçimi, kıyafetleri, vb öğeler bulunur. Bu nedenle birey sanatçı tarafından sanat

<sup>94</sup> Age.S.54



yapıtı olarak değerlendirilirken anlatılmak istenen konu, düşünce bireyin bireysel kimlik ve kişisel kimliği üzerinden anlatılır.

Sanat eserlerinin birçoğunda konularda insan figürü kullanılmaktadır. İnsan figürünün kullanılması sanat eserinde sanatçının düşüncelerinin ve duygularının dışı vurulmasında insan varlığının önemi görülmektedir. İnsan, toplum içerisinde yaşayan sosyal bir varlık olmasından dolayı birey konumundadır. Toplumlar arasında toplumsal farklılıklar olduğu gibi bireylerin de kendi aralarında bireysel farklılıkları bulunur. Bu farklılıklar topluma veya bireye özgü niteliklerin karşılaştırılmasıyla ortaya çıkar. Her toplum ve her birey kendine ait özellikleri barındıran kimlikleriyle tanımlanırlar. Toplumun kendi bireylerini etkileyip onların kimliğini biçimlendirdiği gibi diğer toplumların değerleri de başka toplumlar ve dolayısıyla bireyler tarafından benimsenip kimliğin biçimlenmesinde etkili olur. Toplumsal olayların bireyler üzerinde etkili olması, onları sosyal, kültürel yönlerden şekillendirmesi ve bu şekillendirilmelerin toplumun en küçük yapıtaşı olan bireyin kimliği üzerinde yansımaları sanatçının kullandığı nitelikler olmaktadır. Sanatçı bu yansımaları sosyal oluşumlara tepki amaçlı da kullanabilir veya bunları tepki amaçlı olarak kullanmayabilir. Bu tür etkileşimlerin birey üzerinde yansıtılması veya yansıtılmaması sanatçının her halükarda bu etkileşimin kabul ettiğini göstermektedir. Bireyin kişisel kimliği sanat eserlerinde kullanılırken öncelikle biyolojik varlık Homo Sapiens denilen “insan” varlığı üzerinde bireysel kimlik anlatımları bulunur. Şekilsel bakımdan değerlendirildiğinde tıpkı herhangi bir nesnenin sanat nesnesine dönüştürme eylemi içerisinde fiziksel özelliklerin ön planda düşünüldüğü görülür. Gündelik yaşam içinde biz, bizi çevreleyen nesnelere ilgi içine gireriz. Bu ilgi kimi zaman özel türden bir duygu ilgisi niteliği elde eder. Böyle bir duygu ilgisi içinde nesnelere ile aramızda duygusallığa dayalı, nesnelere bir özdeş olma süreci doğar. Bu süreç, nesnelere aramızda bir duygu birliğini, daha doğrusu bizim nesnelere duygusallık yüklememizle oluşur. Bunun sonunda, nesnelere tıpkı bizim gibi duygusal bir canlılık kazanırlar. Böyle bir yaşama, nesnelere duygusallık içinde kavrama, nesnelere duygusallık içinde içinden yaşama *özdeşleşim* (Einfühlung, Grekçesi *emphaty*) olayını dile getirir. Gerçekten de özdeşleşim olayında biz, nesnelere içinden kavrar ve yaşarız. Ama nesnelere kavradığımız ve yaşadığımız şey, nesnenin kendisi değil, nesneye yüklediğimiz kendi duygularımızdır. Örneğin, yıkık bir sütun karşısında duyduğumuz eziklik, sütuna değil, kendimize ait bir duygudur. Ama bu eziklik duygusunu kendimizde değil, o yıkık sütunda yaşarız. Yine ulu bir çınar ağacı karşısında duyduğumuz yücelik duygusu, bize ait bir duygudur, ama bu duyguyu biz kendimizde değil çınar ağacında yaşarız. Köpük köpük dalgalı bir deniz karşısında duyduğumuz coşkunluk duygusunu biz yine kendimizde değil, o dalgalı, denizde yaşarız. Bu, şunu gösteriyor ki, biz nesnelere aramızda bir özdeşlik ilgisi kuruyor,

kendimize ait duyguları nesnelere yükleyerek sanki onlarla özdeşleşiyoruz.<sup>95</sup> Bu durumda sanatçı bireyin insana özgü fiziksel ve ruhsal özelliklerin kullanılmasıyla ilgilenir.

Kişinin sadece dış görünüşünün (boyunun, yüzünün, giyinişinin, hareketlerinin...) anlatıldığı portreye fizikî portre; iç dünyasının, alışkanlıklarının, duygularının, fikirlerinin, zayıf taraflarının anlatıldığı portreye ruhî portre (tinsel, moral portre) denir. Çoğu zaman fiziki portre ile ruhî portre iç içe verilir.<sup>96</sup>

Biçimsel anlamda insan figürü duruşuyla, bakışıyla anlamlar içerir. Bireyin insan figürü biçiminde ele alınması doğal olarak sanatçının bireyi sosyal bir Homosapiens olarak değerlendirmesi ve insan olma özelliğinden kaynaklanan psikolojik durumlarının ve ifadelerinin yapıt üzerinde aktarılmasını gerekli kılar. Bireyin içinde bulunduğu içsel yaşantısının yansıtılmasında sanatçının en çok ilgilendiği bölüm yüz ve modelin duruşu gibi özelliklerdir. Dolayısıyla sanatçı bu özellikleri kullanırken portre uygulamasını gerçekleştirir. Böyle bir durumda portrelerin bireyin sanat yapıtı olarak değerlendirilmesinde en uygun tür olduğu belirgin bir şekilde görülmektedir.

Bireyin farklı duruşlarda ve bakışlarda portrelerinin yapılması farklı ifadeleri yansıtır. Önden portre birinci şahsa tekabül eder. Bu bakış yücelik ifade eden bir "ben" dir. Biz bu bakış yoluyla seyreden ve seyredilen ikili ilişkisine gireriz. Fakat bizi inceden inceye yoklayan ve sadece tanıdığımız "ben" sadece resimdeki şahsın "ben"i değildir. Onu yaratan ressam için de geçerlidir.<sup>97</sup>

Dörtte üç yana dönük bakışta inceden inceye bizi gözleyip yakalayan bakış ile kendini saklayıp gizli tutan bakış arasındaki geçiş, teoriyi belirsizleştirir. İlk bu bakış, hareketliliği sebebiyle bir geometrik espasa indirgenemez. Bir yer, bir şey veya bir kişi üzerinde yeni durmuşken kaçabilir. Duraklayan, duran vücut başın duruşundan bağımsızdır. Ressamlar bu özgürlüğü portrede başı omuzlara nazaran ve göz bebeklerini de gözevlerine nazaran eksenlerinden çıkararak elde ederler.

Resimsel gramerde dörtte üç dönük portre ikinci şahıs olarak çekime tabi olur: Bu "sen" dir. İnsanlar uzun müddet sadece iki görünüm başın sembolleri olarak kabul ettiler: Profil ve önden görünüm. Sanat tarihinde çok geç olarak üçüncü bir duruş tatmin edici ve anlaşılır olarak kabul edilir. İşte eğik, dörtte üç dönük bir pozdaki bir kişinin ilham ettiği çelişik hisler buradangelir.<sup>98</sup>

Dörtte üç dönük portrede tasarlanan kaçış profilden portrede amacına erişir. Baş

<sup>95</sup> İsmail Tunalı, Estetik Tavrı ve Özdeşleşim (Einfühlung, Emphaty), Estetik, Remzi Kitabevi, 1993, İstanbul,s.41

<sup>96</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Türkçe Bilgi, Portre Hakkında Ansiklopedik Bilgi, <http://www.turkcebilgi.com/portre/ansiklopedi#ansiklopedi>

<sup>97</sup> Neşe Erdok, Portrede Önden, Bize Bakan Bakışlar ("Ben" Diyen Mutlak, Gasp edici Bakış), Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği, Bakış, Espas İlişkisi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Yayın No:70, İstanbul, 1977, S. 103

<sup>98</sup> Neşe Erdok, Dörtte Üç Yana Dönük Bakış ("Sen" Diyen Bakış), Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği, Bakış, Espas İlişkisi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Yayın No:70, İstanbul, 1977, S. 105

ve vücut bir dönüş neticesi başımıza dikey bir hale gelirler ve bu esnada tablodaki kişinin bakışı tablo düzeni içinde kaybolur, bizim için erişilmez hale gelir. Neticede aramızdaki ilişki kopar, daha doğrusu tek taraflı hale gelir. Önden (doğrudan doğruya) bakışın olumluluğunun, kesinliğinin, eğik bakışın iki anlamlılığının, şüpheliliğinin yerine tam bir yabancılık koyar. Bu bakış nötr ve aynı zamanda “o” diyen bakıştır.

Dolayısıyla başkası artık bize bakmaz, fakat iklimimiz olabildiği kadar varlığını sürdürür. Her an yoksun olduğumuz dikkatini üzerimize çevirebilir. Profilden portrede bütün “karşılıklık” ortadan kalkar. “öteki” sonsuza kadar bize yasaklanan bir yöne yönelir. Bunu yaparken de kendini bize, bizim gözlerimize hiçbir oyun ve düzen olmaksızın savunmasız ve onu saran bakışımızı bir an bile geri göndermeden en büyük nesneliliği içinde sunar. Profil, dörtte üç dönük portrenin sahip olduğu dualiteyi (ikililiği) kaldırır. “başkası” bütünüyle bizden koparılıp alınır ve aykırı bir düşünceyle de kendi kaderi bütünüyle bizim elimizdedir.<sup>99</sup>

Bütün bu özelliklerin yanı sıra sanatçı, modelinin bedenini de kendi amaçları doğrultusunda yapıtlarında kullanır. Modelin beden dili izleyiciye bazı mesajlar vermektedir. Araştırmalar insanların yüz yüze kurduğu ilişkide kelimelerin %10, ses tonunun %30, beden dilinin ise %60 etkili olduğunu göstermektedir. Beden dilinin öğeleri; bedenin duruşu, mimikler, başın kullanımı, oturmak için seçilen yer, giyim, jestler, göz teması, ayakların kullanımı, oturma biçimi, mesafe, bakım ve makyaj, kullanılan aksesuarlar gibi öğelerdir.

İnsanlarla olan ilişkilerimizde çok farklı beden duruşları sergileriz. İlişkide olduğu kişiyi doğrudan karşısına alan ve dik bir beden duruşuna sahip olan kişi, mesajına güvenli bir özellik katmış olacaktır.

İki büklüm, boynu bükük, “süklüm püklüm” beden duruşları ne kadar hatalıysa, omuzları geriye atılmış, göğüs dışarı çıkmış, baş yana eğilmiş, meydan okur, savaşa davet eder türdeki beden duruşları da aynı ölçüde hatalıdır.

Hangi toplumda olursa olsun mesafe, insan ilişkilerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bir insana çok yakın durmak, yakın oturmak veya elini omzuna, sırtına koymak, koluna, eline değmek iki kişi arasındaki ilişkiye belirli bir özerklik, yakınlık ve sıcaklık katar.

Bireyin sosyal bir varlık olarak değerlendirilmesinde ise birden fazla bireyin birbirleriyle etkileşimlerini yansıtan grup portreleri yaygın olarak kullanılmaktadır.

Portreler temsil ettiği bireylerin statüsünün belirtileri olarak hareket ederler. Toplumsal hiyerarşilerin yansımaları olarak görmek çok ta önemli olmamasına rağmen onlar bize tarihin farklı dönemlerinde algılanan toplumdaki önem

<sup>99</sup> Neşe Erdok, Profilden Bakış (“O” Diyen Bakış - Bakılan), Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği, Bakış, Espas İlişkisi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Yayın No:70, İstanbul, 1977, S. 106

seviyesini anlamamıza yardımcı olur. Portrede el ve yüz hareketleriyle, giyimlerle, tavırlarla, arka planla, etiketleriyle ve diğer yüzeye aktarılan özellikleriyle bizlere kişinin fakir veya zengin, güçlü veya zayıf, birçok veya tek mesleğe sahip olduğunu, sınıf, kulüp veya diğer grupların bir üyesi olup olmadığını belirten bilgiler verirler. Portreler ayrıca toplumsal hiyerarşileri kabul eder ya da reddeder. Güç ve statünün bu belirtileri portrelerin gösterimi, sergilenmesi, satın alınması hakkındaki kararlarla portrelerin fonksiyonel önemini artırır.

Meslek ve statü kategorileri içerisinde portreleri ayırmak biraz yapay olsa da böyle bir sıralama değişik tarihsel dönemlerde portrelerin talep ve sipariş edilmelerinin arkasındaki nedenleri ortaya çıkarmaya yardım edebilir. Bir yöneticinin portresi farklı işaretler verir, bunun ünlü bir şairin veya bir hizmetçinin portresinden farklı fonksiyonları vardır. Kendi dönemleri içerisinde bireysel güç ve otorite, sosyal roller portrede temsil edilen bayan veya erkeğin biçimlendirilmesinde etkili oldu.<sup>100</sup>



Hyungkoo Lee, Otoportre, 2002

Yeni medya teknolojilerini kullanan projeler, insanoğlunun sanat ile olan bağımlı teknolojinin sanatsal sürece ve eyleme katılımıyla kurmakta, insanın 'insan'lığına, geçmişine, bugününe ve geleceğine ilişkin soruları tekrarlamakta ve olası cevapları, en çok, dünyanın 'dünya' olmasını sağlayan potansiyel 'özne' üzerinden, beden üzerinden aramakta ve bu serüven boyunca yeni sorular ortaya koymaktadır. Gelişmiş teknolojileri kullanan dijital sanat, bilim ile kesişimlerini,

<sup>100</sup> Shearer West, Portrait of Rulers, Portraiture, Oxford University Press, Oxford New York, 2004, s.72

bedenin somut ve soyut yaratımına ışık tutacak şekilde güçlendirmekte, geliştirmekte ve yine bu nedenle kendisi, kelimenin tüm anlamlarıyla bir fenomen haline gelmektedir. Dijital teknolojiler bedeni yeniden yazmakla kalmayıp onu soyut ve somut olarak yeniden yaratmakta; bedene fiziksel, psikolojik ve sosyolojik deneyimler yaşatmakta; bedensel duylara ilişkin göndermeleri, sosyal bilimlerin bulgularına koşut olarak artırarak, duyların yeni medya teknolojileri aracılığıyla yaşamı deneyimlemede birer uzantı (extension) haline gelmesini sağlamakta; bedenin makineler ve bilgilenim ile etkileşimini fiziksel bir gerçekliğe dönüştürmektedir.

Günümüz dünyasında özellikle göze ve kulağa hitap eden yeni teknolojik araçların kullanımı mümkündür (aydınlatma veya daha güçlü ses sistemleri gibi).<sup>97a, 97b</sup> Çağımıza özgü estetik değerler yeni görsel duylumsamalar ve algı yöntemleri geliştirmemize neden olmuştur. Özellikle dijital ortamda oluşturulan estetik değerler doğal ortamlardaki görsel ve işitsel değerlere sahip değillerdir. Dolayısıyla bu değerleri algılama yaklaşımımız, geleneksel yöntemlerle üretilen değerlere yaklaşımımızdan farklı olacaktır. Diğer yandan bilimsel gelişmeler de duyu tanımında ve geleneksel beş duyu anlayışında farklı bakış açıları geliştirmektedir. İç algılar, mekanik algı gibi yeni algıların varlığı çağımızın değerlerini daha kolay anlamamızı sağlıyor.<sup>101</sup>

Yirminci ve yirmi birinci yüzyılda sanatçıların bireyi portrelerinde değerlendirirken model ve sanatçı dışındaki üçüncü birey olan izleyiciyi de kendi yapıtının bir parçası olarak düşünüp yapıt içerisinde yaşayan bir eleman olarak yer alır. Sanatın ve sanatçının değişimleri sanat izleyicisini de değiştirmiştir; sanat tüketicisi bu etkileşimli ortam içinde, bir izleyiciden ziyade bir katılımcıya dönüşmüştür.<sup>102</sup>

---

<sup>97a</sup> Cengiz, M.S., Rustemli, S., 76-83.

<sup>97b</sup> Rüstemli, S., Cengiz, M.S., 1587-1607.

<sup>101</sup> Devabil KARA, Genç Sanatçıların Teknoloji Hayranlığı ve Geleceğin Sanatına dair İpuçları, <http://asanat.com.tr/makalegoster.asp?id=52>, 02.07.2006

<sup>102</sup> Gülizar ÇUHACI, Dijital Sanatın Genel Özellikleri, [http://www.gulizarcuhaci.com/newmedia\\_sunum/ozellikler.html](http://www.gulizarcuhaci.com/newmedia_sunum/ozellikler.html), 27. 08. 2010



Auger-Loizeau, Boşluklu Kask, (The Interstitial Space Helmet),2004



Seiko Mikami, Moleküler Bilişim (Molekular Informatics), 1996



Carsten Höller , Üst Alt Gözlükler, (Upside Down Glasses), 2001

#### 4. BÖLÜM SANATTA KİMLİK ÜZERİNDEN DIŞAVURUM

Bir kimlik yaratma oyunu bireyselleştirilmiş organizmalardan yükselen bir bilinç oluşturma ihtiyaçlı bir düzen içindedir.

Öz daima bilinçli değildir, fakat bazen özün bilinçsiz parçaları varken onu bilinçle birlikte kimliklendirmek gereklidir.<sup>103</sup>

Yazar Popper, Karl R. Ve John C. Eccles insanların öğrendiklerinin çoğu bilinçaltı ve bilinçüstünde kalan, davranışlarımızda veya düşüncelerimizde kullandığımız kişiliğimizde (benlik) topladığımız ve biriktirdiklerimiz olduğuna inanıyorlardı.<sup>104</sup>

Bu, insanın konuşma kabiliyetini de içeren becerilerini geliştirmeye ve öğrenmeye istekli olan eğilimlerine yansyacaktı.

Bu düşünürlerin katıldığı başka bir nokta vücudun değişmesiyle doğrudan ilişkili olan benliğin doğasının değiştiğidir.<sup>105</sup> Değişim yaşanma esnasında zordur; tecrübeyle öğrenmeden oluşan değişimden daha yavaştır.

İnsan kimliğini bilgi ve tecrübeden inşa eder. Sadece insanlar eleştirel bir şekilde onları gözden geçiren programın parçalarından haberdar olabilir.<sup>106</sup> Diğer oluşumlarla karşılaştırıldığında ortaya çıkan farklılık bizi sadece bireyler yapan değil, aynı zamanda kendi eleştirel düşüncelerimizi ve eleştirel değerlendirmelerimizi oluşturan insan dilidir.<sup>107</sup>

Dil insanın dünyayla temel bağlantısını kuran ifade yolu olur. Sanatsal dil öz kimliğin, görüntünün ve insan vücudunun portresi detaylarında bir gözlem yolu içerisinde oluşur ve o insan kimliğinin temel gözlem kaynağı olarak kuruludur.

Portre kavramı sözlükteki anlamına göre bir insanı ve bir nesneyi temsil eden resim veya heykeldir. Figür veya karakterin tanımında bir kişinin fiziksel ve manevi niteliklerinden söz edilir.<sup>108</sup> Bunun dışında ayrıca portre yapma eylemi bir insan veya nesne figürünün fotoğrafını çekme veya çizme, kopyalama eylemi olarak tanımlanır. Taklit, benzetme: bir figürün veya karakterin, kişinin aslına tamamen sadık kalarak anlatımıdır.<sup>109</sup>

Her iki tanımlama portresi yapılan kişinin karakterine sadık olma, benzerlik, fiziksel ve manevi nitelikleri ile kimliğini içeren yaygın bir alanda bir kişiyi temsil etme fikri oluşturma ihtiyacıyla tamamlanır.

Dikkate değer başka bir görüş, vücudun metamorfoz ve transformasyon

<sup>103</sup> Popper, Karl. R y John C. Eccles, El Yo y Su Cerebro, Barcelona, Ed. Labor Universitaria, 1982, S.146

<sup>104</sup> Age. S. 146

<sup>105</sup> Age. S. 146

<sup>106</sup> Age. S. 162

<sup>107</sup> Age. S. 162

<sup>108</sup> Salvat, Enciclopedic Dictionary, vol. XXIII. Salvat Editions, Barcelona, 1984, S. 2863

<sup>109</sup> Age. S. 2863



(dönüşüm) kabiliyetidir.<sup>110</sup> Fakat bu öz kimliğin, bir bilincin varlığının önüne geçmez.

Klasik antikitenin veya peri hikâyelerinin büyüdü metamorfozlarında vücut insanlığın evrensel bir deneyimi içerisinde oluşturulmuş olarak gösterir.<sup>111</sup>

Portrelerde bireyin fiziksel veya manevi (ruhsal) özelliklerinin dâhil olduğu kimliği sanatçı için bir araç olmaktadır. Sanatçı bu aracı aynı zamanda bir malzeme olarak kullanır. Bu malzeme farklı boyutlarda (iki veya üç boyutlu) formlar içerisine girer. Bireyin görüntüsü bu malzemenin aldığı formlar içerisinde sanatçı tarafından yapılan yorumlarla sanatçının ifade etmek istediği noktada bir sanat nesnesine dönüşür. Bu noktada bireyin temsili söz konusudur. Bu temsili görüntü modelin bire bir benzemesi veya deformasyona uğramış şekli olabilir. Sanat eserinde deformasyona uğramış bireyin görüntüsü sanatçının dışavurum yöntemiyle doğrudan bağlantılıdır. Diğer yandan bireyin özelliklerinin görsel veya biçimsel anlamda değil de içerik olarak onu temsil edip onunla özdeşleşen nesnelere kurgusu vardır. Bu temsili öğeler bireyin herhangi bir kimliği (bireysel, kişisel, sosyal, kültürel, vb.) topluma karşı eleştirel bir boyutta ve hatta toplumsal kuralları reddedip karşı çıkışlarla sanatçı tarafından kullanılmaktadır. Bu tür portreler bireyin görüntülerine bağlı temsilleri olmamakla birlikte bir bakıma temsili olmayan, fakat dolaylı şekillerde temsil eden portrelerdir. Sanatçının eleştirileri veya karşı çıkışları portreler üzerindeki dışavurumlarıyla ilişkilidir.

Akıl-vücut düalizmi başka bir düalizmin etrafında döner: ölümlü ve ölümsüz. Ölüm bilincin keşfiyle doğrudan bağlı olan başka bir konudur. Uyku durumları ve bilinçsizlik, benliğin olmamasıyla bağlantılıdır. Bu durum biz ölürken ruhumuzun ve aklımızın bizi terk etmesidir.

Bu madde ve varoluş bir realite prensibi içerisinde oluşmaktadır. (ruh veya akıl) Öz bilincin kaybı ölüm, beden kaybı, değişim ve mutasyonları ideasına bağlıdır. Vücut kaybolabilir ve o zaman tekrar görünebilir. Modern sanatçı yaşamın yalanlarını temsil eden kaynaklardan biri olarak metafora yakın olmaya eğilimlidir. O soyutlama derecesini vurgular ve Rudolf Arnheim'in söylediği gibi gerçekliği maddesizleştirmesine doğru eğilimi vurgular.<sup>112</sup>

Gerçeklikle bu zıtlık yüzyıllar boyunca kimlik kavramının gelişimini içinde barındıran bir konudur. Geçmişte insanın kimlikle ilgili görüşleri ve ihtiyaçları portrelerde güçlü temsillerinin olduğu bireysel görüntülerin yeniden üretimini yapmaktı.

Modern sanatçı aşamalı olarak gerçeklerden uzaklaşır. R. Arnheim, sanatçının

<sup>110</sup> Popper, & Eccles, El Yo y su Cerebro, Publishing company "Labor Universitaria", Barcelona 1982, S. 173-174

<sup>111</sup> Age.S.175

<sup>112</sup> Arnheim, Rudolf, Hacia Una Psicología del Arte y Entropia, Ed. Alianza forma, Madrid, 1995, page 258

çalışmasının içe dönük olmasından dolayı soyut olduğunu, toplumsal aklın bütün garipliklerine göre yapılmış ve terkedilmiş anımsamalarla dolu olduğunu düşünür.<sup>113</sup>

Çağdaş sanatçıların insan vücudunu kullanmalarındaki ilk düşünce: Çin karakterleri formu içinde kabaran saçlar veya kalın bir örtü içerisinde örülmüş ya da sanatçının babasının cesedinin küçük balmumu heykeli görüntüsüne yerleştirilmiş olması için sanatçının vücudundan koparılmış yarasından tuval üzerine veya bir otoportre büste damlayan kanın onların üstüne fişkırmasıyla haçlar veya çizgiler üzerine izler bırakır. Estetik cerrahi performans sanatı olarak geçer. Çağdaş sanat günlük yaşamın fonksiyonel yapısından, düzen ve kurallarından, sıradan şeylerden farklı olan bir özgürlük alanı içerisinde var görünür. Bu alan içerisinde dingin düşünceler ve entelektüel oyunun yanı sıra orada inanç sistemlerine karşı suçlar, ahlaki kuralları barbarca çiğnemeler, ilginç bir tuhaflıklar karnavalı gelişir.<sup>114</sup>

Yeni toplumsal düzensizlik, şiddet ve manevi modern yaşam içerisindeki toplumlara karşı duyarlılığı olan ve gözlem yapan sanatçının görüş noktası onların travmalarını çalışmalarında yansıtır. Bu, sanatçıyı kendi çağı tarafından etkilenen bir birey tipi, modern insan olarak modern sanatçı yapar. Bu onların öz kimlik kavramlarına yansır, onların başkalarına bakışı çağdaş sanat formları içerisinde özün temsilinin yeni yoludur.

Gombrich portreyi uzun bir araştırmalar yolculuğu sonucunda kullanılabilir bir araç, faydalı bir harita olarak gördü. Portre, bir tecrübenin sadık bir kaydı değil, fakat bir modelin yapısındaki bağlantılara sadık kayıttır.<sup>115</sup> Modern sanatçı için portre artık temsil ve değişimin sade aracı olmayan bireysel bir görüntünün temsili değil, fakat ontolojik düzeylerde gözlemlerde sonuçlanan “ben” varlığının bir sonucudur. Kimlik modern dünyada “ben” ve kimliğin insan görüntüsünün kesin bir gözlem aracı olarak sanatçının deneyimleri ve yaratıcılığının bir sonucudur. Kimlikle “ben” le ilgili düşüncelerle sembolik ve metaforik boyutta ve gözlemsel düzeylerde birçok çalışma vardır.

Bu, modern sanatçının kendisi, insan kavramı içerisinde önemlidir ve modernizme ulaşmayı inceleyen kendi formları ve yöntemleriyle bir arada var olan geçmiş kuşaklar, ressamlar tarafından “ben” ve kimlikle ilişkili oluşturulan illüzyonlardan gelişen bir şeydir.

Geçmişte portresi yapılan insanların görüntüleri kimliği temsil eden yolları ve

---

<sup>113</sup> Age. S. 318

<sup>114</sup> Jullian Stallabrass, Contemporary Art A Very Short Introduction, Oxford University Press, New York, 2004, Page: 1

<sup>115</sup> Gombrich, G. H. Arte e Ilusion (Estudio Sobre la Psicología de la Representación), Ed. Gustavo Gil S.A. Barcelona, p. 91.

tiplerin varlığını çağrıştıran ve tanımlayan saf ontoloji üzerine odaklanıyordu. Varlık portrenin sosyal fonksiyonu tarafından sürdürülüyordu. Temel düşünce gösterilmek istenen modelin görüntülerini ve dünyevi değerlerini göstermekti.

Modernizm, realizme, yani dış gerçekliği nesnel bir şekilde, olduğu gibi temsil etme eğilimine karşı bir akımdır. Antirealisttir ve amacı içe dönmektir. Modernist ressamlar ruh hallerini çizerler. Öznel tecrübelerini, algılama biçimlerini ifade etmeye çalışırlar.<sup>116</sup>

Bugünlerde sanatçı modelin görüntüsünün işlenişinde bir bölümü gerektiren özel bir işten dolayı kesin bir temsile bağlı değildir. Modern sanatçının çalışma özgürlüğü ona kimlikleri temsil ederken geniş ölçüde proje üretmesine izin verir.

Uzman gazetecilerin makalelerinde yer alan çağdaş sanat tartışmaları saygılı yorumları, karmaşık felsefi yanılgıları, reklam ve nihayet suçlama, alay etme ve reddetme gibi konuları kapsar.

#### **4.1. Bireyde İçsel Olanın Dışavurumu**

Portreler genellikle bireyin görüntüsünün görsel veya edebi biçimlerde yansıtılmasıyla temsili ve hatta biyografi olma nitelikleriyle bilinmektedir. Temsili portreler mutlaka vardır, fakat sanatçı bireyin görüntüsünün ardındaki gerçekliği gören ve yansıtan kişi olduğundan onu en çok ilgilendiren öğeler yüzeyin altında yatan ruhsal ve tinsel manevi değerler, görsellik, estetik, vb. kaygılardır. Özellikle Ekspresyonist sanatçılar içsel dünyayı yaygın olarak dışavurmuş, günümüze kadar devam etmiş ve bu dışavurum yöntemleri yeni medya ile birleşip başkalaşımalar geçirmiştir.

Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fişkırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir.<sup>117</sup>

Empresyonist estetiğe karşı tepki gösteren herkes Ekspresyonist olarak tanımlandı. Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler Ekspresyonist sayılıyordu. Bu nedenle, Avusturyalı yazar Hermann Bahr 1914'de yazdığı bir kitapta Ekspresyonist akımı yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovlar, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi Alman grupların üyelerini, Viyana'lı Oskar Kokoschka ve Egon Schiele'yi almıştır.

Berlin'de, 1913 Ekim'inde açılan Sonbahar Salonu kataloğu önsözünde Waiden, “ister resme, ister doğaya uygulansın, taklit hiçbir zaman sanat olamaz” demektedir. Yazının başka bir bölümünde yaratıcı olguyu şöyle tanımlamaktadır:

<sup>116</sup> Nevin Akyol, İmgelemin Alacakaranlığında Figürün Dönüşüm Karnavalı: Mustafa Horasan, Artist Modern, Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd., Nisan 2008, Sayı: 04 /88, S. 75

<sup>117</sup> Lionel Richard, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1999, S.7

“ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışa vurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümelerini iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletilir.”<sup>118</sup>

Edschmid'in 1918'de anlattığı gibi, Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir: “Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır.”<sup>119</sup>

Ekspresyonizm akımının iki temel eğilimi vardı. İlk eğilimin en önemli amacı soyutlamaydı. Oswald Herzog'un 1919'da Der Sturm dergisinde soyut dışavurumculuk olarak tanımladığı da budur: “Soyutlama tinsel düzeyde elde edilen şeyin fiziksel biçimlenişidir. Soyut dışavurumculukta nesnelere yaratılır, ama başlangıç nesneyle değildir, özneyledir. Nesne, özdeksel dışavurumculukta görünüşe katkıda bulunur. Arınmışlığı ve yoğunluğu için gerekli olmayı yadsıyarak öznenin özünü damıtır.”

Öteki eğilim ise daha çok bastırılmış bir şiddetin patlamasına eşittir. Sanatta çarpıntılı, yapay davranışlı özellikler ve çarpıtılmış biçimler vardı. Bunlar, hüznü bir acı, bir abartma, bir başkaldırma çılgılığı, şiirin kendinden geçme coşkusu, taşkın ve gürültülü bir tiyatro söylevi, hastalıklı bir iklim, bir keder ortamı ve gerilimler evrenini kapsar.<sup>120</sup>

Sanat teorisinde kullanılan en yaygın dışavurum kavramı sanatın dışavurum teorisiyle eşitlik gösterir. Burada “expression” (dışavurum) bütün sanatların oluşturulmasındaki rolüne yansır anlamına gelir ve sadece sanat dışavurumdur. Dışavurum kavramı sanatçının sanat eseri yapımında yaşantısının ve zamanının sahne arkasına karşı uygun bir şekilde sanatsal hareketin olduğudur. Sanatçı sanat eseri üretirken bir şey ifade eder. Dışavurumun bu tanımı birbirleriyle tutarlılık gösterse de farklılıklar olabilir. Sanatın dışavurum teorisiyle birlikteliğinden farklılığı olan herhangi bir görüş insanların kendi yaratılışından kaynaklı yaratma değeri olarak görüntüleme fikriyle ilişkilendirilir. Eğer resimler şeylerle yaratılmış değerler kazandırırsa bu onların değerlerini benzetmeci (mimetik) olduklarını anlamakla ilişkilendirilmez. Buna ilaveten yaratıcılık ifadesiyle bağlantılı ve ifadenin anlatımı olabilirken sanatsal yaratıcılık olarak dışavurum kavramı yüz ifadeleri, duygular veya modlar, en azından sanat dışında

<sup>118</sup> Age. S. 9

<sup>119</sup> Age. S. 10

<sup>120</sup> Age. S. 10

gözlemlenen sıradan ifade türleri arasında kavramsal bir bağ gerektirmez. Kavramsal olarak dışavurumun yaygın duyu kavramı varsayımı duygulara bağlıdır ve duyguların yoğunluğu, hisler, modlar ve beğeniyi de içeren tüm etkili fenomenler dizisini kapsayan duyguyu gerektirir. Bu etkili fenomenler arasındaki farklılıklar önemlidir, fakat iyi anlaşılmamıştır ve biz dışavurum algılayışımızın bunların herhangi birine yönelik peşin hükümlü olmasına izin vermememiz gerekir.

Duygulara bağlı dışavurum kavramı hakkında yazılan yazıların tarihi çağdaş düşünmeyi şekillendiren ilginç bir yörüngeyi takip eder.

Bu çizgilerde figür dışavurumlarının en etkili sistematik araştırması Le Brun'un, belirlenmiş yüz buruşuklukları ve hareketleri içerisinde yüz etkilerini veren çizim yolları ve insan yüzü ifadeleri kataloğudur. (Le Brun 2000; Montagu 1994). Bu geleneğin içerisinde figürün ifadeleri özellikle tarihsel resimlerde hikâye tasvirlerinde bir araç olarak kullanılır. Hikâye, bir olayın temsili ve olay bir neden için yapılan hareket olduğu için bir figürün ifade noktası yansımalarını bir bakışta ortaya çıkarmak içindir.<sup>121</sup>

Le Brun'un çalışmalarının bulunduğu yüz ifadeleri koleksiyonu amatör ressamların başvuru kaynağı olmasına rağmen teorisyenler başka bir dışavurum fenomenine dikkatlerini çevirdikleri 19. yy'a kadar figür ifadelerine olan ilgilerini kaybetmeye başladılar. Görüntüde figür kullanmadan da tasvir edilen görüntünün tamamında bir duygu ifade edilebilir. Bir bozkırın görüntüsü bir ümitsizlik, güneşin yükselişi ümit, sarp kayalıklar sertlik ifadelerini verebilir. Bu ifade görüntüleri bir ifadenin tasvir edilen görüntüde asgari düzeyde yansıtılabileceği ve tasvir edilecek insanların tamamen olmayabileceği görüntülerdir.

Görüntünün dışavurum fenomeni bazı erken dönem yazarları tarafından tanımlanıyordu. Fakat sadece 19 yy. ona bir tür geniş kapsamlı sistematik bir işlem kazandırdı. 20.yy a kadar figür dışavurumları sanatın dışavurum teorisiyle iyi bir şekilde uyumlu sayısız görüntü ifadeleri oldu. Örneğin Matisse dışavurumların bir insan yüzünde beliren veya bir şiddet hareketiyle beliren görüntülerde yatmadığını, resimlerinde tüm düzenlemenin dışavurumcu olduğundan söz etmiştir. Onun "Kırmızı Stüdyo" adlı eseri çarpıcı bir örnektir.

Görüntünün dışavurma mekanizmasının anahtarı geniş bir şekilde renklerin kullanılmasıyla oluşurdu. 18. yy teorisyenlerinden Jonathan Richardson, bir resmin renklendirilmesinin konuya, zamana ve mekâna göre farklılık göstermesi gerektiğini, eğer konu kasvetli, melankolik veya korkulu ise renklendirme de

---

<sup>121</sup> Dominic McIver Lopez, The Air of Pictures, Sight and Sensibility, Clarendon Press-Oxford, New York, 2005, S.51

genel olarak kahverengi, siyah veya kırmızı ve karanlık renkleri içermesi gerektiğini söylüyordu.

Daha sonraları dışavurum görüntülerini renklerin ifadelerini sık sık müzik armonilerinin ifadeyle uyumuyla benzerlik göstermesiyle ilişkilendirilerek şematize etme girişimleri oldu.

Görüntü dışavurumlarının sadece bir resmin temsili olmayan veya biçimsel özellikleriyle yapılırken bazı durumlar dışavurumu davranışların temsili içerisinde oluşan figür ifadeleri fikrini teşvik edebilirdi. Bu fikir önceleri yüz ifadelerinin temsili olarak gösterilirken sonraları duyguları çağrıştıran temsili olmayan nesnelere olarak gösterilen klasik kaynaklarda ileri sürülür. Bu fikir uygun bir dışavurum biçimi olarak görüntü dışavurumunu bırakarak ve figür ifadeciliğini temsile indirgemekle temsil ve ifade birbirine karşıtlık oluşturur.

Aksine Art Spiegelman'ın "Maus" (Fare) adlı etkili bir panelinde biçimsel özelliklerden geçtiği gibi dünyayı nasıl gösterdiği şekliyle (haç biçiminde bir yoldan geçerek) etkili bir önsezi hislerini dışavurur. Burada görüntü dışavurumunda bir temsil söz konusudur. Aynı şekilde Picasso'nun "Weeping Head" (Ağlayan Baş) isimli çalışmasının şiddetli çatlak düzlemleri figürün dışavurumculuğuna katılır.<sup>122</sup>

İyi bir portrenin her şeyden önce iyi bir fotoğraf olduğunu söyleyen Arnold Newman, bir insanın karakterini sadece yüzünde yakalamaya karşı çıkar; en azından fazlasıyla gözü pek bir girişimdir bu. Gerçi stüdyoda çekmek zorunda kaldığı fotoğrafların bunu doğruladığını söyleyemeyiz. Nitekim iki saat boyunca anlamsız şeylerle oyalamaya çalıştığı model sonunda sıkıntıdan patlamanın eşiğine gelip kamerayı unuttuğunda, Newman için de deklanşöre basmanın zamanı gelmiştir artık: "Dur öyle! Kımıldama!" Gerçekte bu yöntemin ardında yatan gerekçeyi herkes bilir: Hepimizin bin bir suratı vardır; öyle ki, çoğu zaman bunların yer ve sırasını bile belirlemede zorlanırsınız. Enis Batur'sa bu gerçeği çok daha yalın ve çarpıcı bir sözle dile getirir: "Belki de hiçbir yüzün aslı yoktur."<sup>123</sup>

Çekilen bir çocuk fotoğrafında yüze yansıyan acı, hüznün ve yaşantısının izleri belirgin bir biçimde göze çarpar. Mehmet Ergüven bu fotoğrafla ilgili olarak şöyle söylemektedir:

---

<sup>122</sup> Age.55

<sup>123</sup> Mehmet Ergüven, Şakanın İzinde, Aydınlıkta Görmek, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, S. 89



“Borneo Adası'nda gözü dönmüş dayakların hışmına uğrayan çocuk, ağlamaya bile gerek duymadan, ‘yaraları sarmak’ deyimine meydan okuyor sanki. Bu aşamada kayıtsız bir tavırla objektife bakan çocuk, olsa olsa tiye alınmış vahşetin belgesi yalnızca. Yaşıtlarının kimi zaman çelikçomak oynayıp, yeri geldiğinde bilgisayar başına geçtiği bir dünyada, o ağlamadan ağlamak zorunda; öylesine acıyla dolu ki, acıyı hissetmemekten başka şansı yok!”<sup>124</sup>

Anne Collier, eskimiş kitap, dergi, ve albüm kapaklarını içeren görüntülerin nostaljik ve melankolik olanları üzerinde odaklanır. Collier, bazı yönleriyle bütün işlerinin portreye dönüşmüş formlar aldığını söylüyordu. Ingrid Bergman’ın ağlayış içindeki yüzü acıdan yankılanan bir ikon olmasının yanı sıra otoportrenin yerine geçen bir yüzü akla getirir.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Age. S. 104

<sup>125</sup> Guggenheim Museum Haunted, Anne Collier, [http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition\\_pages/haunted/#/artist/collier](http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition_pages/haunted/#/artist/collier), 26/03/2010



Ağlayış (Crying), 2005, fotoğraf baskı, 99,1 x 134 cm, Baskı 1/5, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, Bay ve Bayan Aeron M. Tighe tarafından fona yaptıkları bağışla satın alınmıştır. 2005.47, Anne Collier, fotoğraf: David Heald ve Kristopher Mckay

#### 4.2. Sanatçının Birey Üzerinden Dışavurumu

Portreler biyografî biçimindeki yazılarla benzerlik gösterirler. Biyografiyle portrenin karşılaştırılması şüphesiz çok yaygındır. On sekizinci yüzyılın portre ressamı ve teorisyeni Jonathan Richardson bir yazısında şöyle demiştir:

“Bir portre temsil ettiği kişilerin genel hayat hikâyesini anlatan bir türdür ve sadece portreyle ilişkilendirilen kişiye bilgileri vermez aynı zamanda görüldüğü durumlarda daha çok fiziksel ve en azından genel karakteri hakkında konuşan kişilere de bilgiler verir... Bunlar ayrıca birçok kez tarihi resimlere cevap verirler”<sup>126</sup>

Richardson burada portrelerin bireyle ilgili biyografik bilgiler vereceğini ima etmektedir.

Bir zamanlar Londra'nın 'Daily Telegraph' gazetesinin biyografi yazarı McEwen sanatındaki formu halkça iyi tanınan çok ünlü kişilerin biyografilerinden oluşur. 'New York Times' gazetesinin hemen göze çarpan yazı

<sup>126</sup> Shearer West, The Portrait as Biography, Portraiture, Oxford University Press, Oxford New York, 2004, s.51



tipini kullanarak çalışmalarının kurgusunu oluşturan kişilerin sadece ölüm nedenlerini anlatan detaylı ve anlaşılır biyografileri yazar. Büyük ölçülerde ve yeniden ürettiği fotoğraf baskı biyografileri Andy Warhol'un 1960'ların ilk dönemlerinde gazetelerden topladığı araba kazaları, elektrik sandalyeleri, ırk çatışmaları ve diğer felaket olayları görüntülerinden oluşturduğu ölüm ve hastalık fotoğraflarını çağırıştırır. Warhol'un mirasçısı olarak sanatçının Pop art'a gönderme yapan bu çalışmalarından Postmodernist yaklaşımı uygulayıcı bir örneği Richard Prince'in biyografisi 'Untitled (Richard)' (İsimsiz (Richard)) eserinde daha belirgindir. McEwen'in Prince'nin yaşamına ve kariyerine yeni bir yaklaşımıyla postmodernizm estetiğinin stratejilerini zaten kullanır durumda olan günümüz genç sanatçıları üzerinde zekice izler bırakır.<sup>127</sup>



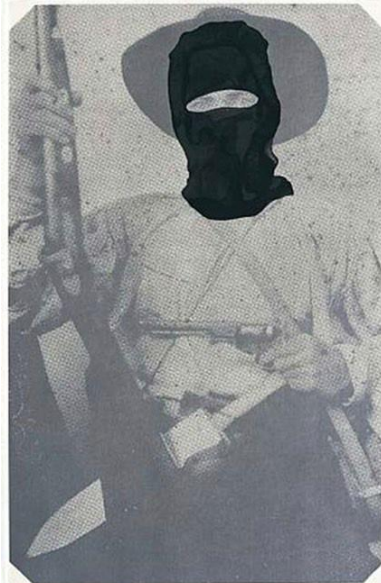
Adam McEwen, 'Untitled (Richard)' (İsimsiz (Richard)), 2007, 134 x 94 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

<sup>127</sup> Guggenheim Museum, Haunted, McEwen, [http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition\\_pages/haunted/#/artist/mcewen](http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition_pages/haunted/#/artist/mcewen), 26/03/2010

Portre ve biyografi arasında farklılıklar da vardır. Biyografiler genelde ölmüş bireylerin başarılarını ve yaşamlarını kronolojik sıraya koyarlar. Yirminci yüzyıldan önce biyografiler yaygın olarak doğumdan ölüme kadar geçen süreç içerisinde bireyin hareketleri, görüntüleri, karakterlerini anlatan kronolojik destekli konulardı. Bir portre için belli bir anın seçilmesinin bu yönde bir uzantısı yoktur. Portreler özel bir noktada bireyin görüntüsünü temsil eder ve sadece erkeğin ya da bayanın yaşantısındaki bir anın görüntüsüne gönderme yapar. Portrelerde işaretler ve diğer sözel araçlar anlık görüntüye bir dipnot olarak kullanılırlar ama onların yapaylığı bize gösterildiği bir zaman dilimi içerisinde yaşayan kişinin yanılmasıyla sık sık uyuşmayabilir.

Portreler bireyi görüntüsü içerisinde bireysel kimliğini ele veren yüzünü gizleyerek te farklı anlamlar ifade edebilir.

Helms'in iki heykeli çizimlerde hem önerilen hemde sunulanı gösterir. Bunlar çizimlerde mümkün bir uygarlığa gönderme yapar. Terkedilmiş, yıkılmış bir yapı ücrada kalmış tahta bir yapının hatırlanması olarak ortaya çıkar. Ne insan varlığı kalır, ne de katliam görünür; Esas olarak, eski savaşların veya geleceğin kehanetlerinden birinin hatırası olarak galeri içerisinde yeniden üretilmiştir. Ölüm başka bir yerde dondurulmuş bir bufalo formu içerisinde anlatılır. Mekânından kaldırılan bufalo yenilgin Batının olduğu kadar kendisinin ölümünü yeniden çağrıştırmayla ilişkilendirilmektedir. Bufalo Helms'in, NFA askerleri imgelerinin yüzlerini karartmak için maskelemelere hizmet eden ve aynı zamanda 19. yy. Batı Amerika sanat türüne bir işaret olarak hareket eden ilk işleri içerisinde görünür.



Adam Helms, İsimsiz Portre, Paşömen üzerine çift yönlü İpek baskı, 2007

Galerinin önünde parşömen kâğıt üzerinde çift taraflı bir ipek perde içinde figür yeniden görünür. Bireylerin siyah ve beyaz görüntüleri üzerinde kötü niyeti temsil eden maskeler ve yün başlıklar hem tarihi hem de çağdaş radikal savaşlarla ilişkilendirilmiştir. Bu örtülü işler başka bir zamanın erkekleri ile günümüzdeki erkeklerle paralellik gösterir. Batı hikâyelerinde haydutlar, gerilla savaşçıları, Amerikalı sivil savaşçıları, Çeçen direnişçiler ve El Kaide üyelerini çağrıştıran bireylerin bireysel kimliğiyle maskeler ve başlıklarla kontrastlık oluştururken onları bir model içerisinde yeniden şekillendirir. Onlar, bilinmeyen teröristler, isyancılar ve şiddet taktikçileri olan grubun içerisinde yer alır ve hepsi bu çok yönlü gösterilmelerle bağlantılı kimlik sorularına neden olurlar.<sup>128</sup>

Yüzücü (2004) de bir kadın bir su tankı içerisinde uzanır, bakışları yukarıya odaklanır. Görüntüsü alttaki suyun içerisinde öz yansımanın bir çift enteriyör çağrışımı görüntüsü yaratarak yansır. Lichtenstein, bu yansıma aracılığıyla görünemeyen işler ve soyuttan farklı bir görsel form verir. Yüzücüde Lichtenstein'in odağı birey üzerine iken eser, daima araştıran bir toplumu ifade eden şirket onaylı bir fiil olan “google” kelimesi içerisinde bir toplumun ortak bir portresi olarak fonksiyonları olan bir bütünün seriler parçasıdır.<sup>129</sup>



Miranda Lichtenstein, Yüzücü, 2004, fotoğraf baskı, 41x50 inch. Çağdaş Müze Eseri Satın Alma Konseyi üyeleri ve Joseph H. Hirshhorn'un Satın Alma Fonunun yardımlarıyla satın almıştır. Guggenheim Müzesi

<sup>128</sup> Marianne Boesky Gallery, Adam Helms,  
<http://oneartworld.com/Marianne+Boesky+Gallery/Hinterland.html>, 08/09/2007

<sup>129</sup> Hirshhorn Museum, Miranda Lichtenstein,  
[http://hirshhorn.si.edu/visit/collection\\_object.asp?key=31&subkey=10](http://hirshhorn.si.edu/visit/collection_object.asp?key=31&subkey=10), 2010

Şişşak estetiğiyle ilgili kaynaklarda bir banyo, bir yatak olup olmaması önemli bir faktördür. Arka plan detayları ve kurgular çoğunlukla insanların yaşantılarının sembolik işaretlerini içeren günlük realitesinin bir duyarlılığını ve fotoğraftaki konumunun bir duyarlılığını getirirler. Örneğin “Trixie on the Cot, New York City, 1979” (Sedir zerinde Trixie, New York Şehri, 1979) adlı eserde Trixie başında saten bir kurdelesıyla (soluk görünen), muhteşem tafta süslü elbise giymiş, fiziksel olarak fakir ve sade bir meknda oturup sigara içiyor.<sup>130</sup>

Bu eser hem Trixie'nin yaşamının düşsel versiyonunu (elbisesiyle ve oturduğu sedirde yanındaki dergi ile belirtilmiş), hem de onun tamamen temsil ettiği hayatın kaba ve zor durumlarını (etrafını çevreleyen nesnelere belirtilmiş) anlatan bir parti sonrası görüntüyü sunar.

Goldin, istediğim Şey onlarda gördüğüm g ve güzellikleri onlarla birlikte göstermek ve insanların yaşamlarının hassasiyetini korumak. Fotoğraflarımdaki insanların ardındakilere bakmak istiyorum. Sslemeden, vmeden hayatımın tam olarak neye benzediğini göstermek istiyorum. Bu soğuk bir dünya değil, acıdan haberi olan, bir ie bakış özelliği olan bir dünya.



Nan Goldin, “Trixie on The Cot” (Sedir stnde Trixie), NYC, 1979, levha üzerine yapıştırılmış fotoğraf baskı, 273/8 x 40 inç (69 x 101,6 cm). Solomon Guggenheim Müzesi, New York. 2002 yılında Fotoğraf Komitesi, Uluslararası Yöneticiler Konseyi ve Yönetim Kurulu yeleri fonlarının bağışlarıyla satın alındı.

<sup>130</sup> Joan Gibson, *Traces*, Contemporary Art and Memory, I.B. Taurus Press, London-Newyork, 2007. Page:43

Politik ve ekonomik sömürgecilik geçmişine dolaylı yoldan gönderme yapan sanatın tarihsel örnekleri ve aykırı motiflerinin benzer bir kombinasyonu Shonibare'nin "Hollanda Kumaşı" tekstillerini kapsayan önemli ve ünlü çalışması "Mr. And Mrs. Andrews Without Head" (Başsız Bay ve Bayan Andrews) (1998) ve "The Swing" (Salınma) (Fragonard'tan sonra)(2001) çalışması iyi bilinen örnekler arasındadır. "Mr. and Mrs. Andrews Without Head" (Başsız Bay ve Bayan Andrews), Gainsborough'un on sekizinci yüzyılda arazi sahibi Bay Andrews ile karısı Bayan Andrews'in bir çift portresini yaptığı çalışmanın üç boyutlu bir biçimdeki görüntüsüdür. Shonibare'nin saf ipek, süslü veya pamuk giysiler yerine "Hollanda Kumaşı"ni kullanmasının dışında Gainsborough'un resminde betimlenen figürlerin kıyafetleri, figürlerin duruşu aynıdır ve başsız figürler olarak gösterilmişlerdir. Bu tekstillerin karmaşık tarihini öğrenmek önemlidir. Çünkü sadece sömürge sonrası değil aynı zamanda Shonibare'nin tarihsel sömürge materyallerinin ve fantezilerinin birleşimini temsil ederler. Gerçekten karakteristik Batı Afrika tekstili olduğuna yaygın olarak inanılan gerçek olmayan bir hikâye Shonibare'nin eserinin sömürge sonrası içeriğiyle bağlantılı olarak birçok kez anlatılır.<sup>131</sup>



Thomas Gainsborough, Mr. And Mrs. Andrews, (Bay ve Bayan Andrews), 1748-49, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere, 46.85 x 27.56 inç

<sup>131</sup> Joan Gibbson, Revisions , Contemporary Art and Memory, I.B. Taurus Press, London-Newyork, 2007. Page:69



Yinka Shonibare, “Mr. And Mrs. Andrews Without Head” (Başsız Bay ve Bayan Andrews), 1998. Armatür model üzerine kumaş baskılı pamuklu giysiler, köpek modeli, boyalı sandalye, tüfek, 165 x 635 x 254 cm (kaideli), Kanada Ulusal Koleksiyonu, Ottawa.

“Rent-Rent Collection Yard” (Kira-Kiralık Koleksiyon Avlusu) (2007), Li Zhanyang’ın (1969, Jilin şehri, Çin doğumlu) şimdiye kadar yaptığı en geniş ve en karmaşık heykel enstelasyonudur. Li Zhanyang’ın 18 ay süren çalışması sonucunda ürettiği “Rent-Rent Collection Yard” (Kira-Kiralık Koleksiyon Avlusu) Çin Çağdaş Sanatı sahnesine nükteli ve öznel bir bakıştır. Sanatçının kişisel deneyimlerini aktarır. Gerçeğe yakın karakterler hem yereldir hem de uluslararasıdır. Bu enstelasyonun doğal boyutlarda 34 renkli fiberglas figürlerin bazıları sadece Çin çağdaş sanat çevreleri tarafından bilinen ve bazılarının uluslararası çevrelerce tanınmış farklı insanların modelleridirler. Bu heykeller Çin ve Batı ülkeleri sanatçıları, küratörler, koleksiyoncular, galeri sahipleri, galeri asistanlarını ve sanat öğrencilerini kapsar. Anlatılan konular onların sosyal ve mesleki rollerine göre seçilmiştir. Gerçek bir bölmede sergilenen heykellerde her figür dramatik veya absurd, bazıları telkin etme, dokunaklı ve taşlama amaçlı çarpıcı pozlarda gösterilmek üzere tasarlanmışlardır. Altı kavramsal temayı takiben (kira ödeme, ayak yıkama, gasp etme, ezme, ölüm ve işkence, tarihi

izleme) heykeller Pekin’deki Urs Meile Galerisinin üç sergi alanı boyunca yayılırlar.



Li Zhanyang, “Rent – Rent Collection Yard”, (Kiralık Koleksiyon Avlusu) 2007, heykel enstelasyonu, Urs Meile Galerisi, Pekin –Luzern.

Görünüşe göre toplanmış veya yan yana getirilmiş topluluk sanat dünyasının parlak yüzeyi altındaki kirliliğin, gizli çekişmeler ve güç bağlantılarını açığa çıkaran daha geniş ve uydurulan bir hikâyenin parçasıdır.

Sanatçı fiberglası izleyicilerin karanlık içerisinde dikkatle bakmasıyla diğer karakterler arasında kendisini temsil eden bir benlik içerisine yerleştirir. Bu izleyiciler arasında Li Zhanyang ön planda diğer figürlerden farklı bir yere Joseph Beuys ve Mao Zedong figürlerini yerleştirir. (Tarihi inceleme konumunda) Beuys, modern çağdaş sanat alanı içerisinde en etkili kişilerden biridir ve Çin Devriminin babası ve ikonu yanında, el ve yüz hareketleriyle diğer figürlerin önünde karmaşık ve dinamik bir etkileşim üzerinde gösteriliyor.



Li Zhanyang, “Rent – Rent Collection Yard”, (Kiralık Koleksiyon Avlusu) 2007,  
Detay, “Pay Rent” (Kira Ödeme), Heykel enstelasyonu,  
Urs Meile Galerisi, Pekin –Luzern.





Li Zhanyang, Rent – “Rent Collection Yard” (Kiralık Koleksiyon Avlusu), 2007, Detay, “History Observed” (Tarihi İnceleme), Joseph Beuys, Mao Zedong Heykel Enstelasyonu 195 x 217 x 160 cm, Urs Meile Galerisi, Pekin –Luzern.

Li Zhanyang'ın raporlarından birinde “Rent-Rent Collection Yard” (Kira-Kiralık Koleksiyon Avlusu) doğru veya gerçek olmasına gerek olmayan bir hikâyeyi anlattığını yazar. Eser, toprak sahibi Liu Wencai'nin hikâyesinin çağdaş aktarımıdır. Devrim döneminde Liu Wencai köylüleri acımasızca sömüren bir politikacıydı. Liu'nun despot bir zalim olarak tarihsel görüntüsü aynı zamanda “Rent Collection Courtyard” (Kiralık Koleksiyon Mahkeme Avlusu) (1965) olarak ta bilinen “Rent Collection Yard” (Kiralık Koleksiyon Avlusu) anıtsal ve heykelli başyapıtın merkezinde yer alıyordu. Toprak sahibi Liu Wencai'nin meyve bahçesindeki (Sinchuan şehrinin Dayi köyünde) kiralık koleksiyon avlusunda kalıcı olarak sergilenen bu sınıfların portre heykelleri grubu Çin Komünist Partisinin yönetime gelmeden önceki toprak sahiplerinin yönetimi ile fakir çiftçiler arasındaki mücadeleyi gösterir. Önceleri Sinchuan şehrinin hükümeti tarafından sipariş edilen ve Sinchuan Güzel Sanatlar Akademisi profesörleri ile öğrencileri tarafından yapılan “Rent Collection Yard” (Kiralık Koleksiyon Avlusu) yöreye ve Batı akademizmine özgü bir stil kombinasyonu içerisinde kilden yapılmış 114 insan figürünü kapsar. Li Zhanyang'ın “Rent Collection Yard” (Kiralık Koleksiyon Avlusu) versiyonunda insanlığın ikonografik diline gönderme yapan Barok sanatının kısmi olarak yeniden görüntülenmesinin bir bölümü içerisinde vurgulanan, kendi aldığı sanat eğitiminden kaynaklı realistik bir yaklaşımı elementlerle birlikte uygulamak için orijinal heykel biçimlerine dönüştürür.

Sanatçıyla yapılan bir röportajda “ben toplumun en temel seviyeleri üzerinden bireysel ruhu vurgulamak için tamamen yaşamın portresini yaptım” demiştir.

Li Zhanyang'a göre bir sanat eserinin kalıcı değeri sadece onun tekniğine, içeriğine veya seçilen malzemeye bağlı olmadığı gibi verdiği mesajı ve tekniği yenileyerek modernize edilmesine bağlıdır.

Li'nin “rent” (kira) kavramını biçimsel ve kavramsal yönden anlamlandırması, asimilasyonun yaratıcı bir işlemi olan ve sadece yüzeysel bir kültürel benimseme formu olmayan “nalaizhuyi” (geçici olarak faydalı olanı yakalama “grabizm” ) kavramına gönderme yapar. Bu nedenle 1999'da sanatçı Cai Guaqiang 48. Venedik Bienali'nde çağdaş sanat bağlamında bir performans olarak “Rent Collection Courtyard” (Kiralık Koleksiyon Mahkeme Avlusu)nun yeniden dökümünü yaptı. Liz Zhanyang'ı bu noktada anlamak önemli olsa bile mantıksal ve bireysel teoriler zamanın geçmesiyle eskimeyecek bu sanat yapıtının önemi ve Cai Guaqiang'ın üretim işlemini devam ettiği 1965'teki orijinal versiyonun her iki kavramsallaştırması olarak tartışmak artık uygun değildir.

Sonuç olarak Li Zhanyang, “Dying a Martyr” (İşkenceyle Ölüm) adlı eserinde Cai Guaqiang'ı Samuel Keller, Art Basel Fuarının Basel'deki müdürüyle birlikte

çarpıcı bir şekilde göstermiştir. İki kahraman İsa Peygamberi (görsel olarak Venedik Bienali'nin küratörü olan İsveçli küratör Harald Szeemann'e (1933-2005) gönderme yapar) taşıyor.



Li Zhanyang, "Rent-Rent Collection Yard" (Kira-Kiralık Koleksiyon Avlusu), 2007, Urs Meile Galerisindeki enstelasyondan detay, "Dying a Martyr" (İşkenceyle Ölüm), Samuel Keller, Harald Szeemann, Cai Guoqiang), 187 x 220 x 89 cm.

Li Zhanyang, “Foot Washing” (Ayak Yıkama) sahnesinde zalim Liu Wencai figürüne paralel olarak uluslararası ünlü sanatçı ve mimar Ai Weiwei’yi seçmiştir. Sandalyede şişman, neşeli ve rahat bir şekilde gösterilmiş olup karısı tarafından sevilip, ayaklarına masaj yapılırken yanında küratörleri, koleksiyoncuları ve yardımcıları vardır. Li Zhanyang’ın gözünde bu çalışma uzun zaman sonunda şimdi uluslararası sanat camiası tarafından kabul edilen Çin Çağdaş Sanatının ilk mücadelesi olabilirdi.<sup>132</sup>



Li Zhanyang, “Rent-Rent Collection Yard” (Kira-Kiralık Koleksiyon Avlusu), 2007, Urs Meile Galerisinde kurulu enstelasyondan detay, “Foot Washing” (Ayak Yıkama) sahnesi: Chrislane Leister, Nataline Colonelio, Tang Xin, Livia Gnos, Lin Suling, Ai Weiwei, Lu Qing, Urs Meile, bebek başlı kuş yuvası, 224 x 541 x 282 cm, Urs Meile Galerisi, Pekin-Luzern

### 4.3. Sanatçının Kendisi Üzerinden Dışavurumu

Bireyin görüntüsünün sanatçı tarafından kullanılması ve kimlikleri üzerinden biçimlendirilmesi portrelerde sıkça görülür. Sanatçı birey olarak kendi varlığını ve görüntüsünü farklı yöntemlerde kullanmıştır. Performans sanatçıları

<sup>132</sup> Nataline Colonello, Rent Collection, A Metaphor for Contemporary Art in which Everyone Pays, <http://arttattler.com/commentaryrentcollection.html>, 2008

çoğunlukla kendi bedenlerini dışavurum yöntemleri dâhilinde kullanarak sanat yapıtlarını oluştururlar. Özellikle 20 yy. da sanatçının dışavurum yöntemlerinde sınır yoktur. Bu tür çalışmalara pek çok örnek verilebilir, fakat en çarpıcı örnekler Gilbert ve George isimli sanatçılar eserlerinde görülür.

1970 yılında Nigel Greenwood Galerisinde ilk kez performansı gösterilen “The Singing Sculpture” (Şarkı Söyleyen Heykel), Gilbert ve George tarafından yapıldı. Bu performans için başlarını ve ellerini çok renkli metalik tozlarla kapladılar. Bir masanın üstünde durdular ve bazen bir gün boyunca Flamagon ve Allen’in “Underneath The Arches” (Kemerler Altında) şarkısının kaydı boyunca hareket ettiler ve şarkı söylediler. Giydikleri takım elbiseler onlar için bir tür üniforma oldu. Genel kıyafetler içinde çok az göründüler. Aynı zamanda ikiliden birini diğerinden farklı görünmesi alışıldık değildi. İkili kendilerini yaşayan heykeller olarak nitelendiriyorlardı. Sanatlarının günlük yaşamlarından bağlantısız olmasını reddediyorlardı ve yaptıkları her şeyin sanat olduğunu ısrar ediyorlardı.



Gilbert and George, Şarkı Söyleyen ve Yaşayan Heykeller

İkilinin geniş büyüklükte fotoğraf çalışmaları içerisinde belki en çok bilineni

“The pictures” (Fotoğraflar) dır. Bu tarzda ilk çalışmaları siyah ve beyazlar içerisinde, sonrakiler kırmızı boyalı ellerle sarı dokunuşlardır. Bazen bir dizi çarpıcı renkler, bazen arkadan aydınlatmayı ve bazen de siyah ızgara görüntüleri kullanırlar. Sanatçılar bu işlerde kendilerini genellikle çiçekler, arkadaşlar, gençler ve Hristiyan sembolizmi ile özdeşleştirirler.

1986 yılında Gilbert ve George “Paki” (Pakistanlı) başlıklı bir Asyalının fotoğrafı, baş derisi gibi Londra’nın Doğusunda ‘kaba tipler’i görünüş olarak büyüleyici gösteren bir fotoğraf serisi yüzünden eleştirildi.

İşlerinden bazılarında çıplaklık, cinsel içerikli hareketlerin gösterilmesi, bedensel atıklar gibi şok edici görüntülerinden dolayı medyanın dikkatini üzerlerine toplamışlardı. “Naked Shit Pictures” (Çıplak Dışkı Fotoğrafları) (1994) ve “Sonofagod Pictures” (Tanrının Çocuklarının Fotoğrafları) gibi eserler de aynı zamanda dikkatleri üzerlerine toplamıştı.



Gilbert & George, Seed (Tohum), 30 parçadan oluşan ve elle boyanmış fotoğraflar, 119 inç<sup>2</sup>, 1984

Gilbert ve George iki karakterden esinlenmişlerdir: Yeşil Adam ve Sarı Adam, Grant Morrison'un komik kitap serisinden ve "Filt" (Kir) Gestapo biliminden Şef Constables. İki karakter Gilbert ve George'nin sanat eserlerindeki görüntülerde bireysel komik kitap paneller olarak hareket eden ayrı görüntü bölmelerinde görünürler.<sup>133</sup>

Postmodernizm, kadın sanatçılar dönemini de beraberinde getirmiştir. Hastalığında bile bedenini sanatsal bir amaç için obje olarak kullanan sanatçı Hannah Wilke, diğer kadın sanatçılar içerisinde büyük etkileri olan sanatçılardan biridir. Wilke'nin sanatı içerisinde Soyut Dışavurumculuk, Minimalist Sanat, Performans ve Kavramsal Sanat, Postmodernizm etkiler ve davranışlar görülmektedir.

Şok faktörü 1960 sonlarındaki ilk işlerinden itibaren Wilke'nin sanata yaklaşımının merkezinde olmuştur. Bir heykeli olarak, kolayca şekillenen lateks (kauçuk hammaddesi) ve rubber (lastik) materyalleriyle çalışan Wilke, çamurdan vajina formlarından seri heykeller yapan ilk kadın sanatçıdır. Minimalist karakterdeki bu seri heykeller, yaralanabilirlikle karışık bir duyarlık metaforu ile dokunma ve daha da ötesindeki şiddeti sorgular gibidir. Birçok iş, hem vajinal eti hem de çiçekleri çağrıştırmaktadır.

"The one-fold gestural objects" serisi Wilke'nin açıkladığı gibi minimalist karakterde ve geometrik formda hem birbirini tekrarlayan hem de dönüşerek şekil değiştiren latex parçalardır. Tek bir hareketle benzer formun farklı açılımları yapılmıştır. Soyut dışavurumcu jest, heykel ve resimde sınırlarını genişleterek Minimalizm ile kaynaşır. Çoklu tekrarlanan biçimler, kadının yaşamı yeniden üretmesi-doğum ile ilgilidir. Wilke tıpkı imza gibi tekrarladığı biçimleriyle, yıllar boyunca hücre bölünmesine biyolojik tepki olarak önerdiği bir eylem gerçekleştirir. Yaşamın döngüselliğini simgeleyen ve temel elemanı olan bir konu olarak üremeyi, metaforlarla sanatsal bir süreç olarak kurgular ve üretir. Böylece kadın sanatçı mitini yaratıcı tanrı ile değiştirirken, fallık gücü değer alan bir kültür içinde onun rütbesinin yerini alan kadın cinsel organı, Wilke için Minimalizmin temel bir biçimi haline gelir.

Wilke 1970'de kendi kendisini çıplak olarak fotoğraflamaya başlamış; ardından kanserli annesinin hastalık evrelerini fotoğraflarla belgelemiştir. Bu karşılaştırmalı ve yan yana sergilenen fotoğraflar, hastalık-ölüm-yaşlılık evresi ile gençliğin dirimsel enerjisi, hayat ve ölüm arasındaki süreçte erotizmi sorgular.

<sup>133</sup> Wikipedia, Gilbert and George, [http://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert\\_and\\_George](http://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_and_George), 2010

1975'te Paula Cooper Galeri'deki Invasion (İstila / Saldırı) performansı onun agresif doğasını vurgular. Çıplak bedenini provokatif biçimde kullandığı "So Help Me Hannah" (1979 - 1985) sergisi de aynı yaklaşımın uzantısıdır. Sanatçı burada eylemin nesnesi ve özne olarak her ikisini üstlenmiştir; çünkü onun yardım çağrısı kesinlikle kendisine odaklanmaktadır. Bedenini tahrik edici bir biçimde kullanarak, kadının arzu nesnesi rolünü ve kolay ele geçirilebilirliği eleştirisini bir arada sunmuştur. Wilke'nin bu stratejisi daha genç sanatçılar için bir model oluşturmuştur.<sup>134</sup>

"So Help Me Hannah" enstelasyonu Wilke'nin her biri eşit parçada ve boyutta kendi çıplak fotoğraflarından oluşur. Fotoğraflarda yer alan emir kipli cümleler şok etkisini daha tahrik edici hale getirirler. Örneğin sanatçı sergideki bir fotoğraf işinde, hava kompresörünün üzerinde, hiç de kolay olmayan bir pozda durmaktadır. Makinenin önünde "Exchange Values" sözcükleri okunur. Sözcükler Karl Marx'tan alınmıştır. Dönemin belirgin sorunsalları olan iki ayrı sistemin (kapitalizm-sosyalizm) karşılaştırılması, Wilke'nin de gündemini oluşturur.<sup>135</sup>



Hannah Wilke, sanatçının annesiyle birlikte portresi, selma butter, (So Help Me Hannah serisinden) (1978-1981), Fotoğraf, İki Panel: her biri 101,60 x 76.20 cm

Wilke'nin işlerinin bazıları Duchamp'ın işleri üzerine kelime oyunları aracılığıyla görsel cinaslar oluşturur. Wilke'nin performansı Duchamp'ın işine ve

<sup>134</sup> Age, S.78

<sup>135</sup> Age. S.78



söylemine karşı bir kadın eylemi ve duruşu getirir. Bu duruş Wilke'nin Duchamp sonrası onun etkilerinin sanat ortamındaki yansımalarının bir örneği olmakla birlikte, sanat tarihindeki erkek egemen bakışı kırmayı deneyen yapısı ile de çarpıcıdır. “Büyük Cam” önündeki performansı, kahraman babaya (Duchamp) karşı çıkan kızının eylemi olarak da değerlendirilebilir. Duchamp'ın muazzam erotik epik işinde biz, cennet ideali olarak kadının ve bir bekârın kendini tanımlaması olarak dünyayı, makineler arasında aşkın sunumundaki modern sahte tavrı ve erkek arzusunun bozguna uğratılması ile karşılaşırız.

Performansında Wilke'nin bedenini soyması, heykel formunda kendi kendisini yaratmasıdır. Wilke, işinin devinimi ile yoğunlaştırılmış uzay ve zaman içinde; kadın olarak kendi kendisini gerçek ama soyut bir melek ya da tanrıça gibi dokunulmaz hale getirir. Wilke, duygusal ve fiziksel olarak kendisini teşhir etmeyi estetik ve ruhsal bir süreç olarak kabul eder. Teşhiri “narsizm” olarak yorumlayanlar çoğunluktadır ancak Wilke, kendisi için kadınlık durumunu cesurca belgelediği işlerinde gerçeğe ulaşmaya çalışan ve kendi hayatını korkusuzca masaya yatıran bir kahraman rolündedir.

Hannah Wilke “Benim işim daima dil hakkında olmuştur” der. Konuşulan ve yazılan sözcüklerle oynarken, onları yeniden sorgular. Otobiyografik ve metafizik yollarla ulaşılan bu süreçte “sanat yaşamla ilgili bir araçtır.” Wilke hayatın ve feminizmin sanattan daha önemli olduğuna inanır. Hayatın konularından geniş ölçekte, zorlu temalara ve kökenlerindeki anlamlara ses verir. Wilke zamanının sanat gündemine etkileyici bir biçimde katılır ancak onun işi, modern ve postmodern sanatın kendi kendisini referans alan anlaşılması zor - ezoterik yanına kilitlemez. Dile ilave olarak tekrarlayan temalar (melek, androjen, bakire, yıldız, mit, cinsellik, narsizm, erotizm, kadın kahraman, jest, mizah, tanrıça gibi) ve perspektifler sanatında rol oynar. Şair Andre Lorde'un tanımladığı gibi, “Erotik, aşkın tutkuları ve onun en derin anlamları içinde her birimizin içindeki en güçlü, zengin ve en derin olan fiziksel ve duygusal deneyimlerdir.”<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Age.s.79



Hannah Wilke, S.O.S. 1974-1975

Otobiyografi formların çeşitliliğini üstlenir ve bir uygulamalar dizisini kapsar. Sadece edebiyatta anı yazısı, itiraf, özür günlükler “kişisel günlük” olduğu kadar daha az roman, drama ve şiir gibi belgeleyici formları kapsar. Diğer yandan kişisel geçmişi dışa yansıtan küçük gazeteler veya sohbet programlarında bulunduğu televizyon gibi karışık medyalardan dolayı popüler uygulamalar olmuştur. Aynı şekilde otobiyografik bilgi sigorta, iş başvurularında doldurduğumuz formlar, sağlık geçmişimizin kaydı gibi yaşantımızda her gün karşılaştığımız durumlar ve davranışlarımızın anahtar bir parçası olmuştur. Birçok düzeyde ve birçok formda yer alan otobiyografi batı kültüründe kilit bir rol oynar ve zamanımızın kilit noktasını temsil eder: Genel ve özel bağlarımız. Bu düşünceyle bu bölüm birçok sanatçının hikâyesini temsil eden, genel ve özel çevreler arasında yürüdükleri, çoğunlukla hassas olan yollara gönderme yapar.

Kahlo'nun kendini görüntülemesinde parçaların çoğu iki temel yaklaşım içerisinde bölünür: birincisi, içerisinde bulunduğu geniş sosyo-politik çevreye yansıtılan görüntülerinin geleneksel biçimlerine uygunluğu, ikincisi bir tür mizansen içerisinde yaşantısındaki kilit anları görüntüler veya resimler. “İki Frida” ilk yaklaşımı temsil eden bir iştir. Bu büyük tabloda Kahlo, birisini güneybatı Meksika kadının geleneksel Tehuana kıyafeti içerisinde gösterirken

diğerini düğün elbisesi kıyafetiyle göstermesinin yanı sıra bir ayna yansıması gibi görüntülerinde iki oturan tam boy görüntü pozisyonunu alır. Bölünmüş benlik aniden kabul edilmiş, fakat her bir Frida'nın kalbinden kan akarak dolan kan leğeni iki figürün sarılışıyla kendiliğinden reddedilmiştir.<sup>137</sup>



Frida Kahlo, İki Frida, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173 x 173 cm, Meksika Modern Sanatlar Müzesi

1970'lerin ortasından günümüze değin Bourgeois'in doğum, cinsiyet gibi bütün bedensel durumları kadar aile ve ev ilişkilerine dayanan kocaman bir enstelasyon eseri olan "Twosome, (1991)" içerisindeki gibi soyutlanmış bir form içinde olsa bile daha çok geçmişinden özel ikonografiyi "Cells" (Hücreler) adlı enstelasyonlarında birleştirmiş olsa da işleri sürekli kişisel deneyimler üzerine inşa edilir. Cells (Hücreler), Bourgeois'in en belirgin otobiyografik işleri olarak görülebilecek "The Destruction of The Father" (Bir Babanın Yıkılışı) adlı çalışmasından sonra 1990 yılında ürettiği işler olur.

Deneyim veya bilginin kolay geri dönüşümü için görsel bir şekilde düzenlenen düşsel bir yapının odaları içerisindeki düzenlemeler, görüntüler ve fantastik nesnelere bağlı hatıraların bulunduğu, antik bilgilerle ilk hafıza tekniğini

<sup>137</sup> Joan Gibbson, *Autobiography: The Externalisation of Personal Memory, Contemporary Art and Memory*, I.B. Taurus Press, London-Newyork, 2007. Page:17

çağrıştıran “Cells” (Hücreler) izleyiciyi girişten çok içeriye baktıran oda formları

sağlar. Bourgeois için tek şey, egzersiz, hafızanın antik sanatıyla objektifleştirilmesi veya sistematize edilmesi içinde değil, fakat sadece fiziksel dışavurumların oluşumların yanı sıra deneyimle birlikte duyguların karmaşıklığını bulmak içindir.<sup>138</sup>



Louise Bourgeois, Cell (Eyes and Mirrors) (Hücre (Gözler ve Aynalar)), 1989-1993. Mermer, aynalar, çelik ve cam, 93 x 83 x 86 inç, 236.2 x 210.8 x 218.4 cm. Tate Modern Koleksiyonu, Londra

Nesneler ve boşluklar bilinçli aklı anlatan bir yol içinde programlanarak organize edilmez. Bunun yerine Bourgeois etkinin kolayca okunabileceği veya içinde yaşanabileceği bir oda etkisi olmasın diye hücre objelerini ve alanı daraltır.

---

<sup>138</sup> Age. S.18

İyi düzenlenmiş bir evden çok bilinçsiz aklın karşılaştırmalı düzensiz alanını anlatan aksesuarlar ve objelerin yan yana dizilişiyile çeldirici bir anlam oyunu oluşturulur. Bazen bu alanlar “Cell 1” (Hücre 1) (1991) de görüldüğü gibi tahta kapılar ve panellerle inşa edilmiştir, bazen “Cell (Eyes and Mirrors)” (Hücre (Gözler ve Aynalar)) (1989-1993) de olduğu gibi endüstriyel tel örgülerle oluşturulmuştur.

Hatıralar merkezde evcil iken, odalar ev düzenine ait çok az belirti gösterir. (Gerçekten bunların bazıları yaşanacak bir evin alanından ziyade bir atölyeyi veya her ikisinin kombinasyonunu hatırlatır). Bourgeois için bunların bulunan materyallerden ve hapisane gibi çevrili olarak yapılmasının yerine hüsrana ve acı çekmeye şekil ve anlam verir.

Bourgeois’ın “Cell (Arc of Hysteria), 1992” (Hücre (Histeri Yayı), 1992) de görülen endüstriyel şerit veya “Cell (Eyes and Mirrors)” (Hücre (Gözler ve Aynalar)) de adı geçen aynalara veya “Red Room (Child) 1994, (Kırmızı Oda (Çocuk)1994)” adlı eserdeki ip yumağı ve iğ Bourgeois’ın annesinin kilim dükkânındaki yaşantısına gönderme yapan, döneme ait hazır nesnelere ve “Cell (Clothes), 1996” (Hücre (elbiseler), 1996) veya “Cell 2, 1991” (Hücre 2, 1991) adlı eserlerdeki Bourgeois’ın yaşantısındaki günlük nesnelere oluşan donatılar ve aksesuarlar hücreler içerisinde biriktirilerek içerideki acıyı ve geçmişini çağrıştırmak için düzenlenmiştir.

Bu eserlerdeki materyallerin ve objelerin yeniden anlamlandırılması ve içeriğinden sıyrılması *Nachträglichkeit* (ertelenen) merkezi olan geçmiş ve karşıtı olan şimdiki zamanı yönetmenin yanı sıra yeni düzenlemeyle oluşturulan plansız ve eklemeli bileşenler sayesinde Sürrealizm ve Dadaizm’i net bir şekilde çağrıştırır. Burada Bourgeois objeler ve boşluklarda bir hayat hikâyesini anlatan illüstrasyonlardan ve özeli genele yaymaktan daha fazlasını yaratır. Bu objeler aynı zamanda bilinçaltısındaki yaygın yanıtlara müsaade eder. Robert Storr’un söylediği gibi:

“Sanatının içeriği ilk olarak otobiyografik değil, fakat aklın bulanık suları içerisinde göz kırpmayan belirtilerinin hem direkt hem de dolaylı kayıtları, nesnelere üzerindeki sembolist varyasyonları, insan tutkuları, korkularının klasik kişiselleştirmelerinin şaşkıncı derecede zengin, nüanslı, bazen uyarıcı, bazen eğlenceli ve neredeyse her zaman ürkütücü kaynaştırmalarıdır.”<sup>139</sup>

Bourgeois’ın özel yaşantısı genele gösterilirken “Cells” (Hücreler) deki kişisel geçmiş Bourgeois’ın hayat hikâyesi hakkında bilgi sahibi olmasak dahi

---

<sup>139</sup> Age. S.18

ileri süreceğimiz (bilinenin merkezinde görülen bilinmezliğin bir duyarlılığı) gizemi karmaşık ve çok anlamlı duygular üreten bir yöntemde sahne donanımlarının karışımı ile teatral ve dolaylı biçimde yer almıştır. Bu yaklaşım doğrudan anlatımlarıyla hızlı ve yaygın bir şekilde karakterize edilen otobiyografi temelli işleri olan Tracey Emin (1963 doğumlu) sanatçıda görülmez.



Tracey Emin, My Bed (Yatağım), Turner Ödülü Sergisi, Tate Galerisi, Londra, 20 Ekim 1999-23 Ocak 2000

Bu, Emin'in eserlerinde karmaşıklığın eksikliği ya da çok anlamlılığın olmadığı anlamına gelmez. Dahası birçok yazar Tracey Emin'in (2001) sanatından fazlasıyla söz etmişlerdir. Emin'in gösterdiği formların daha belirgin bir şekilde yaşantı olaylarına gönderme yaptığı söylenebilir. Bourgeois, kendi geçmişiyle meşgul olan bir ikonografiyi bulabilmiş olabilir, fakat Storr'a göre o insan ruhunun derinliklerinde gömülü olarak yatan bilinçaltındakiyle veya genel acı veya acı çekme türüyle bağlantısını sağlayan bir yöntemde çalışmıştı. Diğer yandan Emin, kitlenin veya popüler kültürün bilinen formları ve materyalleri içerisinde gösterdiği geçmişindeki özel olayları, deneyimleri veya duygularını sürekli ön plana çıkarır. Bunu yapmakla onları bize şahit gibi çok ta göstermemesine rağmen hem acılarını hem de zevklerini direkt olarak görünür kılar, öyle ki Bourgeois'in enstelasyonlarıyla sorgulanan ruhsal belirtilerin

tersine Emin'in izleyiciye değil açıkça sanatçıyla birlikte halka gösterdiği kontrol ve anıların sahipliği ve duygular yatar.<sup>140</sup>

Tracey Emin'in kirli çarşaflar, iç çamaşırları, vb. şeylerle donatılan bir yataktan oluşan "My Bed" (Yatağım) (1998) adlı çalışması günlük yaşamda kullanılan, bilinen ve evle ilgili formların içerisindeki Emin'in hayatını portreler. "My Bed" (Yatağım) adlı eserin otobiyografik konumu üzerine Sidonie Smith ve Julia Watson, eseri ne temsilin yöntemi ve formun geleneksel olmayan (yatak, Dada'nın hazır nesnelere kullanma geleneği içerisinde girse bile) ne de temsil edilen yaşamdan değil 'kendine gönderme yapmanın sanat karşıtı ve aşırı sanatsal yaklaşması' ile oluşan sanat ve yaşam arasındaki sınırlarda devam eden radikal bir sanat eseri olarak görürler. Her iki yazarın belirttiği gibi teorisyen Philippe Lejeune tarafından otobiyografinin edebi türünün bir meselesi olarak ele alınan okuyucu (izleyici) ve yazar (sanatçı) arasındaki güvenin dolaylı teminatı uygulanmaz. Tıpkı Emin itiraf uygulamaları yönünde herhangi bir zorunluluk göstermez ve neyi nasıl temsil ettiğiyle bağlantısına dair bir sorgulamaya yönelik bir sözleşme sunmaz. Smith ve Watson için "My Bed" (Yatağım) eseri otobiyografik uygulamaların kurulu paradigmalarından geçen avant-garde uygulamalar ve kişisel anlatımların mutlu bir karışımıdır.<sup>141</sup>

Emin'in yatağı bütün belirgin özelliklerinden daha önemlisi, bu eserinde genel ve özelin kaynaştırılması, yirminci yüzyılın sonundaki otobiyografi geleneğini yıkan belirgin bir örnek olmasıdır.

Gonzalez – Torres'in çalışmaları tamamen otobiyografiktir, bilmece gibi ve imalıdır. "Untitled (loverboys)" (İsimsiz (Sevgililer)) (1991) başlıklı çalışması onun tipik otobiyografik çalışmalarına bir örnektir. Bazı versiyonlarında galerinin köşesinde yer alan, bazen de zemine daha yakın 355 Poundluk beyaz ve mavi selofan kaplı şekerlerle yapılan "Untitled (loverboys)" (İsimsiz (Sevgililer)) adlı çalışmasında biçimlendirilen dolaylı bir otobiyografi türüne gönderme yapar. Ağırlık Spectors'un söylediği gibi iki erkeğin 'bir çift portresi' nde iki hayatın birbiriyle kaynaştığına gönderme yapan bir şeker yığını içerisinde ağırlıkların birleştirilmesi ve Gonzalez Torres ile Ross'un ağırlıklarının birleştirilmesiyle özeldir. Gonzales Torres için bu aynı zamanda partnerinin kaybına şahit olmanın acısını gidermeyi mümkün kılan başka bir yoldu.

---

<sup>140</sup> Age. S.18

<sup>141</sup> Age. S.18



Felix Gonzalez-Torres, (Kendisiyle Birlikte Ross'un Portresi), 1991



Felix Gonzalez-Torres, "Untitled (Perfect Lovers) (İsimsiz (İdeal Sevgililer), 1991, New York Modern Sanatlar Müzesi (MOMA). Duvar saatleri, boyanmış duvar, tamamı 14 x 25 x 23/4 inç (35,6 x 71,2 x 7 cm). Dannheisser Fonu Hediyesi. Kabul No: 177. 1996, a-b. 2007. Dijital Görüntü, New York Modern Sanatlar Müzesi, New York /Scala Florence. Andrea Rosen Galerisi, New York.

Başka bir yöntem de ideal sevgililer fikrini temsil eden birleştirme veya çiftleştirme anlamındaki bağları temsil etmekte. "Untitled (Perfect Lovers), 1991" (İsimsiz (İdeal Sevgililer), 1991) isimli çalışmada iki tane benzer duvar saati yan yana yerleştirilmiştir. Bu duvar saatlerinde yelkovan ve akrebin hareketiyle



ellerin aynı anda hareket ettiği kastedilmektedir. Gonzales – Torres bunu kendi ilgisi içerisinde ilişkilendirirken ideal sevgililerin idealliklerini evrenselleştirir ve kasıtlı olarak eşcinsellere karşı tepkileri çarpıtmaya ve uzaklaştırmaya çalışır.<sup>142</sup>

#### 4.4. Portrenin Sosyo-Psikolojik Etkileri

Sosyal psikoloji, bireylerin toplumsal davranışlarını inceler, bu davranışlardaki düzenlilikleri bulup ortaya çıkarmağa çalışır. Bireylerin düşünce, duygu ve davranışlarının, başka bireylerin gerçek, zımnî veya hayali varlığından nasıl etkilendiğini araştırır. İşyerlerinde verim ve grup ahengi, kitle haberleşme araçları ve propaganda tekniklerinin insan davranışlarına etkisi, ırklar arası çatışmalar ve önyargılar, uluslararası gerginlikler gibi sorunların acil bir durum gösterdiği modern toplumlarda, insanların gruplar içindeki davranışlarının hangi düzenlilikleri gösterdiğinin bilinmesi büyük önem taşır.<sup>143</sup>

Tavır, sosyal psikolojinin üzerine kurulu olduğu temel kavramlardan biridir, Tavır esas itibarıyla bireyin etrafındaki kişileri, eşyaları ve olayları belli bir şekilde algılama bakımından taşıdığı ön eğilimdir; belli durumlara belli bir biçimde tepki gösterme olasılığıdır. Yani tavır, ne herhangi bir durumu meydana getiren etkidir, ne o duruma gösterilen tepkinin kendisidir; yalnızca o duruma belli bir yönde tepki gösterme konusunda nisbeten sürekli bir potansiyeldir. Bu özelliği ile davranışları düzenleyici, onları örgütleyici bir ilke niteliği taşır.<sup>144</sup>

Tavırlar, onları taşıyan, konularına ve niteliklerine göre sınıflandırılabilirler. Taşıyan bakımından tavırlar bireysel veya kolektif olurlar; konulan bakımından fizik tavırlar (fizik çevre ile, örneğin hava şartlarıyla ilgili olanlar) ve toplumsal tavırlar (insanın toplumsal yaşamı ile ilgili olanlar) şeklinde ayrılırlar; özellikleri bakımından da tavırlar örneğin yönlerine göre (bir şeye taraftar veya aleyhtar olma) ve şiddetlerine göre (çok veya az aleyhtar olma gibi) sınıflandırılabilirler. Tavırların en önemli özelliği bireyin dünyayı görüş biçimini ve ona belli bir yönde tepki göstermesini tayin etmesidir.

Sosyal psikolojinin bir başka temel kavramı da rol kavramıdır. Esas itibarıyla bireylerin, işgal ettikleri toplumsal mevki dolayısıyla onlardan beklenen davranış biçimlerini anlatır. Bilindiği gibi toplum hayatında örneğin baba, anne, öğretmen, öğrenci işçi, patron, gibi roller ve bunların her birine özgü davranış biçimleri vardır. Her birey günlük hayatının türlü kesimlerinde bu türlü rollerin birçoğunu ifa eder.

Televizyon programları, diziler ve sinemalardaki oyuncuların rolleri gereği

<sup>142</sup> Age. S. 27

<sup>143</sup> Özer OZANKAYA, Toplumsal Davranışların Bilimi: Sosyal Psikoloji, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/415/4597.pdf>, 1968

<sup>144</sup> Age.

yarattıkları portreler izleyici kitlesi üzerinde olumlu ya da olumsuz etkiler bırakır. Bir bayan mankenin veya oyuncunun güzelliğinden etkilenen bayanlar bu etkileri kendi bedenleri üzerine aktararak onlar gibi olmaya çalışırlar. Şiddet filmlerinde aktörlerin davranışları izleyicinin davranışlarında olumsuz etkiler oluşturabilirler.

İki İngiliz araştırmacı medyanın bu türden bir popülerliğinden yararlanarak 30 yıl önce yapılan fakat yarıda kesilen bir deneyi tamamlamaya çalıştılar. ABD'deki Stanford Üniversitesi'nde 1971 yılında deneyi tasarlayan araştırmacı da olmak üzere girişime karşı çıkanlar, BBC televizyonunun, deneyin kesilmesine yol açan sahneleri yeniden canlandıracağından çekindiler. Deneyi canlandırmak isteyen araştırmacılar ırkçılığın, baskının ve terörizmin psikolojisi konusunda yararlı ipuçları sağlayacağı görüşünü savundular. Stanford'da Philip Zimbardo adlı psikolog tarafından tasarlanan deney psikoloji fakültesinin, bir hapisane görünümü verilen bodrumunda başladı. Deneye katılan dokuz tutuklu ve dokuz gardiyanın çok kısa süre içinde rollerini gerçekten benimsedikleri ortaya çıktı. Gardiyanlar zalimleşti, önce isyankâr tavırlar sergileyen tutuklularınsa daha sonra son derece uysal hale geldikleri gözlemlendi. Deneyi izleyen araştırmacılar bile bilim adamları olduklarını unutup gardiyan gibi davranmaya başladılar.<sup>145</sup>

Bazı portreler toplum üzerinde psikolojik etkiler bırakır. Bireyin görüntüsüne bağlı kalarak onu temsil eden portreler duruşuyla, bakışıyla ve gösterildiği açıyla orantılı olarak anlamlar içerir. Örneğin bireyi tepeden bakıp gösteren portreler onu alçaltırken aşağıdan bakan bir açıyla görüntüsü onu yüceltir. Ayrıca portreler modelin yaşı, yüz biçimi, yüz ifadesi gibi öğeler modelin kişiliği hakkında ipucu verdiği için topluma modelin kimliği hakkında bilgiler vermesinin yanı sıra yansıtılan görüntüye göre psikolojik etkiler oluşturur. Kâğıt ve madeni paralar üzerindeki portreler kişinin hatırlatılmasını ve gelecek nesillere tanıtılmasını sağlarken gücünün tüm ülke üzerinde egemen olduğu izlenimini vermektedir. Buna ilaveten bir ülkenin parası üzerindeki portresi yapılan birey o ülkenin bir sembolü haline gelmektedir ve o bireye verilen değeri ifade etmektedir.

Portrenin bir işlevi de politik bir araç olarak hizmet edebileceği veya politik ve güç göstergesi türünden amaçları olan birey ya da bireylerle ilişkili ifadeleri dışa yansıtmak için yapılabileceğidir.

Politik amaçlar için kullanılan portrelerin ilkönce propaganda amaçlı yapıldığı düşünülebilir. Fakat muhtemelen görüntünün gücünün kullanılmasıyla baskıya veya beyinlerin yıkanmasına maruz bırakma girişimleri olan yöneticiler arasında göze çarpmayan ince bir farklılık vardır ve bu yöneticilerin güçlerini portrelerde yansıtmak için kullanmalarının özel tarihsel çerçevesi içerisinde sosyal veya politik bir işlevi

<sup>145</sup> Tübitak, Adressiz Mektup Yerine Varır mı? Bilim ve Teknik, <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/haberler/psikoloji/S-409-4-9.pdf>, 16/12/2001

vardı.<sup>146</sup>

Portreler kendi içlerinde propagandacı olmak zorunluluğu yoktu fakat olayların olduğu çeşitli mekânlarda kopyasının yapıldığı ve gösterildiği amaçlara göre propagandacı olabiliyorlardı. Kopyalar sadece bir yöneticinin görünüşünü izleyiciye hatırlatmaz aynı zamanda bu benzerliklerin her yere dağıtılmasıyla her yerde olduğu duygusunu verebilirdi.

Portrelerin kendi görüntülerini iletmekle politik otoriteyi anlatan figürleri kullanmasıyla ideolojik bir fonksiyona hizmet etmiş olmasına rağmen kendi liderliğinin bir kısım görüntüsünü sistemli bir şekilde kalıcılığını sağlamak için portreleri kullanan çok az sayıda kişiler vardır. Buna en belirgin örnek 1930'da Almanya'da Nasyonal Sosyalizmi anlatan Adolf Hitler'in sipariş edilen birçok idealize edilmiş akademik portreleridir. Hitler'in portreleri diktatörlüğü kahramanlık olarak benimsediği kadar Almanya'daki aşırı milliyetçiliğe ve yurtseverliğe ilham verme amaçlıdır ve bu portreler onu Hint Avrupalılar üstündeki göreviyle gösterir. Hitler'in portreleri propagandacı başkan Joseph Goebbels tarafından yaptırılırdı.<sup>147</sup> Bir liderin kahramanlık veya diğer propaganda teşkil eden tartışmalı kişiliğinin her yerde var olan görsel anlatımına dair belli bir problemin olabilmesine rağmen liderlerin kendi benzerliklerinin görüntüleri içerisinde politik değerleri görmelerini öneren portrelerin oluşturulması ve yayılması için yer aldıkları dikkate değerdir. Bu durum Antik ve Ortaçağ dünyasında eğer bir lider tahttan düşmüşse veya itibarı zedelenmişse değişimi anlatan portreler için yaygındı ve bu nedenle portreler tarihin yeniden yazılmasına yardım etmek için kullanılmıştır. Böyle portreler yönetim değiştiğinde yeniden adlandırılabilir veya değiştirilebilir ve aynı zamanda halkın görebileceği alanlardan kaldırılabilir, yeni liderin veya kahramanın görüntüsüyle yer değiştirebilirdi. Bu sembolik yıkım hareketi yirmi birinci yüzyılda da görülmektedir. Örneğin Nisan 2003'te Bağdat'ta Saddam Hüseyin yönetimini devirmek için bir araya gelen Birleşik Devletler askerleri ve Iraklı vatandaşların liderin pozisyonunun en kuvvetli belirtisi olan ikonik heykelini yıkma yoluyla bir diktatörün yok oluşu hakkındaki farklı duygularını ifade ediyorlardı. Yıkma veya temsili kopyayı devirme arzusu portrenin politik gücünün bir kanıtıdır.<sup>148</sup>

Portrelerin bazılarında toplumda ölüm duygusunu uyandırmak amacıyla kafatası gibi ölümü simgeleyen nesnelere kullanılmıştır. Özellikle 17. yy da kafatası gibi ölüm sembelleri insanlara ölümü hatırlatmak amacıyla yapılırken 19. yy dan günümüze değin bu tür sembeller eserlerde ironik bir şekilde değerlendirilmiştir. Norveçli sanatçı Edvard Munch'ın yaşamın süzgecinden

<sup>146</sup> Shearer West, *The Portrait As A Political Tool*, **Portraiture**, Oxford University Press, Oxford New York, 2004, S. 66

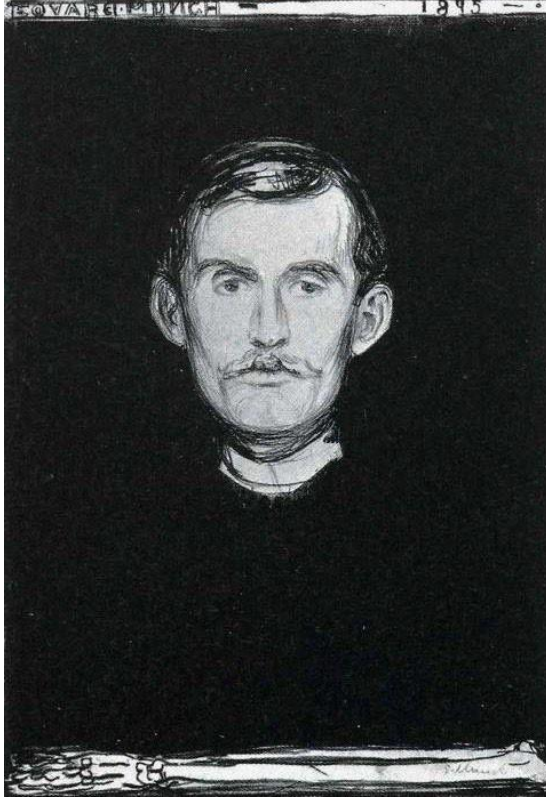
<sup>147</sup> Age. S. 68

<sup>148</sup> Age. S. 68

geçen görüntülerde daha çok olumsuz olan kaygıları içerisinde ölümü hatırlatan “İskelet Kollu Otoportre” sanatçıyı hem yaşayan hem de ölen biri olarak temsil eder. Ölüm takıntısıyla eğlenmek on dokuzuncu yüzyıldan günümüze kadar öncekinden daha çok yaygınlaşmıştır. Erken modern dönem ölüye yönelik eğilimlerin saygı, hatıra veya batıl inanç olduğuna gönderme yapıyordu.

İronik olarak temsil edilen bir kişinin canlı görüntülerinden dolayı portrelerin ölümlle ilgili karmaşık bir bağlantısı vardı. Bir portre ölüyü yaşama geri çevirebilir, hem bedeninin bir kopyasını hem de hafızanın canlanmasını sağlayan görüntüler olabilir.

Ölmüş bir bireyin kafatasının veya Edward Munch’ın iskelet kollu otoportresinde iskeletin kolu gibi herhangi bir bölgesinin kullanılması ölümlle ilişkilendirilirken Dr. Von Hagens’in eserlerindeki ölü bedenler farklı bir amaca hizmet etmektedir.



Edvard Munch, İskelet Kollu Otoportre, 1895

Dr. Von Hagens 1977 yılında icat ettiği plastizasyon yöntemiyle ölmüş bireylerin bedenlerinin çürümesini engelleyerek kalıcılığını sağlayıp insanın

anatomik yapısını detaylı bir şekilde göstermektedir. Dr. Von Hagens'in eserlerinde bireylerin bireysel kimliği belli değildir. Bu bireyler biyolojik kimliğiyle ön plana çıkmaktadırlar. Dr. Von Hagens'in ölü bedenlerle yaptığı eserleri ilk bakışta korkunç ve psikolojik yönden etkileyici olduklarından dolayı 13 yaşın altındaki çocukların tek başlarına izlemelerine izin verilmemektedir. Eserler gerçek insan bedenlerinden oluşmaktadırlar. Bu nedenle izleyiciler yapıtlarda kullanılan her bireyin bedenini bire bir görerek insanın biyolojik kimliğine ilişkin bilgileri kitap veya televizyonlarda gördüklerinden daha detaylı bir şekilde edinebilmektedirler. Buna ek olarak sergi ziyaretçilerin her bedenin içinde dahi kendi benzersiz özelliklerine sahip olduğunu anlamasına olanak verir. Diğer kentlerdeki deneyimler, sergi ziyaretçilerinin gerçek örneklerle karşı plastik modellerin öykünemeyeceği bir çekim duyduğunu açıkça göstermiştir. Hagens'in "Body Worlds" (Beden Dünyaları) serisi çalışmalarında toplumu insan bedeninin iç işleyişi hakkında bilgilendirmeyi ve hastalıklı ve sağlıklı vücutlarla, kaliteli yaşam tarzı seçimlerinin etkilerini göstermeyi amaçlamaktadır.

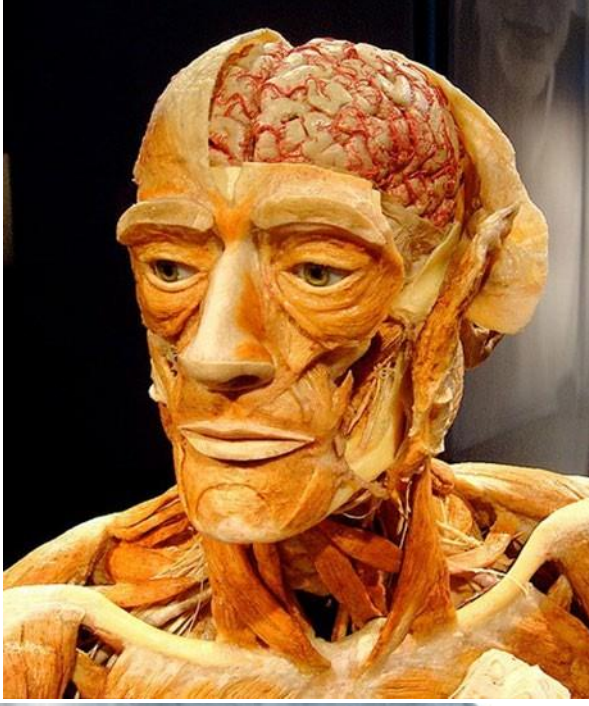
Aynı zamanda anatomi hakkında daha fazla merak uyandırma umuduyla sunulmaktadır.

"Body Worlds" (Beden Dünyaları) sergileri beden bağışçılarının, yani ölümlerinden sonra bedenlerinin sergide eğitim amacıyla kullanılabileceğini vasiyet eden bireylerin cömertliğine dayanır. Tüm beden plastinatlarının tümü ve örneklerin çoğunluğu bu beden bağışçılarından gelmektedir. Olağandışı hastalıkları gösteren kimi belirli örnekler eski anatomik koleksiyonlardan ve morfoloji enstitülerinden gelmiştir. Beden bağışçılarının da rıza gösterdiği üzere, kimlikleri ve ölüm nedenleri açıklanmamıştır. Sergi kişisel bilgilerin açıklanmasına değil, bedenlerimizin doğasına odaklanır.<sup>149</sup>

"Body Worlds" (Beden Dünyaları) serisinde hastalıklı bedenler ile sağlıklı bedenlerin aynı mekân içinde yer almasıyla izleyici hastalıklı ve sağlıklı beden arasındaki farkı görüp üzerlerinde oluşan psikolojik etkilerden dolayı sağlıklarına olduğundan daha fazla dikkat ettikleri gözlemlenmiştir. İzleyici kendi bedenini ölmüş bireyin biyolojik kimliğini yansıtan bedeniyle özdeşleştirir. Bu nedenle hastalandığı zaman kendi bedeninin hastalıklı ölü beden yapısında var olan deformasyonlara uğrayacağını düşünür.

---

<sup>149</sup> <http://www.bodyworlds-istanbul.com/>



Dr. Von Hagens, "Body World" (Beden Dnyaları) Serisi, 2010, plastize edilmiş gerçek insan bedenleri

## 5. SONUÇ

Portreler bireyin kimliğiyle yakından ilişkilidir. 19.yy dan önce bireylerin portreleri onlara benzemesiyle bireysel kimliğine bağlı kalırken sonraları farklı kimlik türlerinin de (bireysel kimlik, fiziksel kimlik, kişisel kimlik, vb.) portre konularında değerlendirildiği görülmektedir. Bu nedenle portrenin bilinen genel tanımı içerisinde bireyin sadece bireysel kimliğinin ele alınması portre çalışmalarının sınırlarını kısıtlamaktadır. Sosyal problemler, bireyler arası iletişimden kaynaklı toplumsal olaylar ile bu olaylara tepkiler bağlamında sanatın genelindeki değişimler ve gelişmeler portreleri etkilemektedir. Dolayısıyla portreler bireyin bireysel kimliğini ifade etmekle sınırlandırılmaz. 20. yy da gerek teknik ve malzeme bakımından gerekse ifade bakımından sınırların ortadan kalkması portre uygulamalarında sınırsızlığı sağlamaktadır.

Portreler toplum içerisindeki sınıf farklılıklarını sınıfların kimliği üzerinden anlatırken aynı sınıf içerisindeki bireylerin birbirleriyle etkileşimi ve yakınlıklarını sosyal psikolojik yönden irdelemektedir.

Sanatçı toplumun bir parçası olan bireyi yapıtlarında farklı türlerden kimlikleriyle değerlendirirken, bireyi portre uygulamalarında bir yapıt elemanı olarak çalışmaktadır. Sanatçı kendi amacı doğrultusunda bireye yaklaşmakta ve onu yapıtlarında biçimlendirmektedir. Sanatçı bireyin kimliğini yapıtlarında dışavurum aracı olarak kullanırken görüntünün temsili ya da bireye benzetmeci (mimesis) yaklaşımda bulunması her zaman bir kural olmamaktadır. Yirminci ve yirmi birinci yüzyıllarda bireyi temsil etme yöntemi değişmiştir. Önceleri bireyin somut bir varlığı söz konusuysen sonraları onlarla ilişkilendirilen nesnelere bu temsil görevi yüklenmiş ve bireysel kimlik geri planda kalarak temsil ettiği bireyin portresini oluşturmuştur. Böylece bireyin somut varlığının gerekli olmadığı, onun yerine geçen ve onu ifade eden malzemenin sınırsızlığı dışavurum yöntemlerinde kullanılmıştır.

Sanatçıların portre yapıtları dışavurduğu psikolojik ve sosyolojik olayları bir arada kullanarak izleyici kitesini, dolayısıyla toplumu sosyal psikolojik yönden etkisi altına almaktadır.

Sonuç olarak portre uygulamaları sanatın birçok dalında olduğu gibi gelişen bir süreçte sınırlarını ortadan kaldırmıştır. Böylece portre tanımı da başkalaşım geçirmiştir. Portre, bireyin kimliği üzerinden sınırsız bir ifade sanatı olmuştur.

## 6. KAYNAKLAR

- Africa Masks From Around The World,  
[Http://www.Masksoftheworld.Com/Africa/African%20fang%20mask%202.Htm](http://www.Masksoftheworld.Com/Africa/African%20fang%20mask%202.Htm)
- Akyol Nevin, Imgelemin Alacakaranlığında Figürün Dönüşüm Karnavalı: Mustafa Horasan, Artist Modern, Artist Yayın Endüstrisi Ve Eğitim Hizmetleri Ltd., Nisan 2008, Sayı: 04 /88
- Aliçavuşoğlu Esra, Aykırı Bir Portre: Taner Ceylan, [Http://Www.Tarafsizhaber.Com/Haber-Ayk305r305-Bir-Portre-Taner-Ceylan-129326/](http://www.Tarafsizhaber.Com/Haber-Ayk305r305-Bir-Portre-Taner-Ceylan-129326/)
- Antakyalıoğlu Zekiye, Artist Modern, Artist Yayın Endüstrisi Ve Eğitim Hizmetleri Ltd., Sayı: 9 /82, Ekim 2007
- Argyle, M. The Social Psychology of Everydaylife, Routledge, London Ve New York, 1992
- Arkonaç, S. Grup İlişkileri, Alfa Yayıncılık, İstanbul, 1993
- Arkonaç, S. Gruplararası İlişkiler Ve Sosyal Kimlik Teorisi, Alfa Yayıncılık, İstanbul, 1999
- Arnheim, Rudolf, Hacia Una Psicología Del Arte Y Entropia, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1995
- Ashton Dore, Picasso Konuşuyor, Çev. Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz, Ütopya Yayınevi, 2001
- Aslanapa Oktay, İslamlıktan Önce Türk Sanatı, Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 2005
- Avril Nicole, Yüzün Romanı, Çev. Sema Rifat, Doğan Kitapçılık A.Ş., İstanbul, 2005
- Baynes Ken, Toplumda Sanat, Çev. Yusuf Atılğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Haziran 2008
- Bilgin, N. İnsan İlişkileri Ve Kimlik, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1996
- Bozkurt Güvenç; Türk Kimliği, Kültür Tarihinin Kaynakları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993
- Branden Nathaniel, Yabancılaşma Ve Kişisel Kimlik, [Http://Mitoloji.Info/Felsefe-Yazilari/Yabancilasma-Ve-Kisisel-Kimlik.Nedir](http://Mitoloji.Info/Felsefe-Yazilari/Yabancilasma-Ve-Kisisel-Kimlik.Nedir)
- Brehm, S. Ve Kassin, S. M. Social Psychology, Houghton Mifflin Company, Boston, 1993
- Brown, R. Group Processes: Dynamics Within And Between Groups. Oxford: Basil Blackwell Inc, 1988
- Cengiz C. Karakaş A.M. (2015). Estimation of Weibull Renewal Function for Censored Data, International Journal of Science Technology Research, 1, 123-132.



- Cengiz, M.S., Rustemli, S. (2014). The relationship between height and efficiency and solution offerings in tunnel and sub-sea tunnels, *Light and Engineering*, 22(2), 76-83.
- Colonello Nataline, Rent Collection, A Metaphor For Contemporary Art In Which Everyone Pays, <Http://Arttattler.Com/Commentaryrentcollection.Html>, 2008
- Çağlar, Arif, “Kurbanın Bağırında Tanrısının Sureti”, *Aries*, Sayı 3, Aralık 2002- Ocak, Şubat 2003
- Çağlayan Füsün, Hannah Wilke (1993-1940) Modern Dönemin Kavşağında Bir Kadın Kahraman, *Rh+ Sanart*, Sayı: 45, Kasım 2007
- Çelebi Nilgün, *Kimlik Ve Din*, Türkdoğan(Ed.), Timaş Yayınları, İstanbul, 1997
- Ç. Cengiz, (2019). Nonparametric estimation of a renewal function in the case of censored sample. *Bitlis Eren Universty Journal Science Technolgy*, 9(2), 54–57.
- Çuhaci Gülizar, Dijital Sanatın Genel Özellikleri, [Http://Www.Gulizarcuahaci.Com/Newmedia\\_Sunum/Ozellikler.Html](Http://Www.Gulizarcuahaci.Com/Newmedia_Sunum/Ozellikler.Html), 27. 08. 2010
- Efe, S.B., Varhan, D. (2020). Interior lighting of a historical building by using led luminaires: a case study of fatih paşa mosque. *Light & Engineering*, 28(4), 77-83.
- Ennis John, On Looking At Some Of Angels Sleeping And Beautiful Children By Gottfried Helnwein, [Http://Www.Helnwein.Com/Texte/Local\\_Texts/Artikel\\_3618.Html](Http://Www.Helnwein.Com/Texte/Local_Texts/Artikel_3618.Html), 08.09.2008
- Erdok Neşe, *Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği Ve Bakış-Espas İlişkisi*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No: 70, İstanbul, 1977
- Ergüven Mehmet, *Davetsiz İzleyici Resim Üzerine Denemeler*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007
- Ergüven Mehmet, *Şakanın İzinde, Aydınlıkta Görmek*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006
- Fizyonominin Ortaya Çıkması Ve Gelişimi, *Yüz Okuma Sanatı, Araştırma Serisi*, No:26, <Www.Maximumbilgi.Com>
- Gibbson Joan, *Contemporary Art And Memory*, I.B. Taurus Press, London-Newyork, 2007
- Gombrich, G. H. *Arte E Ilusion (Estudio Sobre La Psicologia De La Representacion)* Ed. Gustavo Gil S.A., Barcelona, 1984

- Göle Münir, Kendi, Öteki, Başkası Yansı Üzerine Çeşitlemeler, Aries, Sayı 3, Aralık 2002-Ocak, Şubat 2003
- Guggenheim Museum, Haunted, Adam Mcewen,  
[Http://Web.Guggenheim.Org/Exhibitions/Exhibition\\_Pages/Haunted/#/Artist/Mcewen](http://Web.Guggenheim.Org/Exhibitions/Exhibition_Pages/Haunted/#/Artist/Mcewen), 26.03.2010
- H. A. Michener, Social Psychology, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1990
- H. Tajfel, Social Psychology Of Intergroup Relations, Annual Review Of Psychology, 1982
- Hakkı Erzurumlu Ibrahim, Marifetname, Aries, Sayı 3, Aralık 2002-Ocak, Şubat 2003
- Guggenheim Museum, Haunted, Anne Collier,  
[Http://Web.Guggenheim.Org/Exhibitions/Exhibition\\_Pages/Haunted/#/Artist/Collier](http://Web.Guggenheim.Org/Exhibitions/Exhibition_Pages/Haunted/#/Artist/Collier), 26/03/2010
- Hirshhorn Museum, Miranda Lichtenstein,  
[Http://Hirshhorn.Si.Edu/Visit/Collection\\_Object.Asp?Key=31&Subkey=10](http://Hirshhorn.Si.Edu/Visit/Collection_Object.Asp?Key=31&Subkey=10), 2010
- Hogg, M. A. Ve Abrams, D. (1988). Social Identifications: A Social Psychology Of Intergroup Relations And Group Processes, Routledge, London Ve New York, 1988  
[Http://Www.Bodyworlds-Istanbul.Com/](http://Www.Bodyworlds-Istanbul.Com/)
- Ilgın Candan, Hacıhasanoğlu Orhan, Göç – Aidiyet İlişkinin Belirlenmesi İçin Model: Berlin / Kreuzberg Örneği, İtüdergisi/A Mimarlık, Planlama, Tasarım Cilt:5, Sayı:2, Eylül 2006
- Jamis Rauda , Frida Kahlo, (Çev. Hülya Tufan), İstanbul, Afa Yayınları, 1991
- Kara Devabil, Genç Sanatçıların Teknoloji Hayranlığı Ve Geleceğin Sanatına Dair İpuçları, [Http://Asanat.Com.Tr/Makalegoster.Asp?Id=52](http://Asanat.Com.Tr/Makalegoster.Asp?Id=52), 02.07.2006
- Kiliç Levent, Görüntü Estetiği, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003
- Kurjakovic Daniel, Hatje Cantz Publishers,  
[Http://Www.Artbook.Com/3775713018.Html](http://Www.Artbook.Com/3775713018.Html), 2003
- Lopez Dominic Mciver, Sight And Sensibility, Clarendon Press-Oxford, New York, 2005
- M. Sherif, The Psychology Of Social Norms, Harper Ve Brothers Publishers, New York, 1936
- Madra Beral, Sanatta Imge Olarak Kadın,  
[Http://Www.Radikal.Com.Tr/Haber.Php?Haberno=176073](http://Www.Radikal.Com.Tr/Haber.Php?Haberno=176073), 19.01.2006
- Marianne Boesky Gallery, Adam Helms,  
[Http://Oneartworld.Com/Marianne+Boesky+Gallery/Hinterland.Html](http://Oneartworld.Com/Marianne+Boesky+Gallery/Hinterland.Html), 08.09.2007

- Matisse Henri, Portreler, Çev. Didem Ünlü Eryar, Aries, Aralık 2002-Ocak, Şubat 2003
- Mcmahan Jeff, Kişisel Kimlik, Wikipedia, [Http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Ki%C5%9fisel\\_Kimlik](http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Ki%C5%9fisel_Kimlik), 15 Ağustos 2010
- Ozankaya Özer, Toplumsal Davranışların Bilimi: Sosyal Psikoloji, [Http://Dergiler.Ankara.Edu.Tr/Dergiler/42/415/4597.Pdf](http://Dergiler.Ankara.Edu.Tr/Dergiler/42/415/4597.Pdf), 1968
- Özsezgin Kaya, Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Popper, & Eccles, El Yo Y Su Cerebro, , Publishing Company "Labor Universitaria", Barcelona, 1982
- R & R Traders, Tchokwe African Mask, [Http://Www.Rrtraders.Com/Masks/Chokwesd.Htm](http://Www.Rrtraders.Com/Masks/Chokwesd.Htm)
- R. M. Farr, The Roots of Modern Social Psychology: 1872-1954, Oxford: Blackvell, 1996
- Richard Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1999
- Rüstemli, S., Avcil, S. (2018). The Use of LED Luminare for Tunnel Lighting. *Journal of the Institute of Natural & Applied Sciences* 23(2): 168-181.
- Rüstemli, S., Cengiz, M.S. (2015). Active filter solutions in energy systems. *Turkish Journal of Electrical Engineering and Computer Sciences*, 23(6), 1587-1607.
- Salvat, Enciclopedic Dictionary, Vol. XXIII. Salvat Editions, Barcelona, 1984
- Stallabrass Jullian, Contemporary Art A Very Short Introduction, Oxford University Press, New York, 2004
- T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Minyatürler Ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu, [Http://Www.Kultur.Gov.Tr/Tr/Genel/Belgegoster.Asp?F6e10f8892433cfaaf6aa849816b2efdce5d63b3aa518b](http://Www.Kultur.Gov.Tr/Tr/Genel/Belgegoster.Asp?F6e10f8892433cfaaf6aa849816b2efdce5d63b3aa518b), 25.07.2005
- Tanpınar Ahmet Hamdi , Türkçe Bilgi, Portre Hakkında Ansiklopedik Bilgi, [Http://Www.Turkcebilgi.Com/Portre/Ansiklopedi#Ansiklopedi](http://Www.Turkcebilgi.Com/Portre/Ansiklopedi#Ansiklopedi)
- Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul, 2003
- Tansuğ Sezer, Sanatın Görsel Dili, Remzi Kitabevi, 1993
- Tekcan Elvan, Prof. Dr. Halil Akdeniz'le Söyleşi, Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, [Http://Gsf.Isikun.Edu.Tr/Halilakademist.Htm](http://Gsf.Isikun.Edu.Tr/Halilakademist.Htm), Haziran 2007
- Tuna, B., Efe, S. B. (2023). Yol aydınlatması için FV Beslemeli Akıllı LED Armatür Tasarımı. *Rahva Journal of Tech and Social Studies*, 3(1), 73-81
- Tunali İsmail, Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul,1993
- Tunali İsmail, Sanat Ontolojisi, İnkılap Yayınları, İstanbul,2002
- Turner, J. C. Social Identity And Intergroup Relations, (Der.) H. Tajfel, Harvester Vvheat Sheaf, London, 1982

- Tübitak, Adressiz Mektup Yerine Varır Mı? Bilim Ve Teknik,  
[Http://Www.Biltek.Tubitak.Gov.Tr/Haberler/Psikoloji/S-409-4-9.Pdf](http://Www.Biltek.Tubitak.Gov.Tr/Haberler/Psikoloji/S-409-4-9.Pdf),  
16/12/2001
- Türkçe Bilgi, Kimlik (Felsefe) Hakkında Ansiklopedik Bilgi, Türkçe Başvuru Ve  
Bilgi Sitesi, [Http://Ansiklopedi.Turkcebilgi.Com/Kimlik\\_\(Felsefe\)](http://Ansiklopedi.Turkcebilgi.Com/Kimlik_(Felsefe)) (15 Nisan  
2010)
- Ulusoy Demet, Vytautas Kavolis'in Evrimci Yaklaşımına Sosyo-Sanatsal Sistem  
Sınıflaması, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 11/Sayı  
1-2 Aralık 1994
- Vvetherell, M. Identities, Groups And Social Issues. London, 1996
- West Shearer, Portraiture, Oxford University Press, Oxford New York, 2004
- Wikipedia, Gilbert And George,  
[Http://En.Wikipedia.Org/Wiki/Gilbert\\_And\\_George](http://En.Wikipedia.Org/Wiki/Gilbert_And_George), 201