Modern Resim Sanatında Portrenin Serüveni*

Dr. Öğr. Üyesi Burcu Burçak Erdal

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2492-3988>

Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Sinop – TÜRKİYE

Doç. Dr. Aziz Erkan

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4436-5197>

Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Sinop – TÜRKİYE

Makale Geçmişi

Geliş: 25.06.2021

Kabul: 28.12.2021

On-line Yayın: 31.12.2021

Anahtar Kelimeler

Portre

Modernizm

Özgün

Kübizm

Dışavurum

Cezanne

Picasso

Araştırma Makalesi

* "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" beyanları: Bu çalışma için herhangi bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.51900>**Öz**

Resim sanatının en eski türlerinden biri olan portrenin tarihsel geçmişi 5000 yıl önceki Eski Mısır'a kadar uzanır. Antik Çağ'dan Rönesans'a kadar el yazması minyatürlerinde sıklıkla görülen portreler, Rönesans'la birlikte gözleme dayalı bir gerçeğin temsili olarak ressamın ustalık düzeyini açığa çıkartan, "tanımlama" ve "benzetme" kaygısı içerisinde, modelinin kimliğini gücünü ve zevkini göstermiştir. Özellikle 17. yüzyıldan sonra, portre ressamlığının yaygınlık kazanmasıyla birlikte portre tasvirleri, resim sanatının önemli bir türü olmuş; her sınıftan insanın portresi betimlenmiş, zarafet, zenginlik, şımarıklık ve kibir gibi anlatımlarla zenginleştirilmiştir. En önemli değişiklikler ise 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmüştür. Modernizmin güçlü etkisiyle büyük değişimlere uğrayan resim sanatında, portre tasvirleri de değişime uğramıştır. Bu değişim sonucu modelinin temsili olmaktan uzaklaşan hatta benzerliklerini neredeyse kaybeden portreler, gerçeğin yerini tutan "yeni" imgelere dönüşmüştür. Modelinden ve dolayısıyla kimliğin belirlenmesi olmaktan uzaklaşan portre tasvirleri, "amaç" olmaktan çıkıp, resmin "kendisi" haline gelmiştir.

Bu makalede, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren güçlü bir şekilde etkisini gösteren modernizmin, "yeni", "farklı", "özgün" ve "deneysel" gibi söylemleri, portre betimlemeleri üzerinden araştırılmıştır. Bu çalışmada, modern sanatın önemli sanatçılarından Manet, Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Klimt, Modigliani, Munch, Matisse, Picasso, Severini, Dali ve Kooning'in eserleri örnek olarak incelenmiştir. Bu incelemede, modelinin salt belgesi olmaktan kurtulan portre betimlemelerinin, modeliyle benzerliklerini neredeyse kaybettiği, renk, çizgi ve formlarla gerçeğin yerini tutan yeni imgelere dönüştüğü görülmüştür.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Erdal, B. B. ve Erkan, A. (2021). Modern Resim Sanatında Portrenin Serüveni. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, 14(88): 107-122.

The Adventure of Portrait In Modern Painting*

Asst. Prof. Dr. Burcu Burçak Erdal

Sinop University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Painting, Sinop – TURKEY

Assoc. Prof. Dr. Aziz Erkan

Sinop University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Painting, Sinop – TURKEY

Article History

Submitted: 25.06.2021

Accepted: 28.12.2021

Published Online: 31.12.2021

Keywords

Portrait
Modernism
Original
Cubism
Ekspression
Cezanne
Picasso

Research Article

* Statements of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors": No conflicts of interest were reported for this article. Ethics committee approval is not required for this article.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.51900>**Abstract**

The history of the portrait, one of the oldest subjects of painting, dates back to Ancient Egypt 5000 years ago. Portraits, which are frequently seen in manuscript miniatures from Antiquity to the Renaissance, became the most distinctive feature of artist's as a representation of reality based on observation. With the Renaissance, showing the identity, power, and taste of the model, in the concern of "defining" and "simulating". Especially after the 17th century, with the prevalence of portrait painting, portrait depictions became an important genre of painting; portraits of people from all classes are depicted and enriched with expressions such as grace, wealth, sassiness, and arrogance. The most important changes have been seen since the second half of the 19th century. In the art of painting, which has undergone great changes under the strong influence of modernism, portrait depictions have also changed. As a result of this change, the portraits, which moved away from being representative of the model and almost lost their similarity, turned into "new" images that take the place of reality. Portrait depictions, which have moved away from their model and thus from being a determination of identity, have ceased to be a "purpose" and have become the itself of the painting.

In this article, discourses such as "new", "different", "authentic" and "experimental" of modernism, which have been strongly influential since the second half of the 19th century, are investigated through portrait descriptions. In this research, the works of Manet, Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Klimt, Modigliani, Munch, Matisse, Picasso, Severini, Dali and Kooning, who are important artists of modern art, were examined as examples. In this examination, it has been observed that the portrait descriptions, which have been saved from being the mere documents of the model, have almost lost their similarities with the model and have turned into new images that replaced reality with colors, lines and forms.

GİRİŞ

Resim sanatının en kadim konularından biri olan portre, boyanmış veya çizilmiş olarak modelinin görünüşünün tasviridir. Geçmişi 5000 yıl öncesi Eski Mısır'a kadar uzanan portreler, Antik Çağ'da ve Orta Çağ'ın sonlarında el yazması minyatürlerde bolca görülmüştür. Erken Rönesans'la birlikte resmin öznesi olmaya başlayan portre, ustalığın en belirgin özelliği olmuş, modelinin jest ve mimiklerine kadar uzanan "tanımlama" ve "benzetme" kaygısı içerisinde, onun gücünü, kimliğini, güzelliğini, zenginliğini, zevkini ve diğer niteliklerini göstermiştir.

15. yüzyıla kadar daha çok Hz. İsa ve Meryem betimlemeleri etrafında dönen, imgeye dayalı portreler, Rönesans'ın hümanist düşünce yapısıyla birlikte, gözleme dayalı bir gerçeğin temsili olarak önem kazanmış, din ve devlet adamlarının, soyluların ve zenginlerin portreleri, gerçeğin temsili olarak resmedilmiştir. Ciddiyet ve kararlı bakışlarla modelinin önemini ve kimliğini gösteren bu portreler, daha çok dinin ve devletin siyasi gücünü temsil etmiştir. 17. yüzyıldan itibaren önemli kişilerle birlikte, sıradan insanların portreleri de ustaca betimlenmiş, zarafet, zenginlik, şımarıklık ve kibir gibi ifadeler de eklenmiştir. 19. yüzyılda portreler tekrar zenginlerin, soyluların, devlet adamlarının ve siyasi iktidarın güç gösterisi olarak ele alınmıştır; ancak en önemli değişiklikler 19. yüzyılın ikinci yarısında görülmüş hem modelin hem de sanatçının iç dünyası portrelere yansımıştır. Yine bu yüzyılda fotoğrafçılığın popülerlik kazanmasıyla, geleneksel portre ressamlığı önemini kaybetmiş ve bu durum yeni bir "özgürlük" sorunu getirmiştir (Yılmaz, 2006: 308). Bu özgürlük sorunu, "gerçeklik" kavramının, zaman içerisinde nasıl şekillendiğini de göstermiştir. Modernizmin güçlü sanat akımları, sistematik ve akılcı bir üslupla biçim ve formları parçalayarak portre sanatına yeni bir dil getirmişlerdir.

Modernizmin Portre Sanatına Getirdiği Yenilikler

Modernizmin tam olarak ne olduğu, ne zaman başladığı ve sona erdiği hâlâ tartışmaya açık olsa da on dokuzuncu yüzyıl ortalarında, daha ziyade sanat ve bilimle ilgili olan değişimleri ifade ettiğini söyleyebiliriz. Modern kavramı, yakın tarihli sanata değil, bir üsluba, hatta bir döneme atıfta bulunur. Artur Danto (1924-2013), modernizmi sanatın sonundan önceki çağ olarak belirtir ki bu çağ, sanatçı ve düşünürlerin, sanatın felsefi hakikatini netlikle tanımlamaya çabaladıkları çağdır. Bu çağda 'mimesis'in sanata verdiği katkıların yerine, yeni yaklaşımların hizmet edeceği varsayılıyordu (Danto, 2014: 54). Böylece On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren yirminci yüzyıl boyunca her alandaki yeni yaklaşımların yeniliğe, özgün kavramıyla açıklanan her nesneye "modern" veya "modernist" yakıştırması yapılmıştı. (Gay, 2017: 23-113). Aslında sanatçılar modern sanat üretiyorlardı üretmesine ama geriye dönüp de ciddi bir değişimin gerçekleşmiş olduğunu açık ve net bir biçimde görene dek, farklı türde bir şey yaptıklarının ayırdına varmadılar (Danto, 2014: 32).

Modernizmin resim sanatına getirdiği yenilikleri Empresyonizm ile başlatan Clement Greenberg'e (1909-1994) göre Manet, modern resmin öncüsüydü. Onun bu görüşü, Manet'in resimlerdeki düzlemselliğe, renkleri özgürce kullanmasına ve taslak çizimler yapmadan doğrudan resme başlamasına dayanıyordu (Danto, 2014: 30). Foucault'a göre ise Manet, resmi "neyse o" olarak gösteren kişidir. Mimesis dayatması ile geçen yüzyılların ardından Manet'in yeni bir dönem başlattığını ileri sürer: bu dönem resmin gösterilmesinin söz konusu olduğu bir dönemdir. Foucault, ayrıca Manet'in resminde konunun bir bahane olduğunu düşünür. Onun resimlerinin bir hikâye anlatmadığını, resimsellik koşullarını gözler önüne serdiğini belirtir. Manet'e göre resmin, anlam taşımak gibi bir görevi yoktur. Söylem işlevlerinden kurtulmuş olan resim, özerk bir sanata dönüşmüş, okunan bir resmin yerine görülen bir resme geçilmiştir. Eylemin gerektirdiği hayranlığı, saygıyı, acıyı, kuşkuyu, korkuyu, sevinci dile getiren mimikleri jestleri ve tavırları resmetmekten uzak olan Manet'deki yüz ve bedenler ölgündür. Manet, seyirciyi yok sayan gelenekle bağını açık bir biçimde koparmıştır. Manet'nin resmiyle sanat özüne döner ve anlamsızlığa erişir. Yararlı olandan, akademik kuralların zorlamasından kurtulmuş olan Manet'in resmi, bilgi- olmayanın boşluğuna açılır.

Manet'in 1872 tarihli "Berthe Morisot'un Portresi" adlı eserinde konuyu kaybetmemiş fakat ifadesizleştirmiştir (Resim 1). Gri bir zemin üzerinde, koyu renkli şapkası ile koyu renkli bedeni arasında belirginleşen Morisot'un yüzü izleyiciye bakmaktadır. Ruhtaki duyguların bedensel tezahürlerini anlatan ifade, Manet'in bu eserinde önemsizleşir. Ayrıca duygu bakımından da tutumlu davranan Manet, her ne anlatıyorsa kayıtsızlık içerisinde anlatır, konu hala oradadır ama artık resmin bahanesinden ibarettir. Duygusal boyutundan yoksun bırakılmış olan bu portre, anlamını da büyük ölçüde yitirmiştir. Tek renkli yüzeylerin hâkimiyeti, ara nüansların silinmesi, ayrıntıların tamamlanmamış olması, şeyler ile varlıklar arasındaki hiyerarşik ilişkiyi de iptal eder (Hugon, 2020: 75).

Resim 1: Edouard Manet, Berthe Morisot'un Portresi, 55x40 cm, 1872

Manet ile başlayan bu değişimler, başka değişimleri de tetikledi ve devam eden süreçte "benzerlik" ten fedakârlık eden Cezanne'a uzandı. Böylece, modern resim, doğanın taklidi (mimesis) olma özelliğinden sıyrılarak, doğanın taklidi olmayan öznel özelliklere geçiş olarak görüldü (Hugon, 2020: 75). Greenberg, resmin mimesis niteliklerinin modernist öncesi sanatta öncelikli olduğunu, modern sanatta ise ikincil olduğunu söyledi (Danto, 2014: 30). Bu bağlamda Greenberg, modernizmi Manet ile başlatırsa da farklı tarihlendiren görüşler de olmuştur; ancak hepsinin ortak noktası, "denenmemişin geçmişe", "deneyselin alışılmışa", belirgin bir şekilde üstün olduğuna dair inançlarıydı. Bu inanç doğrultusunda modernistler "deneysel", "yeni", "farklı", "ilerleme" ve "özgün" kavramlarını ilke edinmişlerdi (Gay, 2017: 24; Phillips, 2016: 28). Bununla birlikte özgürce kullanılan renk ve çizgilerin soyutlamaya varan kuralısızca kullanımı, modernizmin öne çıkan görüntüsü oldu; ancak yeterli görülmedi ve sürekli "yeni" ya da "farklı" olma arayışı sanatçıları yeni bir şeyler yapmaya zorladı (Lynton, 2004: 238).

Gelenekten kopuş olarak tanımlanan modernlik, tamamen yeni bir geleneği başlattı: Böylece modernizm "yeni geleneği" haline geldi. Aslında modernizm, sonu gelmeyen bir yenilikten daha fazla bir şey değildi. Eleştirmenlerin çoğunluğu, inandıkları gelişmeye doğru uzanan yolun gelenekselden tamamen kopmaktan geçtiği fikrindeydiler (Şahin, 2016: 80). 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Modernizmin sonu gelmeyen yenilik arayışlarıyla birlikte her akım veya sanatçının, kendine özgü ayırt edici malzeme, çizgi, renk ve biçimleri kullanması, tüm konularda olduğu gibi portrelerde de önemli değişimlerin yolunu açtı. Empresyonizm ile başlayan bu yeni arayışlar, özellikle Paul Cezanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903) ve Vincent Van Gogh'un (1853-1890) "bireysellik" ile ortaya koyduğu portrelerde, sembolik içeriklerin kullanımı ve dışavurumun güçlü etkisi, yeni bir portre anlayışının da habercisi oldu. Bu sanatçılar, güçleri dâhilinde dünyayı olabildiğince doğru bir şekilde resmetmek yerine, dünyaya karşı kendi derin kişisel tepkilerini yakalamak için çalıştılar (Gay, 2017: 136; Kahraman, 2005: 121). Onların yaratıcı evreninden çıkan bu portreler, hala doğaya bağlıydı; ancak

ustaca yapılan “gerçeğin temsili” olmaktan da kısmen uzaktı. Resim sanatındaki değişimin büyük ustalarından olan Cezanne, Empresyonistlerin doğaya yaklaşımlarını tekrarlamak yerine, kalıcı bir gerçeği yansıtmayı hedefledi ve onun bu girişimi ileride nesnelerin geometrik olarak çözümlenmesini sağladı. Doğayı silindir, küre ve koni şeklinde çözümlemenin mümkün olduğunu söyleyen Cezanne’in düşünceleri, ileride kübizme ilham oluşturacak ve geometrik çözümleme önerisi bir adım ileriye taşınacaktı (Read, 2020: 178). Cezanne’ın 1875 tarihli “Otoportre” adlı eserinde (Resim 2), modern resim sanatının portre üzerindeki yeni ve özgün yansıması açıkça görülmektedir. Onun bu resmi yüzün doğrusal ve açıklayıcı bir incelemesi değil, kurgusal ve yapısal olarak bir adamın imgesidir. Tutarlı, dengeli bir yapıda görülen güçlü, araştırıcı ve titiz bir çabanın nadir bir bileşimidir; sağlam, hassas dokunuşunun bir ürünüdür.

Resim 2: Paul Cezanne, Otoportre, 64x54cm, 1875

Modern portreye geçişin önemli sanatçılarından Vincent van Gogh, “Kulağı Sargılı Otoportre” adlı eserinde kendisini, bir odada ve sağ kulağı sargılı olarak gösterdi (Resim 3). Bu resim bir ayna görüntüsüydü, çünkü sargılı olan sol kulağıydı. Van Gogh’un resmi ele alışı, klasik portre geleneğinden uzaktı; ruhsal yapısının yansıdığı güçlü fırça vuruşları, formu gösterme yaklaşımı, kullandığı renkler ve kompozisyon oldukça yeniydi. Modeline (kendi gerçeğine) ne kadar bağlı kalsa da gösterdiği dış gerçeklik aslında onun içsel gerçeği idi. Dışavurumun güçlü etkisi onu biçim güzelliğinden uzaklaştırarak, doğal olmayan renkleri kullanmasını sağladı. Onun bu resminde, mantıktan daha çok tutkulu bir heyecan, kendine özgü yoğunluk, başka hiçbir ressamla asla karıştırılamayacak özel ve bireysel bir nitelik vardı. Van Gogh’un resimlerindeki dinamik gerginliğin sebebinin, yaşadığı dünyaya verdiği aşırı tepkiden kaynaklandığını söyleyebiliriz (Arnason ve Mansfield, 2013: 62).

Resim 3: Van Gogh, Otoportre, 1889, 60x49

Modern portrelerin doğuşunda önemli bir yere sahip olan Gauguin ise İzlenimcileri görsel olasılığın köleleri olarak eleştirdi ve çalışmalarının çoğunda "ilkel" sanata ilgi duydu (Gay, 2017: 38). Ona göre ilkel kalabilmenin özü, bireyin kendisini, sanayileşme ve kentleşmenin yükünden kurtarmasıydı. Aslında sadece ilkel motiflere ilgi duymayan Gauguin, kasıtlı olarak "naif" bir üslup da geliştirdi. Onun bu naif üslubu, akademik sanatta genellikle bulunmayan bir özgünlüğün yansımasıydı. Ayrıca geleneksel biçimlerden kaçınarak empresyonistlerin optik natüralizmini reddetmesi onu tamamen dekoratif bir anlayışa da yöneltti. "Hâkim ögenin gözlemlenmesinden türetilen, biçim ve renk sentezi olarak adlandırdığı şeyi aradı" (Arnason, 2013: 59). Gauguin, 1888 tarihli "Otoportre" adlı eserinde geleneksel portre anlayışında görmeye alışkın olmadığımız bir duruş ve kompozisyon sergiler (Resim 4). Kendi gerçeğinin benzerliğini tasvir etse de modern bir yaklaşımla ele aldığı görülür. Gauguin'in bu resmi, basitleştirilmiş çizim ve renklerin sembolik kullanımının birleşimidir ve kasıtlı olarak natüralizmi reddeder; çizgi ve renkten oluşan işaret görüntüleri, şematik bir kompozisyonda yan yana getirilir ve görüntülenen sahneyi temsil eder. Güneşin hayat veren ışınlarıyla ilişkilendirilen sarının sembolizmi burada özellikle dikkat çekicidir.

Resim 4: Paul Gauguin, Otoportre, 45x55 cm, 1888

19. yüzyılın sonlarına doğru, Emile Bernard tarafından ortaya atılan Sentetizm teorisinin resim sanatına, dolayısıyla portreler üzerindeki etkisine değinmek gerekir. Sentetizm, benzersiz bir stil veya teknikten ziyade bir yöntemdir. Bir sanat yaratma yöntemi olarak, temel unsurların açık ve güçlü bir

şekilde aktarılması adına sadeleştirme ve yoğunlaşma anlamına gelir ve ortaya çıkan görüntüde salt analitik bir yaklaşımı imâ eder. Daha çok Gauguin ve Bernard tarafından tercih edilen bir yöntemdi (Wasiutynski, 1982: 46). Bernard'ın düşüncesi, nesnelerin temel formlarının hayal gücü tarafından muhafaza edildiği ve bu temel formun da aslında algısal imgenin basitleştirilmiş hali olduğu düşüncesine dayanır. Hafıza, sadece önemli olanı ya da simgesel olanı tutar. Korunan şey bir "şemadır" bu şema ise prizmatik saflık düzeyine indirilmiş renklere sahip, basit ve çizgisel bir yapıdır. Bu teorinin savunucularından Maurice Denis, "sentetize etmek için nesnenin bazı parçalarının baskılanması yoluyla bir basitleştirme gerekli değildir. Basitleştirme, anlaşılır kılmak içindir" (Read, 2020: 167) diyerek, portrenin gelecekteki görünümünün ipuçlarını vermiştir.

Modernizm öncesi resim sanatının gelişiminde pek çok parametrenin etkili olduğunu söyleyebiliriz; ancak resim sanatının değişiminde modernizmin büyük payının olduğunu söylemek yanlış olmaz. Her ne kadar Manet, modern sanat için önemli değişimleri başlatmış olsa da empresyonistlerin eserlerinin nesnel bir karşılığı vardı. Ortaya koydukları konular açıkça fark edilebilirdi, fakat şaşırtıcı değillerdi; kısaca resimleri resimdi daha fazlası değildi, çabucak, çalakalem yapılmış gibi görünüyorlardı; sanki bitirilme zahmetine girilmemiş gibiydiler (Gay, 2017: 104). Oysa modernist sanatçıların, modası geçmiş veya eskimiş olarak gördükleri geleneksel sanat biçimlerinden ayrılarak "yeni ve farklı" olma yolunu seçmeleri, karmaşık olmayan bir dil yaratabilmek içindi.

Modernite ile birlikte sanatçıların çevrelerindeki dünyayı inceleme ve yeniden şekillendirme isteğine dair bir inancın üzerinde yoğunlaştığını görüyoruz. İlerlemeye duyulan temel inancın, değişimi kaçınılmaz kılması ve sanatçıların kendilerini zamana uydurması gerekiyordu. Gerçekten de modernite, değişimle gelen ilerlemeye yeni bir estetik değer getirdi ve bu estetik değer, geleneksel biçimleri reddetme eğilimine girdi (Fineberg, 2014: 16). Modernite ile birlikte bir yandan geleneksel biçimler reddedilirken, diğer yandan sanatın, sadece sanat için olduğu savunuldu ve bu yüzden sanat, sadece kendine hizmet etmeliydi. Sanatın sadece kendisine hizmet etmesi, süre gelen "güzellik" kavramını sorguladı. Sanatçılar, kendi teknikleri ve kuralları, kendi idealleri ve zevkleriyle övünerek, "sanatın ürettiği her şey güzelliştir" ve "güzel olan hiçbir zaman elzem değildir" düşüncesini savundular (Gay, 2017: 78). Hatta modern yapıtlarda görülen düzensizlik, çirkinlik, anlamsızlık, sanki bilinçli bir şekilde tercih edilmekteydi ve bu değişim, daha verimli bir girişim olarak yansıtıldı. Modernizm (özellikle Ekspresyonizm), düzenin ve güzelin çekiciliğini kabul etmeyen bir dönem; modern sanatçı ise sürekli başkaldıracı bir asi olarak görüldü. Bu durumdan rahatsız olmayan modernistler, aksine kendilerini toplum dışı profesyoneller olarak gördüler. Resimlerinin sergilenmemesini, hatta mağduriyetlerini memnuniyetle karşıladılar (Gay, 2017: 33; Lynton, 2004: 40).

Gerçekten de modernist sanatçılar tarafından gerçeğin imgesi yansıtılmadı aksine yeni ve mutlak bir gerçeklik duygusu yaratıldı; Tabiat taklit edilmedi, yeni bir tabiat yaratıldı: yaşam taklit edilmedi, eşdeğeri bulunmaya çalışıldı. Böylece sanatçılar, imgeleri kendi mantık dizgeleri ve alışkın olmadığımız bir kompozisyon bütünlüğü içinde sunarak, izleyicinin durgun hayal gücünü harekete geçirdiler ve gerçek hayattaki şeylerle olan etkileşimimizde bulduğumuz canlılığı yaşattılar. Aslında onların peşinde oldukları yanılsama değildi; gerçeğin ta kendisiydi (Butler, 2010: 30). Yanılsama olmaksızın gerçeğin kendisini arayan modern sanatçıların yeni bir gerçeklik yaratmaları hiç kimseye benzememe kararlılığından kaynaklanıyordu. Bu bir sanatsal özerklik ve eşsizlik beyanıdır ki, hatırlarsak Flaubert, Baudelaire'e, benzersizliğin en önemli nitelik olduğunu söylemişti (Gay, 2017: 106). Bu benzersizlik arayışları, sadece renk ve biçim bozmalarla kalmadı; deneysel bir yaklaşımın önünü açarak, malzeme çeşitliliğini ve farklı teknikleri özgürce kullanmayı getirdi; ancak, onların bu arayışları yeterli değildi. Rönesans'tan beri uygulanan gelenekselleşmiş sanat anlayışına bir tepki olarak başlayan modernizm, "bireyselliği" ve "şimdiki zamanda var olmayı" da vurguladı (Ergur, 2020: 4).

Modern çağın, teknik ve malzeme kullanımına getirdiği özgürlüğü sınırsızca kullanan Klimt'in, 1907 yılında tamamladığı "Adele Bloch-Bauer'ın Portresi" adlı eseri, tuval üzerine gümüş ve altın varaktan oluşmaktaydı. Kullanılan malzeme ve teknikler bakımından dönemin en özgün çalışmalarından biri oldu (Resim 5). Adele'i altın renkli bir arka planın önünde, altın bir tahtta veya sandalyede otururken gösteren sanatçı, geleneksel ile modern, figüratif ve figüratif olmayan arasındaki sınırları zekice sorguladı. Bazı yerlerde elbise ile arka planın birleşmesi, zeminle model arasında ayrımı yok etmektedir. Adele'in sadece saçı, yüzü, dekolte kısmı ve elleri yağlı boya ile tamamlanmıştır. Klimt, Adele'in karakteri hakkında çok az şey aktardı: daha çok Adele'in "kendine olan düşkünlüğünü rüyamsı bir görünüme dönüştürdü. Tüm bunlar Adele'in 'melankolik ve yaklaşılamaz bir şekilde uzak' görünmesini sağladı. Klimt'in portre tasvirleri, gerçekten de modern portrelerden yeni, farklı, bireysel ve benzersizdi. Ne var ki, portre görüntüsünü bu denli büyük tutarak, bezeme üslubuyla farklı ve pahalı malzemeleri kullansa da, Adele'in tasvirinde kullandığı tensel, ölçüsel ve biçimsel doğruluk modele bağlılığı açıkça gösterdi.

Resim 5: Gustav Klimt, Adele Bloch-Bauer'ın Portresi, 138x138 cm, 1907

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

Modelinden bir nevi "uzaklaşma" anlamına gelen modern çağın portreleri, artık portre sahibinin değil, sanatçının isteği doğrultusunda gerçekleşti. Bir yandan modeline biçimsel ve zamansal yaklaşanlar, diğer yandan modelini imgeye, hatta soyutlamaya götüren sanatçılar, modernizme damgasını vurdu. Sanatçılar, modellerini eski ustalarına gönderme yaparcasına tanındık bir ortamda gösterecekleri rengi özgürleştirme ve formu yalınlaştırma hedefinin peşine düştüler ve bununla da kalmayıp biçim bozmalarıyla, gergin ve dramatik etki yarattılar (Buchholz, 2012: 418). Modigliani'nin 1914 tarihli "Madam Pompadour'un Portresi" adlı eserinde, kübistlerin monokrom tonlarını ve yapısal kaygılarını "bireysellik" uğruna terk etmiş, bunun yerine ifade olanaklarına geri dönmüştür (Resim 6).

Modelini karşısına alan sanatçının, gözlem gücünü, özgünlük idealiyle birleştirdiği görülüyor. Modigliani, gerçekçi bir portre biçimini, güçlü psikolojik yorumlama için bir araca dönüştürmekle kalmadı, modelinin kimlik tespitinin tamamen dışına çıkmadan içsel bir görüntü yarattı. (Benezra, 1986: 197). Sınırlandırılmış biçimler, yalınlaştırılmış yüz formları, ten renginin sembolik gösterimi, kontrollü deformasyon, yanılsamaya meydan vermeyen düzlemsellik, acelece yapılmış ya da tamamlanmamış hissi, Modigliani'nin tüm eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de hemen göze çarpar.

Resim 6: Amedeo Modigliani, Jeanne Hebuterne'in Portresi, 91x 73, 2018

Yirminci yüzyılda yaşanan yoğun şehirleşme, sanayileşme ve I. Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik buhranlar ve acılar, Ekspresyonizmin konularını da çeşitlendirdi; ruhsal ve bedensel çöküntü, yalnızlık, korku, kin, nefret ve melankoli portrelerde görülmeye başladı. Sanatçılar için tek gerçek vardı, o da insanın iç dünyası, duygu ve düşüncesi idi (Tetik, 2020: 78). İç dünyanın dışa yansımaları, sanatçıları kişisel açıklamalara yöneltti; "bu bana böyle göründü", "bununla ilgili bunları hissettim", "sanatçı olarak özel bir duyarlılığa sahibim", "ben insanlığın bir parçası olmakla birlikte tekim benzersizim" (Lynton, 2004: 38) gibi ifadeler, dışavurumcu sanatçılara kontrolsüz bir güç verdi. Portrelerdeki özgün biçimsel değişimlerle birlikte, ruhsal anlam yüklemeleri de yeniydi. Modernizmden önce sanatçılar, kendi ruh durumlarını bu denli sanatlarına karıştırmıyorlardı.

Sanatını yalnızlık ve korku üzerine kuran Munch'ın alan korkusu (agorafobik) durumunu karmaşıklaştıran ise alkol bağımlılığıydı. Agorafobik olarak çektiği acı, sanatının içeriği, tarzı ve konusu üzerinde güçlü bir etkiye sahipti. Kendi hayatının 'itiraflarını', stilize etmeden ve simgeleştirmeden, ruhsal durumun görsel bir temsili olarak gösterdi. Boya sürüşü kaba ve etkileyici; renkleri ise gergin ve rahatsız ediciydi. Tüm bu yaklaşımlar, yoğun, kişisel bir ızdırabın ifadesi olarak, çektiği acıyı yansıtıyor (McElroy Bowen, 1988: 49). Munch'un 1906 tarihli "Otoportre"si, içe dönük ve karamsar bir duygunun yansıması olarak göze çarpar (Resim 7). Resmin merkezinde yer alan bedeni, izleyiciye dönük olmadığı gibi; bakışlarıyla izleyiciyi uzakta tutar. Arkada yer alan figürler, birbirine uzak ve yabancıdır: Yalnızlık, korku ve melankoli kolayca hissedilir.

Resim 7: Edvard Munch, Otoportre, 111x121 cm, 1906

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren resim sanatındaki önemli gelişmeler neticesinde görülen renk, form ve biçimlerin değişimi ile düzenden ve güzellikten uzaklaşılsa da (Lynton, 2004: 40), duygusal ifadelerle birlikte, dekoratif ve sadeleşme gibi yeni deneysel yaklaşımlar da portrelere yansdı. Henri Matisse (1869-1954), Maurice Vilaminck (1876-1958), Alexej Jawlensky (1864-1941) gibi fovist ressamlar, portreyi alışlagelmiş anlatımların tamamen dışına taşıdı. Alman dışavurumcuların duygu yüklü ifadeleri, yerini yaşam sevincinin sergilendiği portrelere dönüştü. Aslında bu portreler, kimlik göstergesiyle imge arasındaki çelişkiyi zorladı. Matisse'in 1905 yılında yaptığı eşi "Amelie Matisse'in portresi" (Green Stripe) adlı eserinde, güzellikten uzaklaşmak yerine, yeni bir güzeleğe açılan kapıyı araladı (Resim 8). Matisse'in bu eseri, dışavurumun güçlü etkisiyle oluşturulan düzlemsel yüz formu ve zıt renklerin mükemmel uyumu, yeni bir estetik düzenin izlerini taşıdı. Ancak, Matisse'in bu "yeni" anlatımında portre, rastgele boyanmış gibi görünse de sonuç inandırıcıydı: güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmişti (Lynton, 2004: 30). Matisse, bu portrede atmosferik bir derinlik hissi yaratırken, aynı zamanda resim yüzeyinin fiziksel varlığını da ortaya koydu ve düzlemsel bir mimari çerçeve yapılandırdı (Arnason, 2013: 95). Onun bu eseri dekoratifliğe uzanan "sade" ve "düzlemsel" yeni bir sanat anlayışının da habercisiydi. Matisse'in amacı, mümkün olduğu kadar ifadeye hizmet etmektir ve kurduğu "alan" ilişkileri mantığı çerçevesinde, farklı renkler kullanarak yarattığı formları benimsememizi sağlamaktı ve bunu da başardı (Butler, 2010: 31).

Resim 8: Henri Matisse, "Green Stripe", 40.5x32.5 cm, 1905

20. yüzyılın hemen başında kübistler, dışavurumculardan daha güçlü bir kopuş yarattı; kübist sanatçılar figürü betimlemeyi tümenden kaldırmadılar ama onu yeniden düzenlediler (Gombrich, 2011:

570). Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-1963), Juan Gris (1887-1927), Jean Metzinger (1883-1954), Albert Gleizes (1881-1953) gibi kübist sanatçılar, portreyi temelden sarsarak, fovistlerin yaptıklarından çok daha farklı bir şekilde ele aldılar. Bu portreler ne iç dünyanın derin yaşanmışlığını ne de dış dünyanın gerçeği olan biçimlerin karakteristik yapısını gösterdi; bunlar tamamen yeni bir kurgusal düzenlemeydi. Kübizmle birlikte portre, artık dokunulmaz olmaktan çıkmıştı (Butler, 2010: 131). Resim sanatını neredeyse portre üzerine inşa eden kübistler, sanat anlayışları doğrultusunda gerçeğin bütünlüğünü bozarak, yeniden bir araya getirdiler. Bu yeni form ve biçimler portreden izler taşısa da geleneğin tam anlamıyla terk edilmesiydi. Kübistler, modernizmin en önemli temsilcileri olmalarına karşın, Picasso'nun modernizme yaklaşımı farklı oldu. Modernist düşüncenin "araştırma" ve "deneysel" söylemlerine karşı çıkarak, herhangi bir şeye yönelik iradesi olmadığını, herhangi bir şeyi aramadığını söyledi. Onun çalışmaları, doğanın gözlemi üzerine dayandı ve mutlaka bir şeyi temsil etti. Bu temsil, genellikle tuhaf biçimde deforme edilmiş kadın formunda oldu. Figürlerin başları tanımlanamayacak şekilde birbirinin içine geçti veya biçimleri bozuldu (Read, 2020: 181).

Kübizmin bozmaya eğilimli Analitik yaklaşımı, görsel imgeleri şematik veya yapısal bir düzene indirgeme girişimiydi. Sentetik kübizm teorisi ise, soyutlamayı resmin temeli olarak görür: Bir sanat eseri, estetik gücünü biçim ve renkle ilgili soyut unsurlara borçluydu. Juan Gris, soyut sanatı ressamın matematiği olarak ifade eder ve "kompozisyonun içerdiği belirli gerçeklik unsurlarının düzenlenmesidir" (Read, 2020: 102) demiştir.

Picasso'nun 1910 tarihli "Daniel-Henry Kahnweiler'in Portresi" adlı eserinde, yanılsamaya yol açan bütün formları bir yana bırakarak, portrenin modeline benzeme zorunluluğuna dayalı geleneksel çerçeveyi ortadan kaldırmıştır (Resim 9). Modelinin karakteristik özelliklerini örneğin, geriye doğru taradığı saç, birbirine kenetlenmiş elleri, şifre simgelere dönüştürmek suretiyle belirli bir kimliğe işaret etmeyi sağlayan yepyeni bir yöntem bulmuştur. Kısaca Picasso, kapalı formu delik deşik etmiştir (Arnason, 2013: 151; Thompson, 2014: 110). Picasso, bir portre karşısında modelle bağlantı kurmak yerine, yeni yöntemlerle bir insan başı oluşturma fikrini hangi noktaya kadar taşınabileceğini sorguladı (Gombrich, 2011: 576). Ustalıktan daha çok yaratıcılığın öne çıktığı bu resim, tüm estetik özelliklerin tutsağı olan portrelerden tamamen bir kopuşu simgeliyordu ve çok daha farklı bir bakış açıydı.

Resim 9: Pablo Picasso, Kahnweiler'in Portresi, 1910, 100x72 cm

Fütüristler ise, kübistlerin tersine, daha çeşitli göstergeler ve renk zıtlıkları kullanarak ritim ve hareket duygusunu yükseltti. Carlo Carra (1881-1966), Umberto Boccioni (1882-1916), Jean Metzinger

(1883-1956), Andre Lothe (1885-1962), Albert Gleizes (1881-1953), Gino Severini (1883-1966) gibi Fütürist sanatçılar, içsel bir etki yaratmayı, temalarının dinamizmini izleyicinin deneyimine doğrudan aktarmayı, ayrıca resmin izleyiciyi sarmasını ve onu sürüklemesini istiyorlardı (Phillips, 2016: 40). Onların bu düşünceleri büyük yankı ve merak uyandırdı. Kübizmi hatırlatan parçalanmalar, devinimsel etki yaratmakla kalmamış, renk ve çizgiler de bu devinime ortak olmuştu. Gino Severini'nin 1912 tarihli "Otoportresi" adlı eseri, analitik kübizme yönelik birtakım unsurları barındırırken, diğer yandan da Fütürizme ait hız, hareket, renk, biçim gibi tüm özellikleri de yansıtmaktaydı (Resim 10). Kübistler, farklı bakış açıları yakalayacak şekilde hareket ederek, görüntüleri kendine özgü parçalara ayırırken, Fütüristler cansız nesneleri bile sürekli kıpırdayan canlı ve hareket halinde gösterdi. Fütürist formlar daha belirsiz, daha akışkan bir mekândaymiş gibi görünen kübist eş değerlerinden çok daha net bir şekilde ayrılma eğilimindeydi. (Thompson, 2014:125)

Resim 10: Gino Severini, Otoportre, 1912

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

Gerçeküstücüler, modern sanatın söylemlerine tamamen karşı çıkarak gerek söylemsel, gerekse yöntemsel olarak çok farklı yol izlediler. Sanki onlardan önce hiç kimse, bir şey yapmamış gibi bir tavır içindeydiler. "Yeni" ya da "özgün" olmak gibi bir kaygıları yoktu (Butler, 2010: 60). Onların ortak yanı, sanatın ne olması konusunda yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı ki bu modernizme meydan okumaktı. Dadalar gibi Sürrealist sanatçılar da, doğrudan doğruya "yeni" bir resim biçimi yaratmak istemediler. Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onu sanat olarak bilmesiydi (Lynton, 2014: 127-182). Aynı şekilde gerçeküstücüler, en saf halindeki ruhsal otomatizm olarak düşüncenin emrindeydi ve ortaya koydukları eserler aklın hiçbir şekilde denetiminde değildi ayrıca herhangi bir estetik ya da ahlaki kaygıdan da uzaktı (Harrison, 2016: 489, Phillips, 2016: 64). Bu düşünceyle yapılan eserlerde aklın ve mantığın hiçbir denetimi yoktu, tamamen bilinçdışının kontrolündeydi. Salvador Dali'nin 1929 yılında yaptığı "Paul Eluard'ın Portresi" adlı eserinde, modernizmin alışıla gelmiş bütün yaklaşımları terkedilmiştir (Resim 11). Bu düşsel sahnede, form ve biçimlerin çarpıtılmadığı gibi, deneysel ya da avangard bir yaklaşım da değildir.

Resim 11: Salvador Dalí, Paul Éluard'ın Portresi, 33x25 cm, 1929

Yirminci yüzyılın sanattaki büyük devrimleri, görünenin temsili olan sanatı, büyük değişimlere uğrattı. Görüntülerin parçalanması soyut sanatın habercisiydi ve çok geçmeden soyutlamalar, portreler üzerinde de etkili olmaya başladı. Arshile Gorky (1904-1942), Jean de Buffet (1928-1999) ve Willem de Kooning (1904-1997) gibi soyut ekspresyonizmin önemli temsilcileri, portreyi yeni bir bakış açısı ile ele aldı. Onların resimlerinde insan bedeninden izler barındıran ipuçlarından başka bir şey görünmedi; portre sadece kimliğini değil, biçimini de kaybetti.

119

Willem de Kooning, canlı renkleri ve coşkulu üslubu ile kendisine özgü bir anlatım dili geliştirdi. Onun resimlerinde, üzerinde özenle değil de büyük bir enerjiyle çalışıldığı, biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurma amacıyla boyandığı izlenimi verir (Lynton, 2004: 37). Kooning'in 1954 tarihli "Marilyn Monroe'un Portresi" adlı eserinde, sanatçının çalışma yöntemi bütün çıplaklığı ile görünür (Resim. 12). Bu eserde sanatçı, henüz "tamamlanmamış" olan, ancak bir sonuca ulaşma mücadelesinin hissedildiği yerde bir noktada durur; rengi yoğunlaştırır ve figürü radikal bir şekilde bölümlere ayırır. Kooning, resmin hazırlık sürecinde, donmuş bir anlık bakışın kendisine nasıl geldiğinden söz eder (Fineberg, 2014: 80). Bu doğrultuda soyut resim, esere bakan kişinin onu kendi kuralları çerçevesinde değerlendirmesini; eser ile dünya arasında çok daha dolaylı bir ilişki kurmasını sağlar. Bu çerçevede soyut sanatın iki önemli özelliğinden söz edilebilir. Bunlardan birincisi resmin gerçeği yansıtmaması ikincisi ise resmedilen öznenin tüm özelliğini kaybedip sadeleştirilmesiydi (Butler, 2010: 29).

Resim 12: Willem de Kooning, Marilyn Monroe'un Portresi, 127×76 cm, 1954

Yazar ve sanat eleştirmenleri Clive Bell (1881-1964) ve Roger Frey (1913-1997), doğaya herhangi bir referansın üzerindeki vurguyu kaldıran sanatı, “insansızlaştırılmış” olarak överek, olumlu bir meziyet olarak gösterdiler. Onlara göre biçim içerikti; yalnızca doğanın temsili değil, sanatçının psikolojisi de gereksizdi. Greenberg, onların bu düşüncesini daha da uç bir noktaya taşıdı: Yüksek sanatı tabiata ilişkin tüm referansları silmeye kalkışmış bir sanat olarak tanımladı ve onu “Kitsch” ya da popüler kültürün karşısına koydu (Fineberg, 2014: 16).

Yirminci yüzyılın ortalarına doğru (modernizmin yaklaşan sonu) soyut resim, tabiatı referans alan gerçekçilik geleneğini yıkan modernizmin en önemli sanat anlayışı oldu. Soyut sanatın güçlü etkisi, figüratif sanatın sonunu getirdiği gibi portrenin de sonunu getirdi. Soyut sanatın yükselişiyle figüratif ve portre sanatı bir duraklamaya girmişse de Pop Art’la birlikte eski canlılığına tekrar dönmüş, ancak bu geri dönüş, eskisinden özde ve biçimde çok farklı olmuştur. Modern portre anlayışının dışına çıkan bu portreler, “hazır”ın yeni bir yaklaşımla kullanılmasıydı. Gerçekten de “modelinin belgesi” olan portreler, fotoğraf makinası tarafından yakalanmış, geriye bu belgelerin yeni ortamlarda kullanılması kalmıştı. Böylece Pop Art ile başlayan portreye yeniden dönüş, kısa bir süre sonra “gerçeğin kendisi” ne dönüşmüştür. Modern çağın sloganı olan “yeni”, “farklı”, “deneysel”, “bireysel” ve “özgün” kavramları yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, çağdaş sanatın getirdiği yeni söylemler doğrultusunda yeniden güncellenmiştir.

SONUÇ

Portre tasvirleri, insanı insana anlatan, duygu ve düşüncelerin yansıtıldığı özgün eserler olarak, sanatçıdan sanatçıya ya da dönemden döneme değişiklikler gösterse de, günümüze kadar önemini korumuştur. Tarih boyunca bireyin her türlü görünüşünü yansıtan portreler, Rönesans’la birlikte gözleme dayalı gerçeğin tasvirleri olarak önem kazanmış ve on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar aynı bakış açısıyla devam etmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Modernizmin güçlü etkisi ile başlayan “sanat sanat içindir” düşüncesi, portrenin geleneksel anlatım biçiminin de sorgulanmasını kaçınılmaz kılmış, mimesis üzerine şekillenen estetik anlayışı, yerini mimesis olmayan yeni yaklaşımlara bırakmıştır. Modernist sanatçıların yeni, farklı, deneysel, özgün gibi kavramları ilke

edinmeleri, özellikle bireysellik ve farklı olma çabaları, sanatçıları yeni bir şeyler yapmaya zorlamıştır. Greenberg, modern resim sanatını Manet ile başlatsa da özellikle post empresyonist sanatçıların modern resim sanatının belirgin olarak ayırt edilmesinde önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz.

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren ise modernitenin getirdiği yeni yaklaşımlar doğrultusunda ortaya çıkan modern sanat akımları, yeni anlatım biçimleriyle kendilerini var etmişlerdir. Örneğin biçim güzelliğinden bilinçli olarak uzaklaşan dışavurumcular, portreler üzerinden duygusal anlatımlara yönelerek yalnızlık, korku, melankoli gibi kendi ruhsal durumlarını bile yansıttılar. Kübist sanatçılar ise dışavurumcuların yaptıklarını daha ileriye taşıdıklarını söyleyebiliriz. Tabiatı (modelden) tamamen uzaklaşan kübist sanatçılar, yeni bir kurgusal düzen yaratarak, yaratıcılığın ustalık ve deneysellikten daha önemli olduğunu savunmuşlardır. Yanılsama olmaksızın gerçeğin kendisini arayan kübist sanatçılar, modelinin temsilinden uzaklaşarak gerçeği imgeye taşımışlardır. Fütüristler ise kübistlerin durağan, renksiz ve ifadesiz salt kurgusal düzenini tekrarlayarak, bu durağan portreleri renkli ve devinimler halinde gösterdiler. Aynı şekilde gerçeküstücü sanatçıların ortaya koydukları eserlerde yeni bir sanat biçimi yaratmak istemeseler de ortaya koydukları eserler, aklın hiçbir şekilde denetiminde değildi.

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

Rönesans’tan günümüze portrenin bu denli önem kazanması ona yüklenen her türlü anlam ve tekniği kabul ediyor olmasındandır. Portreler ister belge, imge, ya da fotoğrafik olsun, sonuçta hala aynı hedefleri ve aynı soruları karşılamaktadırlar. Portre üzerinden kurulan sanat, geçmişte olduğu gibi bugün de ele alış biçimleri değişse de önemini koruyacak, gelecekte de devam etmeyi sürdürecektir gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Arnason, H. H. ve Mansfield, E. C. (2013). *History of Modern Art: Painting Sculpture Architecture Photography: 2 (7th ed.)*. Pearson.
- Benezra, N. (1986). A study in irony: Modigliani’s “Jacques and Berthe Lipchitz.” *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 12(2), 188. <https://doi.org/10.2307/4115941>
- McElroy Bowen, A. (1988). Munch and agoraphobia: His art and his illness. *RACAR: Revue d’art Canadienne*, 15(1), 23. <https://doi.org/10.7202/1073431ar>
- Buchholz, E. L.; Bühler, G.; Hille, K.; Kaeppe, S. ve Stotland, I. (2012). *Sanat*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Butler, C. (2010). *Modernizm*, (Çev. N. Örgü). Ankara: Dost Kitabevi.
- Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra/ Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (Çev. Z. Demirsü). İstanbul: Ayrıntı.
- Ergur, A. (2020). Gerilimden birleşime doğru modern ve postmodern: tanımlar, kavramlar, toplumsal bağlam. *Modernism and Postmodernism Studies Network*, 1(2), 1–9. <https://doi.org/10.47333/modernizm.2020265913>
- Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (Çev. S. A. Eskier, G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Yayınevi.

- Gay, P. (2017). *Modernizm Sapkınlığın Cazibesi* (Çev. S. Erduman). İstanbul: Everest Yayınları.
- Gombrich, E., H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: E. Erduran, Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Hugon, C. T. (2020). *Michel Foucault, Manet Valazquez ve Esteik Modernizm* (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wasıutyński, J. V. (1982). Paul Gauguin's Paintings, 1886-91 Cloisonism, Synthetism and Symbolism. *RACAR: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, 9(1/2), 35-46. Retrieved May 29, 2021, <http://www.jstor.org/stable/42630024>
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* (Genişletilmiş 3. Basım) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Phillips, S. (2016). *İzmler Modern Sanatı Anlamak*, (Çev. D. N. Özer). İstanbul: YEM Yayınları.
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*. (Çev. E. Kök). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Şahin, H. (2016). Modern sanatta geleneğin reddi. *Akademik Sanat*. 1 (1), 76-85.
- Tetik, K. (2020). Rus edebiyatında modernist bir eğilim olarak neorealizm. *Journal of Modernism and Postmodernism Studie*, 1(2), 66-83. <https://doi.org/10.47333/modernizm.2020265878>.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Görsel Kaynaklar

- Resim 1. Edouard Manet, Berthe Morisot'nun Portresi, 55x40 cm, 1872 <https://historia-arte.com/artistas/berthe-morisot>
- Resim 2. Paul Cezanne, Otoportre, 64x54cm, 1875 <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/self-portrait-1875>
- Resim 3. Van Gogh, Otoportre, 1889, 60x49 cm, <https://smarthistory.org/van-gogh-self-portrait-with-bandaged-ear/>
- Resim 4. Paul Gauguin, Otoportre, 45x55 cm, 1888 <https://francearchives.fr/fr/commemo/recueil-2003/40114>
- Resim 5. Gustav Klimt, Adele Bloch-Bauer'ın Portresi, 138x138 cm, 1907
- Resim 6. Amedeo Modigliani, Jeanne Hebuterne'in Portresi, 91x 73, 2018
- Resim 7. Edvard Munch, Otoportre, 111x121 cm, 1906 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Self-Portrait_with_a_Bottle_of_Wine
- Resim 8. Matisse, "Green Stripe" 40.5x32.5 cm, 1905 <https://www.henrimatisse.org/green-stripe.jsp>
- Resim 9. Pablo Picasso, Kahnweiler'in Portresi, 1910, 100.4x72.4 cm, https://www.researchgate.net/figure/Pablo-Picasso-Daniel-Henry-Kahnweiler-1910_fig2_275110068
- Resim 10. Gino Severini, Otoportre, 1912 <https://www.wikiart.org/en/gino-severini/self-portrait>
- Resim 11. Salvador Dali, Paul Éluard'ın Portresi, 1929, 33x25 cm, <https://www.arthipo.com/tr-tr/salvador-dali-paul-eluard-portresi.html>
- Resim 12. Willem de Kooning, Marilyn Monroe'un Portresi, 127x76 cm, 1954 <https://www.artsy.net/artwork/willem-de-kooning-marilyn-monroe>