



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

GÜNÜMÜZ SANATINDA OTOPORTRE

Mehmet Kemal İÇDEN

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2015

GÜNÜMÜZ SANATINDA OTOPORTRE

Mehmet Kemal İÇDEN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Mehmet Kemal İçden tarafından hazırlanan "Günümüz Sanatında Otoportre" başlıklı bu alışma, 22 Mayıs 2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



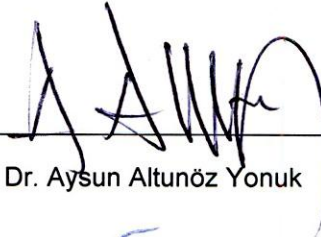
Prof. Refa Emrali



Prof. Turhan etin (Danışman)



Doç. Ayşe Sibel Kedik



Doç. Dr. Aysun Altunöz Yonuk



Yrd. Doç. şinasi Tek

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev Berki

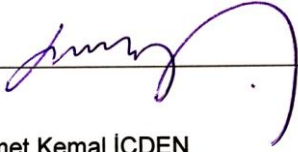
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

22 Mayıs 2015


Mehmet Kemal İÇDEN

ÖZET

İÇDEN, Mehmet Kemal "*Günümüz Sanatında Otoportre*", Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2015.

İnsanlar uzaktan bakıldıklarında boyları, kiloları, duruşları, kıyafetleri gibi birçok benzer payda içerisinde toplanabilirler, onları birbirlerinden ayırt etmekte en etkili kısım ise yüzleri olur. Yüz; anlık değişimlerin; sinirlenme, heyecanlanma, korkma vb. en belirgin yaşandığı ve kişinin karakteristik özelliklerinin en yoğun ve algılanabilir olduğu bölgedir. Yüzün sanattaki yansıması portre/otoportredir. Bu raporun amacı; sanat tarihi içerisinde portre ve otoportre kavramları adı altında yer alan kısmı incelemektir. Bu kapsamda, birinci bölümde arkeolojik örneklerden 19. yüzyıla kadar olan süreçte portre ve otoportre tarihsel süreç açısından ele alınıp, incelenmiş ve dönemin özelliklerine bakılmıştır. İkinci bölümde 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başının öncü sanatçılarının çalışmalarının genel niteliklerine ve bunların önceki dönemlerden farklılaşan yönlerine bakılarak, bu dönemin günümüz sanatına kapı açan yönlerine değinilmiştir. Ardından günümüzde portre/otoportre yapan sanatçıların işlerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde uygulamalar kısmında, bu süreçte üretilen çalışmaların birbirleri ile olan ilişkileri biçim, malzeme, kavramsal alt yapı gibi temel sanatsal kriterler çerçevesinde ele alınarak konu irdelenmiş ve sanatsal uygulamalar üzerinden portre/otoportrenin atölyede ele alınış süreci içerisinde güncel açılımlar sağlayan çalışmalar sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler

Heykel, Otoportre, Portre, Özne, Plastik Değerler

ABSTRACT

İÇDEN, Mehmet Kemal. Self Portrait of Today Art, Work of Art Report, Ankara, 2015.

People, when looked from afar, can be clustered in several similar denominators such as their weights, heights, postures or clothes, but the most effective way to distinguish them from each other is their faces. Sudden changes; irritability, excitability, fear etc. are mostly expressed and perceived on the face and it is the part where a person's characteristics are the most significant and the most intense. The representation of the face in art is the portrait / self-portrait. The purpose of this report is to study the section of the art history where portrait / self-portrait concept occupy, in the context of the artist's motive of communicating to the viewer his/hers self-expression to via plastic arts.

In the first section under the scope of this review, portrait / self-portrait will be researched in context of conceptual and historical course from the oldest archeological samples until 19th century and implications will be made according periodic properties.

In the second section, overall qualities of the works of leading artists of late 19th century and early 20th century and their differentiating aspects from early periods will be examined and the impact of this period's trend leading today's contemporary art will be addressed. Afterwards works of today's portrait / self portrait artist will be included.

In the third section, practices and their relations with each other will be studied in the framework of basic artistic criteria such as form, material or concept. As working with the concepts of portrait /self-portrait is the most effective and unique area in determining the individual, practices in the third section are described by a variety of concepts and examples.

Key Words

Sculpture, Portrait, Self Portrait, Object, Plastic Art

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	iii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GÖRSELLER DİZİNİ	vi
1. BÖLÜM: PORTRE VE OTOPORTRE KAVRAMLARINA GENEL BAKIŞ..1	
1.1. PORTRE/OTOPORTRE TANIMI VE TARİHSEL SÜREÇ	1
1.2. 14. 17. YÜZYILLAR ARASINDA PORTRE/OTOPORTRE.....	11
1.3. 18 ve 19. YÜZYILLARDA PORTRE/OTOPORTRE	18
2. BÖLÜM: 20.YÜZYILDA YENİ ARAYIŞLAR VE GÜNÜMÜZ SANATINDA PORTRE/OTOPORTRE	25
2.1. 20.YÜZYIL HEYKEL SANATINDA PORTRE OTOPORTRE	25
2.2.GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA PORTRE VE OTOPORTRE	33
3. BÖLÜM: UYGULAMALAR.....	50
KAYNAKÇA	76
ÖZGEÇMİŞ.....	78

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1:	Arkeolojik Bulgulara Göre İlk Portre, Vilhonreux Mağarası, Fransa.....	2
Görsel 2:	26.000 Yıllık Kadın Portresi, Mamut Dişi, 4.8 cm, Çek Cumhuriyeti.....	3
Görsel 3:	Fayyum Mumya Portrelerinden bir örnek, Mısır.	4
Görsel 4:	Fayyum Mumya Portrelerinden detay, Mısır.....	5
Görsel 5:	Thutmose, Nefertiti, M.Ö. 1345, Mısır.	6
Görsel 6:	Phidias, Athena Parthenos, M.Ö. 438.	7
Görsel 7:	Lysippos, Farnese Herkül, Mermer, M.Ö. 3.yy.	8
Görsel 8:	Lysippos, Sokrates, Mermer, M.Ö. 370.	9
Görsel 9:	Trajan Büstü, M.S. 98-117.....	10
Görsel 10:	Salonina Matidia Büstü, M.S. 119.	11
Görsel 11:	Leonardo Da Vinci, Erminli Kadın, Y.B, 39.3 x 53.4 cm, 1483	12
Görsel 12:	Leon Battista Alberti'nin Floransa'da, Uffizi'nin avlusundaki heykeli, Floransa.....	12
Görsel 13:	Annibale Fontana, Giovanni Paolo Lomazzo büstü, Bronz, 1559.	13
Görsel 14:	Michelangelo, Giuliano de Medici'nin Mezarı, Mermer, 226 cm,1526- 1533	14
Görsel 15:	Michelangelo, Davut, Mermer, detay, 1501-1504.....	14
Görsel 16:	El Greco, Apostle büstü, Ahşap, 48 cm, 1612-14, Madrid.....	15
Görsel 17:	El Greco, Bilgin St. Jerome, Tuval üzerine Y.B. 108x89 cm,1600-14, New York.	16
Görsel 18:	Gian Lorenzo Bernini, Otoportre, Tuval üzerine Y.B. 38x30 cm,1623, Roma.	17
Görsel 19:	Gian Lorenzo Bernini, Davut, Mermer, detay, 170 cm, 1623-24.	17
Görsel 20:	Francios Boucher, Madam Pompadour, Tuval Üzerine Y.B, 212 x 164 cm,1750.....	18
Görsel 21:	Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, Mermer, 44,8 x 41,5 x 23,9 cm, 1863, Paris.	20

Görsel 22:	Auguste Rodin, Victor Hugo, Mermer, detay, 1917, San Fransisco.	21
Görsel 23:	Auguste Rodin, Tanrının Eli, Mermer, 94x82.5x54.9, 1896, Fransa.....	22
Görsel 24:	Medardo Rosso, Altın Çağ, Balmumu, 1886-87, İtalya.....	23
Görsel 25:	Medardo Rosso, İşte Çocuk, Bronz, 1906, Paris.....	23
Görsel 26:	Henri Matisse, Jeannette I, II, III, IV, V, Bronz, 1910-1913.	26
Görsel 27:	Pablo Picasso, Kadın Başı, Mermer, 1961.....	28
Görsel 28:	Amadeo Modigliani, Tete, Taş, 73x28 cm, 1912.	28
Görsel 29:	Constantin Brancusi, Bayan Pogany, Bronz, 43x21x31 cm, 1913.	30
Görsel 30:	Alberto Giacometti, Baş (Diego'nun Büstü), Bronz, 62x25x16 cm, 1957.	30
Görsel 31:	Henry Moore, İnsanın Enerjisi	31
Görsel 32:	Charles Despiau, Anne Morrow Lindbergh, Bronz, 39x20x22 cm, 1939.	33
Görsel 33:	Michelangelo, Pieta, Mermer, Vatikan Şehri, 174x195 cm, 1498–1499..	35
Görsel 34:	Sam Jinks, Pieta, Polyester- Hiper gerçekçi makyaj, 160x123 cm, 2007.	35
Görsel 35:	David Cerny, "Metalmorphosis", 7.6m, Çek Cumhuriyeti.	36
Görsel 36:	Gareth Bate, Otoportre Enstelasyonu, Plastik Muşamba- Mürekkep, 2008.....	37
Görsel 37:	Daniel Arsham, İsimsiz, The Armory Show, 2011.	38
Görsel 38:	Janine Antoni, Sabun ve Çikolatadan Otoportreler, 1993, New York.....	39
Görsel 39:	Georg Baselitz, Tedavisiz, Ahşap, 126x53x51cm, 1993.	40
Görsel 40:	Levi van Veluw, Portreler, Kromojenik Baskı, 120 x 100 cm, 2006-2008.	42
Görsel 41:	David Mesguich, Geometrik Kamusal Alan Heykelleri, 200 cm, 2011.....	43
Görsel 42:	NFN Kalyan, "Kundun", Dalai Lama'nın portresi, Cam Levha, 2012	44
Görsel 43:	Marc Quinn, Öz, Kan- Paslanmaz Çelik- Akrilik ve Soğutma Elemanları, 208x63x63 cm, 2006	45
Görsel 44:	Anders Krisar, Bizlerin Doğumu, polyester üzerine akrilik boya,50 cm 2006-2007.	46
Görsel 45:	Julian Canovas Yanez, Portre, Fotoğraf Tekniği,	47
Görsel 46:	Li Hongbo, Esnek Portreler, Kağıt, 2013.....	48

Görsel 47:	M. Kemal İçden, Otoportre, mermer, gözlük, 2013.....	51
Görsel 48:	Mehmet Kemal İçden, “Nefes”, Pleksiglass, Sigara Dumanı, 2013.....	52
Görsel 49:	Mehmet Kemal İçden, “Yara İzi I”, Demir, 2014.	54
Görsel 50:	Mehmet Kemal İçden,“Bireyin İnşası II ”, Düzenleme, Karışık Teknik, 2015.....	55
Görsel 51:	Mehmet Kemal İçden,“Bireyin İnşası I”, Amerikan Bezi, Kömür, 2015. ...	57
Görsel 52:	Mehmet Kemal İçden, “İsimsiz”, Metal Malzeme, 2012.	59
Görsel 53:	Mehmet Kemal İçden, Dış, Alçı, 2014.	60
Görsel 54:	Mehmet Kemal İçden, Buz Gözlük, Buz, 2014.	61
Görsel 55:	Mehmet Kemal İçden, “İç” Karışık Teknik, 14x9x2 cm, 2014.	62
Görsel 56:	Mehmet Kemal İçden, Yara II, Demir, Mermer, 40x30x5 cm, 2014.....	63
Görsel 57:	Mehmet Kemal İçden, İsimsiz, 70x100 cm, 2015.	64
Görsel 58:	Mehmet Kemal İçden, İsimsiz II, 70x100 cm, 2015.	65
Görsel 59:	Mehmet Kemal İçden, Karanlıkta Ben, 70x100 cm, 2015.....	66
Görsel 60:	Mehmet Kemal İçden, Karanlıkta Ben II, Desen, 60x100 cm, 2015.	67
Görsel 61:	Mehmet Kemal İçden, Karanlıkta Ben III, Desen, 70x100, 2015.	68
Görsel 62:	Mehmet Kemal İçden, Görmeden Ben, video performans, 02’29” 2015. 69	
Görsel 63:	Mehmet Kemal İçden, Düşünsel Otoportre, Fotoğraf, 2015	70
Görsel 64:	Mehmet Kemal İçden, “İsimsiz”, Demir, 2015.....	71
Görsel 65:	Mehmet Kemal İçden, “İsimsiz”, Demir, 2015.....	72
Görsel 66:	Mehmet Kemal İçden, “Antropomorfik Gözlük”, plastrin, 2015	73
Görsel 67:	Mehmet Kemal İçden, “Antropomorfik Gözlük”, plastrin, 2015	73
Görsel 68:	Mehmet Kemal İçden, “İsimsiz”, karışık teknik, 2015	74
Görsel 69:	Mehmet Kemal İçden, “İsimsiz”, karışık teknik, 2015	74
Görsel 70:	Mehmet Kemal İçden, “İsimsiz”, karışık teknik, 2015	75

1. BÖLÜM: PORTRE VE OTOPORTRE KAVRAMLARINA GENEL BAKIŞ

1.1. PORTRE/OTOPORTRE TANIMI VE TARİHSEL SÜREÇ

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre “Portre; bir kimsenin yağlıboya, suluboya, karakalem vb. ile yapılmış resmi” olarak açıklanmıştır...¹ Plastik sanatlar alanında ise Portre; kişinin yüzünün ve yüz ifadesinin betimlenmesi ile oluşturulan karşıdakinin en belirgin özelliklerini kil, metal, ahşap, taş gibi değişik malzemeler aracılığı ile ortaya koyan eserler olarak tanımlanabilir.

Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğüne göre “portre; insan yüzünü gerçekçi anlayışla betimleyen resim ya da heykel yapıtı” olarak açıklanmıştır...²

Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğüne göre “büst; insan vücudunun göğüsten yukarısını ya da yalnızca başını betimleyen heykel” olarak açıklanmıştır...³

Aynı zamanda otoportre ve portrelere dönemlerinin “özet’i” niteliğinde belgeler olarak da bakılabilir. Bu “özet” belgeler genellikle bakılan kişinin yanında sanatçılarının yansıması ve bu yansımanın ötesinde karşıdakinin fiziksel durumundan çok benlik kısmının görüntülendiği birer araç olmuşlardır.

Evrensel bağlamda insanı tanımlama, insan hakkında göz aracılığı ile bilgiler vermeyi hedefleyen otoportre ve portre çalışmaları geçmişten günümüze kadar sürekli biçimsel değişim göstermiş ve var olmayı sürdürmüşlerdir.

¹http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5336c8ef8cf157.36073498
Erişim Tarihi:17.09.2014

² (Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü, 1989: 194)

³ (Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü, 1989: 48)

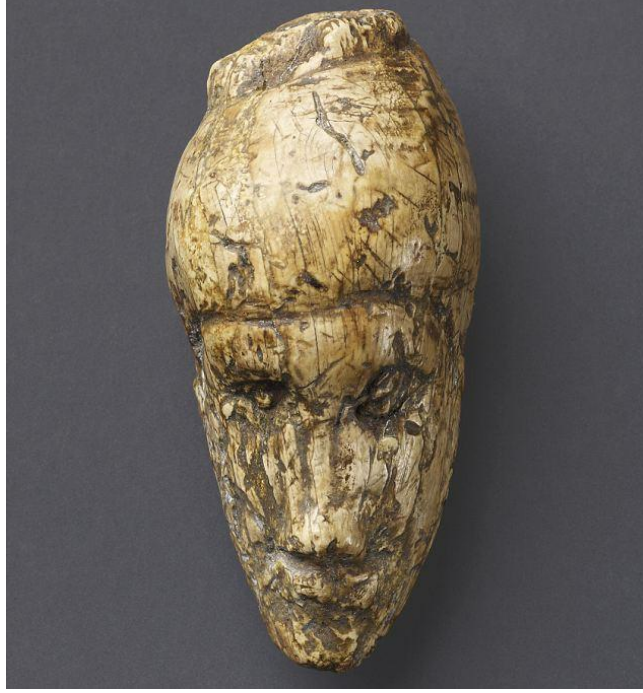
Günümüzde üzerinde fikir birliğine varılmamış olmakla birlikte ilk portre olarak nitelendirilebilecek 27.000 yıllık bir geçmişe sahip olan örneklerin, Fransa'nın Angeuleme şehri yakınlarındaki Vilhonreur Mağarasında, 2006 yılında Arkeologlar tarafından bulunmuş mağara resimleri olduğu varsayılmaktadır (Görsel 1). Bu portre/otoportreler salt sanat yapma edimi ile düşünülmüş değillerdir. Çünkü bunlar insanın henüz doğayı ve kendi doğasını tanımaya çalıştığı bir dönemin ürünleridir.



Görsel 1: Arkeolojik Bulgulara Göre İlk Portre, Vilhonreur Mağarası, Fransa.

Plastik sanatlarda, özellikle heykel alanında portreye kaynaklık edecek örneklerin kökeni araştırıldığında ilk portreye (Görsel 2) “26.000 yıl öncesinde buzul çağında rastlandığı görülmektedir. Diğer bir araştırmada ise günümüzde Çek Cumhuriyeti sınırları içerisinde bulunan ve “Moravia” diye bilinen bir vadide yapılan kazılar sonucunda ulaşılan 4.8 cm boyutundaki minyatür bir portre olan bir kadın yüzü olduğu belirtiliyor. 26.000 yıllık bir geçmişe sahip olduğu

saptanan, Mamut dişinden yapılan heykel portre yontuya örnek ilk yapıtlardandır”...⁴



Görsel 2: 26.000 Yıllık Kadın Portresi, Mamut Dişi, 4.8 cm, Çek Cumhuriyeti.

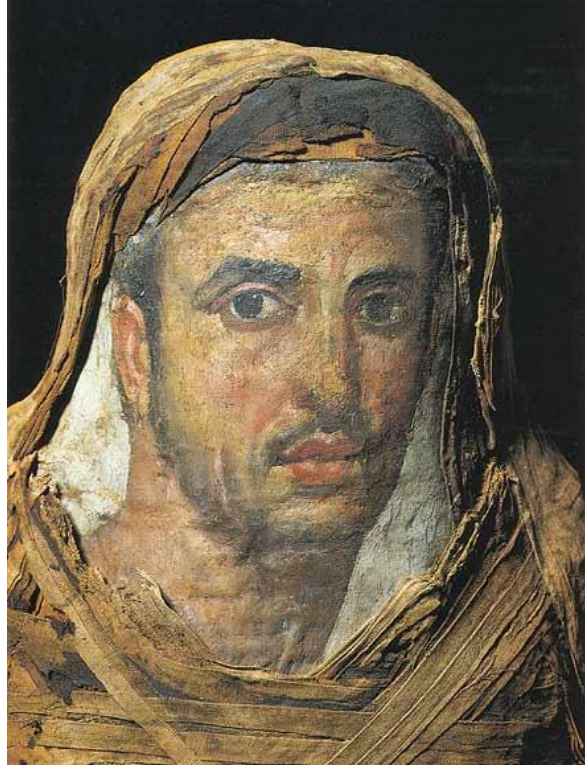
Portre kavramının ortaya çıktığı ilk dönemlerde kişinin portresini yapmak veya sanatçının kendi otoportresini yapmasındaki en önemli amaçlardan bir tanesi; portresi yapılan kişiyi ölümsüzleştirme çabasıdır. Dinsel bir içeriği de barındıran bu tavır nesnede büyülü ve mitsel birtakım sezgiler yaratarak onu kutsayan bir yapıya bürünmüştür. Bu durum, Roma döneminde Mısır'ın Fayyum bölgesinde tabut üzerine yapılmış bazı çizimlerden de anlaşılmaktadır. Bu çizimler sanat tarihinde Fayyum Portreleri olarak adlandırılmış olan mumyaların saklandığı tabutların üzerlerine çizilen gerçekçi portrelerdir (Görsel 3). Bunlar Roma döneminden günümüze kadar gelen sayılı portre çizimlerindedir. Fayyum

⁴Bu yazı <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2268241/The-conceptual-art-Ice-Age-British-Museum-compare-ancient-modern-incredible-new-exhibition.html> adlı adresten alıntılanmış olup çevirisi tarafımda yapılmıştır. Erişim Tarihi: 08.09.2014

portrelerinin özellikleri; karşıdan izleyiciye bakan yüzlerin adeta canlı gibi resmedilmiş olmalarıdır. Gözlerin yüze oranla daha büyük resmedilmesinin nedeni ise bakışların hayat enerjisiyle dolu olduğu izlenimini vermektir. Memfis ve Kahire'nin güneyinde, "Mısır'ın Bahçesi" olarak adlandırılan Fayyum bölgesinde bulunan M.S.1 ve 3. yüzyıllar arasında gerçekleştirilen portre çizimlerinde öteki dünyaya olan inancın etkisi büyüktür. Yapılan portreler yaşamdan sonraki hayat için kişinin kimliği niteliğindedir. Çizimlerde portresi yapılan kişinin geleneksel Mısır resminde olduğu gibi profilden değil de tam ya da dörtte üç oranında cepheden tasvir edilmesi "doğalcı" üslubu açıkça gösterir. Andre Malraux, fayyum portrelerinde "ölümsüzlüğün pırıltısının" yansıtıldığını söyler.(<http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=137&bhcp=1>, Erişim Tarihi:12.10.2014)

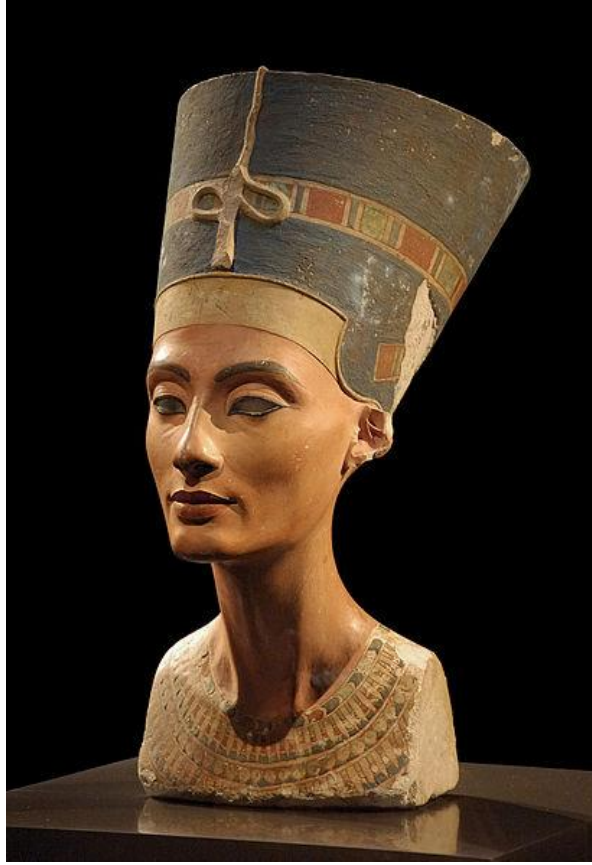


Görsel 3: Fayyum Mumya Portrelerinden bir örnek, Mısır.



Görsel 4: Fayyum Mumya Portrelerinden detay, Mısır.

Yine Mısır Sanatından bir örnek olan Firavun IV. Amenhotep' in eşi Nefertiti'nin büstünde son derece “nesnel” bir betimleme ile karşılaşılır. Mısırlı heykeltıraş Thutmose tarafından yapıldığı bilinen heykel, Antik Mısır Sanatı'nın en ikonik figürlerinden birisidir. Berlin Müzesin de bulunan portrede elmacık kemiklerinin belirginliği, düzgün bir buruna sahip heykelin zayıf, zarif bir boyuna sahip olması, ayrıntılı sayılabilecek bir biçimde modle edilmiş olması hayran edici bir ustalığa erişildiğini göstermektedir (Görsel 5). Pembe granitten yapılmış olan büstün duygusal atmosferine bakılacak olursa gizli bir hüznün büste yansıtıldığı görülmektedir. Taşın üzerine aktarılan nesnel kısmın dışındaki tinsel anlam, Nefertiti'nin bütün güzelliğinin önünde duran bir iç dünya tasviri olarak da yalın bir şekilde ortaya çıkarılmıştır.



Görsel 5: Thutmose, Nefertiti, M.Ö. 1345, Mısır.

Gombrich'e göre;

Mısırlılar, ruhun öte dünyada yaşamını sürdürebilmesi için, bedeninin korunması gerektiğine inanıyorlardı... Bu nedenle günümüzde sırları tam çözölemeyen karışık bir mumyalama yöntemiyle, cesedin bozulmasını önlüyorlardı. Ama bedeninin korunması yeterli değildi, dış görünümünün de korunması gerekiyordu. Bu amaçla yapılan portreler ve büstler çok büyük önem taşıyordu. Önce krallar daha sonra soylular için yapılan bu erken dönem portrelerinin bazıları, Mısır Sanatının en üstün yapıtlarından sayılır. (Gombrich, 1986,s. 30-35).

Şu ana kadar ele alınan ilk örnekler sayılabilecek Vilhonreux mağarasındaki tasvir, fildişi kadın portresinin, fayyum portrelerinden (Görsel 1,2,3) farklı olduğu

görülür. Birbirlerinden teknik olarak farklı olmalarının yanında yapılaş amaçlarının da farklı olduğu söylenebilir.

Antik Yunan dönemine bakıldığında otoportrenin ilk örneği olarak Parthenon Tapınağı için yapılan figür heykellerinin arasına yerleştirilmiş Yunan heykeltıraş Phidias'ın kendi figürü gösterilebilir (Görsel 6).



Görsel 6: Phidias, Athena Parthenos, M.Ö. 438.

Yunan sanatında genellikle mitolojik kahramanlar ve tanrılar tasvir edilirdi. Bu tasvirler idealize edilmiş, yüceltilmiş figürler olarak betimlenirdi. Heykeltıraş Phidias, Athena Parthenos heykelinin kalkanına yapmış olduğu kabartmalarda bu kanonun dışına çıkarak, halktan, sıradan olanı, kendi imgesini yerleştirmiştir. Otoportre kavramı bu noktada işe dâhil olmuş ve Phidias kişinin kendisini tasvir etmesinin ilk adımlarından birini atmıştır.

“Portre sanatını geliştiren Romalılar oldu, M.ö. 3. yüzyıldan M.S. 3. yüzyıla uzanan bir süreçte portre sanatını aşılması güç bir düzeye erdirdiler, çok çeşitli toplumsal sınıflardan erkeklerin, kadınların yüzlerini hiç güzelleştirmeye yanaşmadan alabildiğine doğru çizgilerle betimlediler... Yüzün özelliklerinin görüldüğü kadarıyla bile isteye hiç güzelleştirmeksizin sunulması, yüz çizgilerinin sertliği Romalıların

hayata nasıl katılıkla baktıkları üzerine fikir verir. "(Oxford Antikçağ Sözlüğü, 2013: 770)

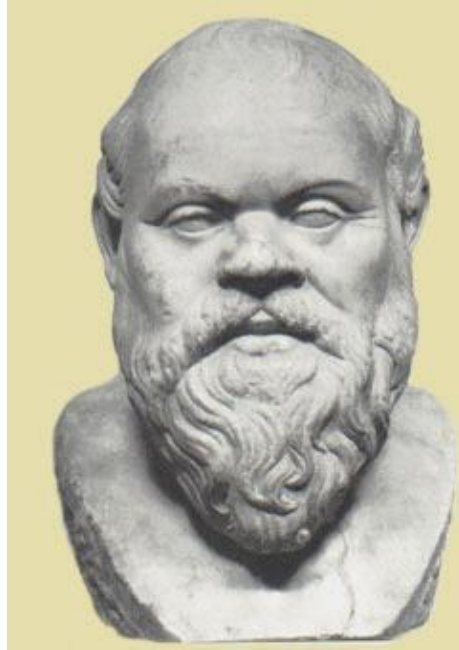
Yunan heykelinde, figür heykellerinde olduğu gibi, portrecilikte de din ve dünya görüşlerinin etkisinin yanı sıra, sanatçılar karşısındaki "idealize" etme yöntemine başvurmuşlardır. Yunan Sanatı genellikle Mısır ve diğer arkaik dönem örneklerinin aksine büstü vücuttan yani parçayı bütünden ayırmaz. Bahsedilen idealize etme, Lysippos'un heykellerinde de görülür. Bu dönemde, genelde portreler, bütün vücut ile birlikte inşa edilirdi, Lysippos'un figürlerine bakıldığında büstün küçültülüp, bedenin büyüdüğü ve böylelikle de karşısındaki görüldüğü gibi değil, yapanın/sanatçının hayalinde tasavvur ettiği haliyle ölümsüzleştirdiği görülmektedir (Görsel 7).



Görsel 7: Lysippos, Farnese Herkül, Mermer, M.Ö. 3.yy.

Dönemin diğer sanatçıları genellikle kişileri oldukları gibi yansıtırken, figürlerinde idealize etme yöntemine başvuran Lysippos, kendi sözleri ile, yapmak istediğini şu şekilde aktarmıştır “Diğer sanatçılar kişiyi olduğu gibi yansıtırken, ben onları gördükleri gibi yapıyorum.”⁵...

Görsel 8’deki büst Lysippos’un M.Ö. 370 yıllarında yapmış olduğu orijinal bronz heykelinin bir kopyasıdır. Sokrates’in çirkin diye nitelendirilen, karakteristik suratı, Lysippos’un ellerinde kişisel özelliklerini tamamıyla korumasının yanı sıra duyguyu daha net aktaran bir heykelle dönüşmüştür. Sanatçıya göre yüzdeki ifadenin ruhunun korunması gereklidir. Sokrates’in güçlü karakterinin yansıtıldığı, sakin ve aydınlık yüzünü, Lysippos’un zekâsının ve yeteneğinin bir ürünü olarak görmek mümkündür.



Görsel 8: Lysippos, Sokrates, Mermer, M.Ö. 370.

⁵ <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0008%3Apart%3D2%3Achapter%3D4%3Asection%3D4> adlı sayfadan alıntılanmıştır. Çevirisi tarafımda yapılmıştır. Erişim Tarihi: 12.10.2014

Mısır ve Yunan'dan farklı olarak Roma döneminde büstler politik ve sosyal yaşamda çok belirleyici bir etkiye sahiptirler. Romalılar da Yunanlılar gibi portre yapımında iki ana noktayı ele alırlar. Birincisi, hayatta olan bireyleri övmek, yüceltmek, ikincisi ölüleri anmaktır. Dönem portrelerine bakıldığında büstlerde durağan, sakin bir yüz ifadesi yer almaktadır. En belirgin detaylardan birisi kadın ve erkek büstlerinin birbirlerinden neredeyse ayırt edilemeyecek biçimde benzemeleridir (Görsel 9, 10).



Görsel 9: Trajan Büstü, M.S. 98-117



Görsel 10: Salonina Matidia Büstü, M.S. 119.

1.2. 14. 17. YÜZYILLAR ARASINDA PORTRÉ/OTOPORTRÉ

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana portrecilik üslup ve teknik açıdan birçok defa pratik edilmiş ve gelişmeye devam etmiştir. Portre ve otoportre alanındaki çalışmalarda fiziksel atmosferden çıkıp tinsel alanı da içerisinde barındırma çabası 14. ve 17. yüzyıllar sonrasında ortaya çıkmıştır. 14.yy öncesi portre örneklerine bakıldığında, göz tarafından doğrudan algılanan fiziksel tarafın (yüzün fiziksel yapısı, suratın kendi içerisindeki ölçüleri, kıyafet vb.) çalışıldığı görülürken 14.yy sonrasında inşa edilen sanat yapıtının alt katmanlarından biri sayılabilecek "tinsel", yani kişinin karakteristik özelliklerinin ardında yatan ruhsal yapının da (karşıdakinin alışkanlıkları, fikirleri, zayıf veya güçlü tarafları vb.) gün yüzüne çıkartılarak, kişiyi daha iyi analiz edebilmek için gerekli olan duygular da betimlenmeye başlamıştır. Bu dönemde Leonardo Da

Vinci bireysel özellikleri ifade ederken, kuramcı Alberti, idealize edilmiş portreciliğe ağırlık veren anlayışı temsil etmektedir (Görsel. 11, 12.).



Görsel 11: Leonardo Da Vinci, Erminli Kadın, Y.B, 39.3 x 53.4 cm, 1483



Görsel 12: Leon Battista Alberti'nin Floransa'da, Uffizi'nin avlusundaki heykeli, Floransa.

Sanat teorisi üzerine yazılarıyla tanınan İtalyan ressam Giovanni Paolo Lomazzo'ysa (1538-1600) bu iki türü de bütünleştiren bir düşünceyi savunmuştur. Dönemin heykeltıraşlarından Annibale Fontana'nın madalyon üzerine yapmış olduğu Giovanni Paolo Lomazzo portresinde de benzer bir üslup görülmektedir (Görsel 13). Medici ailesinden olan Guiliano de Medici'nin, Michelangelo tarafından yapılmış olan heykeli, Michelangelo'nun ve dönemin üslubuna iyi bir örnek olarak gösterilebilir (Görsel. 14), Giuliano de Medici'nin heykeline bakıldığında baş bölgesinin omuzlardan aşağısına oranla daha küçük ve başı taşıyan boynun ince ve uzun bir şekilde çalışılması Michelangelo'nun birebir figüre bağlı kalarak üretmek yerine "idealleştirme" çabasına iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Rönesans heykel sanatının başyapıtı kabul edilen Davut heykelinde de baş, üst-vücut, alt-vücut oranlarına göre daha büyüktür (Görsel. 15).



Görsel 13: Annibale Fontana, Giovanni Paolo Lomazzo büstü, Bronz, 1559.

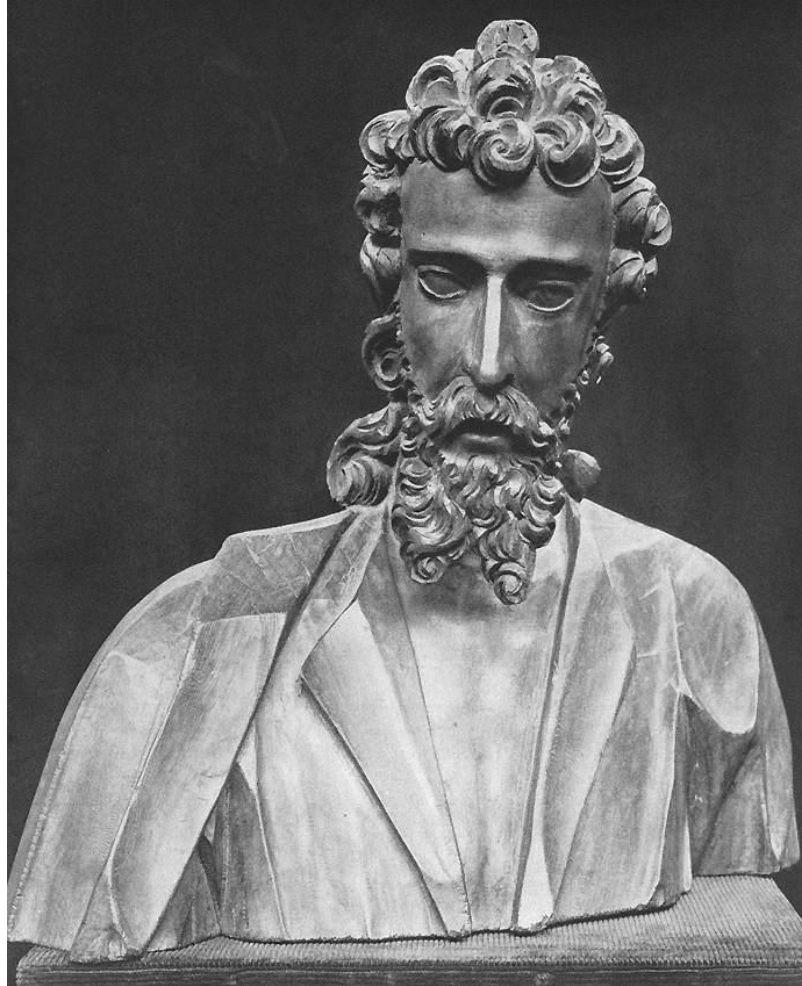


Görsel 14: Michelangelo, Giuliano de Medici'nin Mezarı, Mermer, 226 cm,1526- 1533

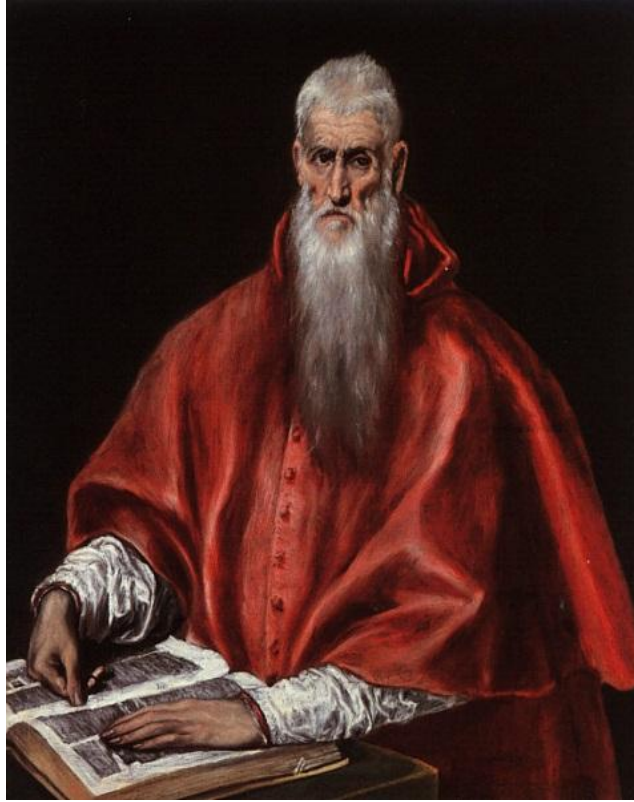


Görsel 15: Michelangelo, Davut, Mermer, detay, 1501-1504.

16.yüzyıla gelindiğinde alegorik portrecilik önemli ölçüde göz önüne çıkmıştır (Görsel 16, 17). Maniyerist resimde ele alınan alegorik portre'nin en önemli aktörlerinden biri de El Greco olmuştur. El Greco resimlerinin etkisini heykellerde de benimsemiş ve bu üslupta çalışmalar yapmıştır. Onun dışavurumcu üslubu döneminde tam olarak anlaşılammış ve 20. yüzyılda portre/otoportre çalışmaları içerisinde ayrıcalıklı yerini almıştır. El Greco (1341-1614) dışavurumcu üslubuyla ortaçağ tinselliğini portrede yeniden canlandırmıştır (Görsel 16, 17).



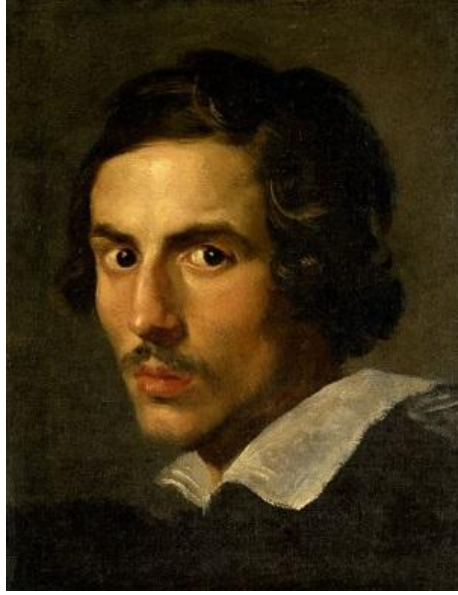
Görsel 16: El Greco, Apostle büstü, Ahşap, 48 cm, 1612-14, Madrid.



Görsel 17: El Greco, Bilgin St. Jerome, Tuval üzerine Y.B. 108x89 cm,1600-14, New York.

İnsanı heyecanlandırarak derece doğalcı heykeller tasarlayan Gian Lorenzo Bernini'nin Davut heykelinin portresini kendi yüzüne bakarak yaptığı söylenir (Görsel. 18, 19), Hikayedeki Goliath'ı öldürmek üzere olan Davut'u betimleyen Bernini, bu tarihsel olayın tasviri içerisine Davut'un yüzünde temkinli ve kızgın bir ifadeyi de eklemiştir. Barok sanatında önemli olan duyguyu yansıtma çabasına Bernini'nin Davut heykeli iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Bernini'nin Davut heykeline bakıldığında Michelangelo'nun Davut'undan biçimsel ve duygusal olarak ayrıldığı görülür. Bernini'nin heykeli bir ideaya göre biçimlendirilmemiş olması, tanrısal, ulaşılamaz bir görüntüsünün olmaması, insan ölçeğinin kullanılması izleyiciyle Davut heykeli arasındaki fiziksel ve algısal mesafeyi kısaltırken Michelangelo'nun Davut'u, en başta ölçeğiyle izleyiciyle arasına mesafe koyar. Önceki dönemlere göre Barok dönemde

anlatıma mimikler, jestler, verilen poz üzerinden elde edilen ifade hâkimdir, hareket ve Bernini'nin Davut heykelinde görüldüğü gibi duygular önem kazanmıştır.



Görsel 18: Gian Lorenzo Bernini, Otoportre, Tuval üzerine Y.B. 38x30 cm,1623, Roma.



Görsel 19: Gian Lorenzo Bernini, Davut, Mermer, detay, 170 cm, 1623-24.

1.3. 18 VE 19. YÜZYILLARDA PORTRE/OTOPORTRE

17. yüzyılda doğan Barok üslup, 18. yüzyılda da varlığını sürdürmüştür. Barok sanatın ışık-gölge ile verilen dramatik etkisi yerini yumuşak hatlara bırakmıştır. Resimsel nitelikler zayıflamış, dekoratif ve süslemeci bir anlatım ön plana çıkmıştır. Dönemin portre sanatında, göz alıcı giysili hafif meşrep kadınlar başlıca konu haline gelmiştir. Boucher'ın Madam Pompadour Portresi, Fransa Kralı'nın şatafatlı giyimi aşırı makyajıyla bir taş bebeği andıran metresinin salt fiziki güzelliklerini yansıtmaktadır (Görsel 20).



Görsel 20: Francios Boucher, Madam Pompadour, Tuval Üzerine Y.B, 212 x 164 cm, 1750.

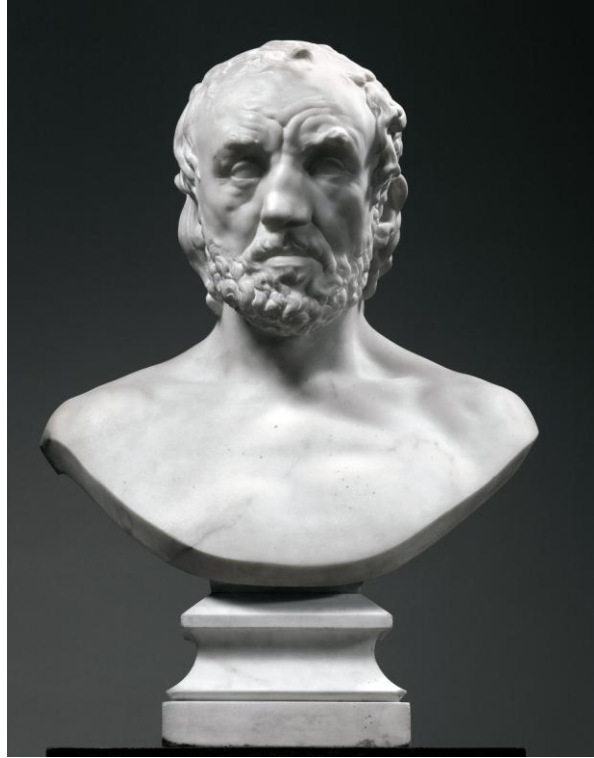
Barok resim sanatındaki portreler, kişinin dış görünüşü kadar iç dünyasını da yansıtan portrelerden çok farklıdır. 18. ve 19. yüzyıllardaki heykel sanatı bütünüyle akademik bir nitelik taşımış, yapılan heykeller Yunan-Roma örneklerinin cansız bir kopyası olmaktan öteye gidememişlerdir. Bu durum 19. yüzyılın son çeyreğine, Fransız heykeltıraş Auguste Rodin'e kadar sürmüştür.

Rodin, temelde klasik ölçülere bağlı bir heykeltıraştır. Biçim olarak klasik heykel anlayışına yaslanırken güçlü duygusal ifadeyi de heykellerine eklemiştir. Bunun sonucu olarak Rodin dışavurumculuğu klasik forma dahil etmiştir.

Heykellerinde modelinin bireysel, fiziki özelliklerinin dışında duygusal ve düşünsel yanlarını da yansıtmaya çalışmış olması malzemenin kullanımını da etkilemiş ve değiştirmiştir. Rodin çalışmalarında ne güzel olanı sadece güzel diye, ne de çirkin olanı çirkin diye ele almıştır. Rodin'in yapmak istediği sadece tanrısal mükemmelliği ortaya çıkarmak değil, sıradan olanın biçimini de dışavurma isteği/cesareti olmuştur. Bunun bir örneği "Salon des Artistes Francois" sergisine göndermiş olduğu heykeli "Kırık Burunlu Adam" heykelidir (Görsel 21).

Heykeltıraş Kırık Burunlu Adam'ı şöyle açıklar ; "Gelecekteki tüm yapıtımı o belirledi. Yaptığım ilk ve en iyi yoğrulup biçimlendirilmiş parça odur (...) Kırık burun kadar iyi bir figür yapmayı bir daha hiçbir zaman başaramadım."

(Bartlett'den akt: Marie - Pierre Delclaux.(Tunç Çağı'na Doğru başlıklı bölümden...) Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da. (Rodin'in 13 Haziran - 3 Eylül 2006 tarihleri arasında Sakıp Sabancı Müzesinde yapılan sergisi için Akbank tarafından hazırlanan sergi kataloğu, 2006:26)



Görsel 21: Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, Mermer, 44,8 x 41,5 x 23,9 cm, 1863, Paris.

Rodin, Antikiteye ilgi duymuş, Eski Yunan'ı yeni bir anlayışla özümsemiştir. "Tanrı'nın Eli" adlı çalışmasında Tanrı'ya özgü olan yaratma eylemine, yaratıcı olarak taş kütlesinden figürler yaratan sanatçının eli olarak da bakılabilir. Bu bağlamda "Tanrı'nın Eli" adlı (Görsel 23) çalışmaya, yapanın kimliği üzerine güçlü ipuçları veriyor olmasından dolayı bir tür otoportre olarak da bakılabilir. Otoportrede, sanatçı ön plana çıkar ve çalışmalarını kendine dair ipuçları üzerine önemli bir kaynak oluşturur. Otoportre sadece kişinin yüzünü değil, aynı zamanda sanatçısının "ben" imgesini de içerisinde barındırır. Otoportrede görsel olarak kişinin cinsel, etnik, mesleki, entelektüel kimliği yanında ifade üzerinden ruhsal kimliğine dair betimlemeler de görülebilmektedir.

Portreler, tanım gereği, sadece sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışılan belli birtakım insanlara "dair" dir. Ne var ki, genellikle kişisel karakter bağlamında anlaşılan kimlik, çok soyut hatta yarı ruhsal bir şeydir. Tam anlamıyla fiziksel

bedene ait değildir. Dolayısıyla, kimliği görünür kılma aslında nesnel olarak somutlaştırma göreviyle karşı karşıya kalan portrelerin, fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak "istihdam" etmeleri gerekir; Çünkü beden, fiziksel olmayanın yansıtılabileceği tek yüzeydir. (Leppert, 2002: 200)



Görsel 22: Auguste Rodin, Victor Hugo, Mermer, detay, 1917, San Fransisco.



Görsel 23: Auguste Rodin, Tanrının Eli, Mermer, 94x82.5x54.9, 1896, Fransa.

Rodin'den farklı kaynaklara yönelen İtalyan sanatçı Medardo Rosso (1858-1928), geleneksel tarihin, edebi ya da alegorik temalarının aksine, fotografik doğrulukla yakaladığı sıradan insanlar ve modern kent yaşamının yoklukları gibi kendi dönemi için daha güncel konuları tercih etmiştir. Bu konular gündelik hayat gerçekliğiyle uyuşmaktadır. Ancak Rosso için "gerçeği arama", birebir temsil ile aynı değildir. Aksine erken dönem çalışmalarında, 19.yy Romantizmine nüfuz eden hümanizm ile karakterize edilmiş biçimler görülmektedir. Bunun yanında ressam Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni ve özellikle heykeltıraş Giuseppe Grandi'den ışık ve atmosfer değişimlerine duyarlı yüzeyleri öğrenmiş ve sonrasında geleneksel heykel anlayışına karşı resim ve heykel arasındaki sınırdaki görüntüler olan heykeller yapmaya başlamıştır. Kontürlerin dağıldığı, boşlukların kaybolduğu, çerçevesi ile birleşmiş heykeller yapan Rosso, çalışmalarında bir izlenimi aktarmış ve heykelin resme

yaklaşmasını sağlamak amacıyla ışık üzerine yoğunlaşmıştır. Bu etkiyi sağlayabilmek için heykellerinde çoğunlukla mum kullanmıştır.



Görsel 24: Medardo Rosso, Altın Çağ, Balmumu, 1886-87, İtalya.



Görsel 25: Medardo Rosso, İşte Çocuk, Bronz, 1906, Paris.

Rodin ve Rosso'ya kadar uzanan süreçte portre /otoportre kavramları değişip dönüşerek varlıklarını sürdürmüştür. İlk portre örneklerinde, tasvirlerde gerçekçilik kaygısı görülmezken (Görsel 1), Mısır'da hem bu dünya için belge hem öbür dünya için anmalık olan portre ve büstler, Eski Yunan'da din ve mitoloji anlayışından ayrılmayan ancak son derece idealize edilmiş portre/otoportreler, Roma'da ise politik ve sosyal hayatta yeri olan gerçekçi portre/otoportre örnekleri görülmüştür. Portre/Otoportreler zaman içerisinde gerçekçilikten dışavurumculuğa evrilmiş, sanatçı kendisini ya da tarihi/mitolojik birini tasvir etmiş olsun iç dünyaya da yer verilmeye başlanmıştır. Rodin'e bakıldığında sanatçının yaptığı çalışma üzerinden kendini tarif ederek de otoportresine yakın ipuçları verebileceğinin örneği görülmektedir (Görsel 22).

2. BÖLÜM: 20.YÜZYILDA YENİ ARAYIŞLAR VE GÜNÜMÜZ SANATINDA PORTRÉ/OTOPORTRÉ

2.1. 20.YÜZYIL HEYKEL SANATINDA PORTRÉ OTOPORTRÉ

19.yüzyıla gelindiğinde sanatçıların portre/otoportre için kendilerinin ve modellerinin görüntüleri dışında farklı kaynaklara yöneldikleri görülmektedir. 19.yy sonu 20. yy başında sanatçılar ilkel toplum sanatına ilgi duymaya başlamış ve nesnelerin kökenini araştıran sanatçılar, toplumların başlangıçta nasıl ürettiklerini anlamaya çalışmışlardır. Uzak ülkelerin sanat biçimlerinin sergilendiği müzeleri ziyaret eden sanatçılar, simgeci anlatıma ilgi duymuş ve çalışmalarında benzer biçimleri kullanmışlardır. Bu sanatçılar arasında öne çıkan isimlerden biri Matisse'dir. C'ezanne'ın kübik biçimlerinden etkilenen ve birçok dönem sanatçısı gibi Afrika eserleriyle ilgilenen Matisse, nesnelerin resimlerini ve heykellerini yaparken duyguların ifadesinde yeni yollar ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

“Jeannette” isimli bir kadının büstünü çalışan Matisse, baş yaparken 1910-1913 yılları arasında Jeannette' in beş adet baş heykelini yapmıştır. Jeannette'in yüzü bu beş çalışmada yavaş yavaş değişmiştir, saçlar ve yüzün özellikleri soyutlanmıştır. Son büste, kaide heykelin kendisiyle birleşmiştir (Görsel 26).

Bu heykelerde Matisse'in giderek soyut biçimler üzerine çalışmalar yaptığı görülmektedir. Matisse, aklı ve ruhu insan bedeninin merkezi olduğunu düşünüyor ve bunu baş ile sembolize ediyordu. Sanatçı bu beş büste giderek Jeannette'in özelliklerini azaltır, formları yalınlaştırır ve sadece gerekli gördüğü detayları bırakır. Bir anlamda, gerçek portreye ulaşabilmek için dış görünüşten

uzaklaşmaya çalışmıştır. Matisse bu çalışmalarda modelin vücudunun yapısından ziyade onun psikolojisi üzerine yoğunlaşmıştır.



Görsel 26: Henri Matisse, Jeannette I, II, III, IV, V, Bronz, 1910-1913.

İlkel sanat ve primitif formlar sadece Matisse'e ilham kaynağı olmamıştır. Döneminin önemli heykeltıraşlarından Henry Moore için de ilkel sanat önemli bir kaynak olmuştur. Moore'un ilkel sanatla ilgili görüşleri şu biçimdedir:

İlkel Sanat" terimi genellikle, tarihteki sayısız ırkların dönemlerin, birçok değişik toplumsal, dinsel düzenlerin sanat ürünlerini belirlemek üzere kullanılır. En geniş anlamıyla, Avrupa uygarlığı ile büyük doğu uygarlıkları dışında kalan kültürleri kapsar görünür. Ben de bu anlamda kullanacağım burada, ama "ilkel" sözcüğünün birçok kimselerin kafasında kabalık, yetersizlik, sona ermiş başarılarından daha çok bilgisizce aranmalar, gibi çağrışımlar uyandıracığını düşünerek, sanata uygulanmasından pek de hoşlanmıyorum. Çok daha büyük bir anlamı vardır ilkel sanatın; bir şeyi doğrudan doğruya deyimler, en başta temel ilk öğelerle ilgilenir, dolaysız, güçlü duygudan doğan yalınlığı da, boşluktan başka hiçbir şeye yaramayan yalınlık uğruna yalınlık özentisinden apayrıdır, güzellik gibi yalınlık da kendiliğinden doğan bir değerdir. (Primitive Art (İlkel Sanat), 1941: 598-99)

20.yüzyılda sanatçılar sanatın kökenini anlayabilmek için ilkel sanatı incelemeye başlamışlardır. İkel toplumların heykellerinin basit biçimlerinden etkilenen sanatçılar, geleneksel figür anlatımından sıyrılarak, figürleri basit bir biçime indirgemiş, büyük kitle biçimlerini kullanarak anıtsal etki yaratmak istemiştir.

20.yüzyılın başında fotoğrafın yaygınlaşması, görüntünün dünyaya yayılmasıyla farklı kültürlerin birbirini tanıma olanağı, gizli kültürlerin ortaya çıkması, insanların yaşam tarzını değiştirmesine ve bu farklı kültürlerden etkilenmelerine neden olmuştur. Tarih öncesi ve ilkel kabile sanatlarındaki yalınlaştırma, stilize etme gücü ve alışılmadık abartmalar fark edilmeye başlanmış ve bu öğeler dönem sanatına da aktarılmıştır.

Primitif sanat olarak adlandırılan bu eğilimin en önemli temsilcilerinden Picasso'nun metalden yaptığı "Kadın Büstü"nde, badem gözleri, çizgilerden oluşan kulak ve saçları ile eski dönem biçimlerini hatırlatan bir yapı görülmektedir. Picasso yapmış olduğu "kadın başı" heykelinde kullanılan malzemenin yeniliği ile heykelin form ve biçim anlayışındaki primitif değerleri yansıtan "eski" harmanlanmıştır. Heykellerin üzerindeki motiflerin ilkel sanatta ön planda olan örneklerle yakınlaşması, formun sadeleştirilmesi ve bir o kadar da kendi döneminin özelliklerini taşıması açısından bu heykeller eklektiktirler.

Amadeo Modigliani'nin 1912'de yapmış olduğu 'Tete' adlı büstü ise, büzülmüş ağız, uzun burnu ve uzun boynu ile Afrika maskelerinden esinlenerek yapılmıştır (Görsel 28). Bu iki çalışmada eklektik bir anlayışla yaklaşmış biçimler vardır. Bu eklektik yapı'nın oluşturulmasında fotoğrafik görüntünün nesnenin gerçeğini vermekten uzak olduğunun ve dış biçim ile iç gerçeğin gösterilemediğinin anlaşılmasının etkisi vardır.



Görsel 27: Pablo Picasso, Kadın Başı, Mermer, 1961



Görsel 28: Amadeo Modigliani, Tete, Taş, 73x28 cm, 1912.

Afrika sanatından etkilenen bir diğerk sanatçı da Constantin Brancusi'dir. Brancusi çalışmalarında basit, geometrik biçimler kullanır. Sanatçı figürün yalınlaştırılmasını ve şemalaştırılmasını öğrenmiş, heykellerinde anlatım yüklü biçim dili kullanmıştır. Gerçek nesnelerin temsilinden öte nesnenin uyandırdığı hissi yansıtmıştır. Nilgün Bilge bu konuda şöyle yazar; "Brancusi ise, bedeni dış katmanlarından soyarak, temel olanı vurguladı ve hayal edilebilenden daha saf bir biçim açığa çıkardı." Brancusi "heykel neler olmadan da olabilir?" diye sorguluyordu. Biçimi karmaşadan uzak yalın bir anlatımla aktarmanın, varlığın kökenini inkâr ederek değil, kökenine inerek gerçekleşeceğine inanıyordu (Bilge, 2000:4).

Brancusi, Afrika sanatını dünya heykelciliğinin bir bölümü olarak kabul etmiş ilk sanatçıydı. Aslında doğa kökenli temalardan yola çıkmış ama doğayı taklit etmeyerek, Romen halk sanatı ile ilkel kaynakları çok iyi bir şekilde harmanlamıştır. İşte bu kaynaklar onu daha sınırsız bir hayal dünyasına ve çağrışım yüklü oymalara götürmüştür. Eserlerinde hiçbir zaman bize, biçimlerine nasıl ulaştığını saptayacak bir ilke sunmamıştır. Bölünmez biçimleri heykele sokarak, klasik güzellik kavramlarından uzak, yeni bir biçim ve estetik bilincini miras olarak bırakmıştır. (Bilge, 2000:27).

Brancusi'nin İlkçağ örneklerinde olduğu gibi kendisine özgü psikolojik, geometrik, abartılı stilizasyon yorumları kullandığı 'Bayan Pogany' adlı çalışmasında bir çeşit dramatik etkiyi görmekteyiz (Görsel 29). Sanatçı soyutun sınırlarına dayanmış ama bütünüyle soyut olmayan bu çalışmasında diğerk birçok çalışmasında olduğu gibi pürüzsüz yüzeylerin oluşturduğu ışık yansımalarıyla heykele yeni boyutlar kazandırmaya çalışmıştır.



Görsel 29: Constantin Brancusi, Bayan Pogany, Bronz, 43x21x31 cm, 1913.



Görsel 30: Alberto Giacometti, Baş (Diego'nun Büstü), Bronz, 62x25x16 cm, 1957.



Görsel 31: Henry Moore, İnsanın Enerjisi

Alberto Giacometti ve Henry Moore'a bakıldığında diğer dönem sanatçıları gibi yalınlaştırma ve soyutlamaya başvurdukları görülmekle beraber, kuvvetli bir primitif sanat ya da Afrika sanatı etkisi görülmez. Bu konu hakkında Jean Genet şöyle yazmaktadır.

Nesneyi yalıtma yetisi, onu, kendine özgü, yalnız kendi anlamlarının hücumuna uğratma yetisi, ancak seyreden kişinin her çeşit tarihten kurtulmak için olağanüstü çaba göstermesi gerek ki sonsuz bir şimdiye dönüşmesin, geçmişten geleceğe baş döndürücü ve kesintisiz bir devinmeye dönüşüp bir uçtan ötekine, durmak bilmeden gidip gelebilsin (Genet, 1989:42) (Görsel: 30, 31)

Henry Moore'un heykellerinde gövde ve başın ayrılamadığı, formun yuvarlanıp soyutlandığı, Matisse'de ve Brancusi'deki gibi kaidenin iptal olduğu, gövdenin kaide vazifesi gördüğü görülmektedir.

Bu fazlalıkları bir yana itmek, bize gene biçim-bilinci kazandırmak Brancusi'nin özel görevi olmuştur. Bunu gerçekleştirmek için Brancusi, heykelini tek-silindir biçiminde korumak, hemen hemen aşırı bir ölçüde özleştirip parlatmak amacıyla, en yalın, dolaysız, nesnelere yöneldi var gücüyle (Notes on Sculpture (Heykel Üzerine Notlar), 1937: 21-29)

Yaptığı büstlerle tanınan Fransız sanatçı Charles Despiau, klasik biçimde yaptığı duygulu büstleriyle bilinmektedir, çalışmaları yukarıda sayılan dönemin diğer önemli sanatçılarından belirgin şekilde ayrılmaktadır. Despiau'nun heykelleri sonsuz gözlem gerektirir, onun realizminin temelinde yalın soyut değerler vardır ve modelleri modern çağın karmaşık yapısıyla bütünleşmiştir.

Ben sadece bir heykeltraşım ve sadece sanatsal yollarla kendimi ifade ediyorum. Bir başı analiz ettiğimde, amacım, her şeyden önce, onun temel ritmini keşfetmek, farklı parçalarını koymak ve doğru geçişler ile bu parçaları bağlamaktır. Kendimi, ruhun görsel ayrıntılarını tasvir etmek için değil, yücelttiğim heykel elemanları arasındaki ilişkiyi yakalamak için zorlarım. Bu yolla, kalıcı ve organize olmuş çalışmalar yaratırım ve büstlerim derin bir benzerlik yakalar, gerçekten yaşamaya başlarlar. Bazen onların konuştuğunu duyduğumu düşünürüm. (Jean Alazard, "The Art Of Charles Despiau", Beaux-Arts gazetesi, Şubat, 1939)

Modellerinin dengeli ve uyumlu özellikteki yüzleri sanatçıya ilham kaynağı olmuştur (Görsel 32). Formların basitliği ve mükemmel oranı formların yumuşaklığını ve duygusallığını vurgulamıştır. Büstleri, Despiau'nun idealize edilmiş evrensel güzelliğe ulaşmak için modellerini ne kadar özenli ve dikkatli bir şekilde incelendiğinin nadide örnekleri arasında sayılmaktadır.



Görsel 32: Charles Despiau, Anne Morrow Lindbergh, Bronz, 39x20x22 cm, 1939

Bu dönem sanatına bakıldığında ilkel sanatlardan esinlenme, yalınlaştırma ve soyutlama ortak özellikler olarak belirir.

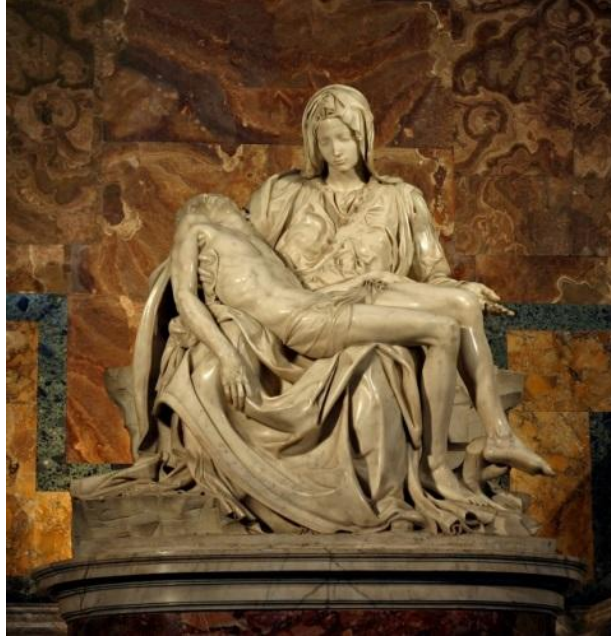
2.2.GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA PORTRE VE OTOPORTRE

Sanat nesnesi tek başına kendini var edemez, sanatçısına bağlı, üreticisinin sosyolojik ve fizyolojik durumuna bağlıdır. Sanat nesnesi sanatçının dünya görüşünün yansımasıdır.

Sanatın işlevi, tarihi boyunca dönemlere göre değişmektedir. Toplumsal dönüşümler, sanat yapıtının işlevini belirleyen ana öğedir. Dini ritüel aracı ya da siyasi bir sembolün müze kurumu içinde bir heykele veya bir resme dönüşmesi toplumsal yaşamda ortaya çıkan değişimlerle ilişkili olmuştur. Sanatçının özgürleşmesi, modern toplum ve modern sanatın ortaya çıkışı genel olarak 1789 Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi'nin yol açtığı sosyal/ kültürel/ ekonomik değişimlerle başlatılmaktadır (Yücel, 2012.5).

Günümüz sanatına bakıldığında sanatın tek bir alandan değil birçok farklı medyum ve yeni medyadan beslendiği görülür. Heykel hayatın içerisine

işlemenin yollarını kendisine farklı dinamikler kazandırarak sağlamaktadır. Sanatçıların zihinsel değişimi ile birlikte yapıtlar da kendilerine farklı, yeni bir dil aramaya başlamıştır. Bu yeni dil 19. yüzyıldan sonra başlayarak, teknolojinin, sanatçının kendisi için kullandığı yazılı veya sözlü kaynakların, literatürün, malzemenin, siyasi, tarihi, kültürel ve coğrafi değişimlerin etkisiyle birlikte bugüne doğru yoğunlaşarak gelmiştir. Sanatçılar, içinde buldukları çevrenin keskin birer gözlemcisi olduklarından insanı ve hayatı analiz edip, sanat eseri üzerinden temsil edebilme yetisine sahiptirler. Sanatın ekonomik ve kültürel değerlerden bağımsız bir şekilde gelişmesi söz konusu değildir. Sanat denildiğinde belirleyici bir takım katmanlar (çağın toplumsal, ekonomik, düşünsel, bilimsel, kültürel yapısı ve teknolojik gelişmeleri vb.) sanatı ve yapıtı anlamlandırabilmek açısından önemlidir. Günümüzde sanatçı içsel dışavurumunu izleyiciye aktarmaya çalışırken klasik heykelden tamamıyla kopmadan da koparak da, geçmiş dönemlerin konularına bağlı kalmadan da kalarak da heykelini biçimlendirebilmektedir. Örneğin Rönesans dönemi Pietalarının günümüz sanatçıları için yeniden birer araç olarak tanımlanmaları bu durumun örneğidir. Michelangelo'nun 1498 yılında yapmış olduğu Pieta'sının (Görsel 33) günümüz sanatçılarından Sam Jinks yorumuyla ele alınışına bakıldığında gerek kullanılan dil gerekse malzeme bakımından yüzyıllar içerisindeki değişime örnek olarak gösterilebilir (Görsel 34). Bu günümüz sanatında kullanılan yöntemlerden bir tanesidir, konu aynı kalırken malzeme ve bağlam değiştirilmektedir. Michelangelo heykelin geleneksel malzemelerini kullanırken, Sam Jinks silikon, polyester vb. gibi çağımızın malzemelerini kullanmıştır. Temel kompozisyon aynı kalırken Meryem Ana yerine günümüzden herhangi biri gibi görünen bir figür kullanılmıştır.



Görsel 33: Michelangelo, Pietà, Mermer, Vatikan Şehri, 174x195 cm, 1498–1499.



Görsel 34: Sam Jinks, Pietà, Polyester- Hiper gerçekçi makyaj, 160x123 cm, 2007.



Görsel 35: David Cerny, "Metalmorphosis", 7.6m, Çek Cumhuriyeti.

Çek heykeltıraş David Cerny, çok tartışmalı işler yapan, politik bir takım çalışmalarıyla bilinen bir sanatçıdır. Çok sayıda anıtsal kabul edilebilecek işlerinin içerisinde metamorfoza uğrayan dilimli parçalardan oluşan dev insan başı kendi tanımıyla; sanatçının psikolojik bir otoportresidir (Görsel 35). Cerny çalışmalarında toplumun bilincine ters düşebilecek yansımaları ele alan bir sanatçıdır. Cerny izleyicilere işlerine baktıklarında rahatlıkla işler ile etkileşime girebilecekleri bir özgürlük sunar. Whitehall teknoloji parkındaki işinde sanatçı aynaları kullanarak devasa bir baş heykeli çalışmıştır. Bu iş ilk bakışta uysal ve görünüşte apolitik bir konuma sahiptir. Otoportre'nin yapılışı 40 parçalık, birbirinden bağımsız, 360 derece dönebilen 7 dilimden oluşmaktadır ve iş büyük bir havuzun içerisine yerleştirilmiştir. Bu yapıt sadece anıtsal bir iş, büyük bir heykel değil, yerleştirildiği havuzla da etkileşimde olan işlevsel bir heykeldir. Büyük bir fıskiye gibi heykelin ağız kısmından su akmaktadır. Heykel 21. Yüzyılın dekoratif bir o kadar da işlevsel bir parçasıdır. Teknolojinin geri planda iskelet kısmına dahil edildiği, bir motor aracılığıyla dönen parçalar izleyiciyi büyüleyici bir alana sokmakla birlikte gözler ve ağız kısmının oynamaması sadece yüzün geri kalan kısmının kendi içerisindeki hareketi izleyiciyi rahatsız etmektedir. Fiziksel dünyaya uygun olmayan bir metamorfik dönüşümdür. Cerny

bunu “Benim hissettiğim bu, kendimin zihinsel bir otoportresidir” sözü ile açıklamıştır.⁶

Bu çalışmada ifadenin günümüz heykelinde malzemenin değişkenliği, ölçeğin mekâna göre değişebilirliği, izleyiciyle girdiği ilişki açısından Giacometti, Picasso, Matisse tarafından yapılmış olan portre/otoportrelerden epeyce farklılaştığı görülmektedir.



Görsel 36: Gareth Bate, Otoportre Enstelasyonu, Plastik Muşamba- Mürekkep, 2008.

Sanatçının yaratıcılık merkezinin temelinde; felsefi bir soru olan “ yaşamın anlamı ne “sorusu yer almaktadır. Gareth Bate, çalışmalarında tam anlamıyla bu sorunun temeline inme kaygısı olmasa da bunu dolaylı yollardan irdelemektedir. Doğayla olan ilişkisini, insanın evrendeki yerinin neresi olduğu ile ilgili üstü kapalı işler yapmaktadır. Genel olarak çeşitli *yerleştirmeler* yaparak bu sorulara cevaplar aramaktadır. Malzeme konusunda farklı olanakları kullanması, düzenlemeleri iç mekânda oluşturduktan sonra dışarı taşıması, işlerindeki neredelik durumunu belirlemede kullandığı bir araç olan sanatçı, portre ve otoportre konusunda da çeşitli enstalasyonları ile ortaya koymaktadır. Gareth yapmış olduğu otoportre enstalasyonunu “ bu kısım, sonra ne yapmam

⁶ Bu yazı, <http://www.atlasobscura.com/places/david-cerny-smetamorphosis>, adlı internet sitesinden alıntılanmıştır. Çevirisi tarafımca yapılmıştır. Erişim tarihi: 11.09.2014.

gerektiğini düşünmediğim bir anda ortaya çıktı”⁷ diyerek anlatmıştır. Otoportrelerini parçalanmış muşambaların üzerine çizen sanatçı bir duvarı bütünüyle bu portrelerle kapladıktan sonra onları iç mekândan uzaklaştırarak doğaya; karla kaplanmış ağaç dallarının arasına yerleştirerek bir nevi doğada kendi yerini araştırmayı hedeflemiş, otoportre’nin temelinde yatan özneyi ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Şehir yaşamının yanı sıra karakterin, ben’in doğadaki yerini bulmaya çalışmıştır. Sanatçı sorunsal olarak ben kavramını, varoluşu ele alsa bile çalışmasındaki sunum, malzeme, sergileme önceki dönemlerden farklılaşmaktadır. Bu farkın ortaya çıktığı en belirgin alan ise çalışmaların sergilenmesi sırasındaki mekânsal değişimlerdir (Görsel 36). İçeride, korunaklı bir alan sayılabilecek dört duvar arasında başlayan serüven işlerin taşınmasıyla dışarıda sürecin yeniden başlamasına olanak sağlamaktadır.



Görsel 37: Daniel Arsham, İsimsiz, The Armory Show, 2011.

⁷Bu yazı <http://www.garethbate.com/biography.html>,adlı internet sitesinden alıntılanmış olup çevirisi tarafımca yapılmıştır. Erişim Tarihi: 17.11.2014

Günümüz Sanatının tipik aktörlerinden Daniel Arsham işlerinde genellikle çocukluk anılarından yola çıkarak birtakım seriler yaratmaktadır. Bunlardan portre ve otoportre üzerinden günümüz heykeline dair ipuçları veren çalışmalardan en uygun olanları ise kendi bedeni olduğu varsayılabilecek figüratif heykelleri mimari ile birleştirerek yaptığı elastik duvarlar adlı çalışmalarda görülebilir. Bu işlerde sanatçının amacı; sanatı yaşamla birbirine bağlayan bir köprü olarak göstermektir (Görsel 37).



Görsel 38: Janine Antoni, Sabun ve Çikolatadan Otoportreler, 1993, New York.

Aynı biçimde baş, beden ilişkisini sorun edinen Janine Antoni yaptığı otoportlerde geçmişten kopmamak adına klasik etkinin de ön planda olmasını savunmaktadır. Bunun için yeni tekniklerle çalışsa da otoportrelerini Yunan antikitesine dayandırma amaçlı kaideler kullanmaktadır. Sanatçı Çikolata Büstü yaklaşık olarak 35 kalıp çikolatayı eriterek izleyiciye sunmakta, bu sunumu; önce geleneksel kalıp yöntemiyle birlikte tıp alanında kullanılan günümüz materyali olan çabuk donan ve dişçiler tarafından tercih edilen “aljinat” kalıp

yöntemini kullanarak gerçekleştirmektedir. Bu yapım sürecinde yüzünün birebir kalıbı çıktıktan sonra Janine, kaide olarak kendisinin seçtiği, klasik heykel etkisini arttırmak için klasik kaideyi oyarak büste eklemektedir. Sanatçı sonradan oluşturmuş olduğu birebir portrenin üzerinde kendi bedenini bir kez daha işe dahil edip diliyle kalıp çikolatayı yalayarak yeniden bir yapılandırmaya gitmiştir. İşin yapım aşamasında sürekli bir “devir-daim” durumu, iskeleti oluşturmaktadır (Görsel 38). Janine Antoni çikolata ve yalama müdahalesiyle büste tüketim kavramını eklemektedir. Burada yine günümüz sanatında görülen anlam ekleme-değiştirme özelliğinden bahsedilebilmektedir.

Sanatçı bedenini endüstriyel bir parça gibi kullanarak dili yardımıyla aşağıdan eksilttiği yüzeyi tekrar ağız yoluyla burun bölgesine taşıyor ve bu şekilde kendisini ikinci kez inşa durumunu deneyimlemektedir. İşinin bir yanı da erotik bağlamı oluşturan çikolatanın içinde yer alan ve insanların aşık olduklarında salgıladıkları “phenylamine” hormonudur. Yapmış olduğu aynı serinin farklı bir versiyonu olan sabundan oluşturulmuş otoportresini ise istediği biçimde surat kısmında silmeler yaparak bunu bir nevi “ sevgi - nefret” ilişkisine bağlamaktadır.

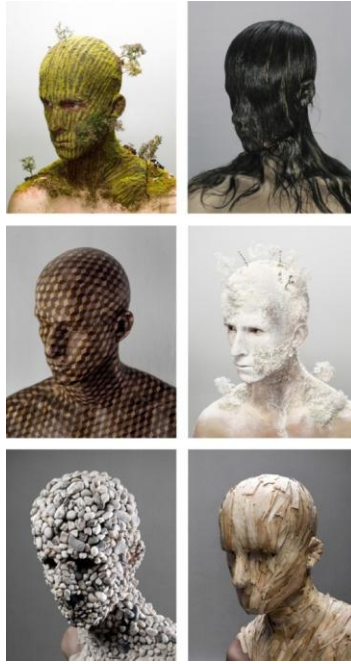


Görsel 39: Georg Baselitz, Tedavisiz, Ahşap, 126x53x51cm, 1993.

Alman sanatçı Baselitz ise çalışmalarında deformatif (biçimi bozma) öğelere odaklanmış ve bunu renkler aracılığıyla izleyiciye aktarmayı hedeflemiş bir sanatçıdır. Deformasyonu resimlerinde kullandığı ters düz olmuş figürlerinde ön plana çıkarmış ve bu işleriyle ünlenmiştir. Baselitz'in heykelleri anıtsal yapıya sahip ağaç büstler olarak galeride yerlerini almaktadır. Baselitz'e göre heykel yapmak resime göre daha geniş perspektif içerisinde değerlendirilebilir. Aynı zamanda Baselitz'in heykelleri ilkel ve kaba olarak tanımlanabilir (Görsel 39).

Sanatçı heykellerinin yüzeylerine uyguladığı boya ile figürde kıyafet veya yüzün özelliklerini yansıtır. Heykellere uzaktan bakıldığında figürler bloklu, kütle ve hantal yüzeyli yapıları yüzünden biçimden yoksun görünmelerinin yanında boya'nın işin içerisine girmesi ile birlikte birer birer ortaya çıkar. Resimlerinde olduğu gibi büstlerinde de figüratif etkenler ve soyutlama arasındaki tereddüt, tedirginlik biçimde hissedilir. Baselitz heykellerinde yüzey-doku ilişkisini, ışık ve gölgeyi harmanlayıp seyirciye sunar.

Baselitz'in büstleri bir yönüyle 20. yüzyılın başında ilkel toplumların sanatlarına ilgi duyan sanatçıların Medardo Rosso, Henri Matisse, Pablo Picasso vb. otoportrelerine benzese de üslup ve anlayış bakımından onlardan ayrılır. Heykellerindeki tamamlanmamışlık, teknolojik malzemenin çok fazla dahil edilmemesi, mükemmel olmama, gerçekçilik kaygısının olmaması buna örnek olarak gösterilebilir. Her ne kadar malzemeler çağdan çağa teknolojiye dayalı olarak değişim gösterse de otoportre söz konusu olduğunda genellikle "ben" olgusu devreye girmektedir.



Görsel 40: Levi van Veluw, Portreler, Kromojenik Baskı, 120 x 100 cm, 2006-2008.

Hollandalı bir diğer sanatçı, Levi Van Veluw, model olarak kendisini kullanarak yapıtlarında insan bedenini yeniden inşa ederek, figürü, doğaya karışmaya çalışan bir nesne olarak izleyiciye sunar. Aynı açıdan kendi fotoğraflarını çekerek bir nevi kolaj yöntemine başvurur (Görsel 40). Sanatçının imgesi fotoğraftan çıkarak adeta birer heykel suretine kavuşur. Bunlar günümüz heykel sanat kavramı içerisinde portre ve otopotreye iyi bir örnekler dizimi oluşturur. Sanatçının suratına kapladığı malzemeler çim, çakıl taşları, tahta, saç, mürekkep bazen de halı parçalarıdır. Yüzün üzerine, kendisine göre, minyatür bir dünya oluşturma çabasıyla modern dünyanın önde gelen aktörlerinden biri olarak ortaya çıkar. İnsan silüeti sanatçının müdahalesi ile yapıtın/suretın doğaya karışma çabasına dönüşür. Doğal malzemeler de sanatçıya bu dönüşüm sürecinde yardımcı elemanlar olarak eşlik eder.



Görsel 41: David Mesguich, Geometrik Kamusal Alan Heykelleri, 200 cm, 2011.

Sanatçı David Mesguich gezdiği şehirlerde kendisine belli başlı atipik haritalar oluşturur. Anıtsal bir takım heykelleri ve grafitilerini belirlemiş olduğu mekânlarda sergiler (Görsel 41). Heykellerinden bazılarını şehir için yaptığını söyler. Büyük ölçekli portreleri yaparken iki ana kaynaktan beslenerek yaptığını, bunlardan ilki şiddet içeren bir ailede yaşamış olması, diğerininse izinsiz grafiti yaptığı için almış olduğu hapis cezasının olduğunu söyler. David Mesguich heykellerini halka açmakta, şehri bir galeri olarak kullanmaktadır. Anıtsal tarzda yapmış olduğu portreleri şehrin belirli bölgelerine yerleştirerek halk ile sanat eseri arasındaki karşılıklı alış-veriş sürecinin başlamasına izin verir. Hiçbir kısıtlama ve/veya koruma olmaksızın heykelleri şehir hayatının içerisine yerleştirerek onları terk eder. “Pressure” isimli büstünün şiddetli kasırgalar tarafından tek bir parçası dahi kalmayacak hale gelene kadar sokakta kalması düşünülmüştür. İşlerinde genellikle poligonal şekilde parçalar kullanmaktadır. Parça parça birleştirilen işlerde ışık gölgenin değişimini vurgulayan sanatçı, kübik çalışmalarını kendi belirlediği özgün bölgelerde sergilemektedir.



Görsel 42: NFN Kalyan, “Kundun”, Dalai Lama’nın portresi, Cam Levha, 2012

NFN Kalyan, 3 boyutlu camdan portreleri yapım aşamasında taslağı hazırlanan kişinin çizimi tamamlandıktan sonra yaklaşık olarak 25 adet cam plaka üzerine yerleştirilen çizimi günümüz teknolojisi kullanılarak bilgisayar kontrollü lazerlerle özenle sanal tuvalin üzerine işler (Görsel 42). Her cam parçası öznenin yüzeysel katmanlarından bir kısmını içerir. Son aşamada ortaya çıkan görüntü belirli açılardan ışık alarak, ürkütücü, zahiri yüzler olarak izleyiciye sunulmaktadır. Her yüz boşlukta asılı duran bir sanat nesnesine dönüşür. Cam levhaların birbirlerini tutması metal pimler aracılığıyla sağlanmakta ve 200 kilo ağırlığında sanal, hafif bir görüntü elde edilmektedir. Kalyan işlerini” benim gelecekteki portrelerim” diyerek açıklar.



Görsel 43: Marc Quinn, Öz, Kan- Paslanmaz Çelik- Akrilik ve Soğutma Elemanları, 208x63x63 cm, 2006

Marc Quinn, sanatsal ürünlerini ortaya koyarken bilimin ve sanatın birlikteliğinden faydalanmaktadır. Bunu yaparken esas aldığı unsurların arasında insan vücudu ve güzellik algısı önemli rol almaktadır. Günümüz heykelinde otoportre denildiğinde akla gelen ilk örneklerden biri Quinn'in kendi kanıyla yapmış olduğu "Self" (Kendi) isimli çalışmasıdır. Marc Quinn'in "Self'i yaparken izlediği yöntem her beş yılda bir yeni bir versiyon olacak şekilde kendi kanını dondurarak büstler yapmaktır. Şu ana kadar, 1991 yılından başlayarak, 1996, 2001, 2006 ve 2011 yılları olmak üzere toplam 5 farklı zamanda yapmış olduğu kandan otoportreleri bulunmaktadır. Quinn'in yapmış olduğu otoportresine bakıldığında bir nevi günlük olarak da okunabilir. Sürekli bir değişimin ve gelişimin yaşandığı günümüzde ilk alınan kan örneğinin ve son örneğin, kişinin yaşlanması ve biyolojik olarak değişimi açısından bir doküman

olarak görülebilir “Self”. Marc Quinn “Her beş yılda bir almış olduğum kan, hayatımın birer kesitini oluşturmaktadır”⁸ sözleriyle de bu varsayımı desteklemektedir. İşlerin geneline bakıldığında da Quinn’in (Görsel 43) DNA ve DNA’nın değişimi- dönüşümü şeklinde çalışmaları mevcuttur. DNA’nın manipülasyonu ile ilgilenen İngiliz sanatçı yapmış olduğu kandan otoportresinde de doğrudan hem kan olgusu hem de kendi başının kalıbını kullanması açısından günümüz heykelinde otoportre çalışmaları yapan başlıca aktörlerden birisidir. Quinn, kullandığı malzeme ve üslup açısından çok geniş bir yelpazeye sahiptir. Çalışmalarının bel kemiğini nesnenin maddiyatı, yüzey, boşluk gibi kavramlar oluşturmaktadır. Klasik formun kullanılmasının yanı sıra malzemedeki yeni, günümüz teknolojisi ile harmanlanarak, kavramsal boyutu biçimle değil teknoloji desteğiyle somut hale getirmektedir. Sanatçı sadece onun getirdiği/ona bağlı sunum biçimini ve malzemeyi sağlamaktadır.



Görsel 44: Anders Krisar, Bizlerin Doğumu, polyester üzerine akrilik boya, 50 cm
2006-2007.

⁸ Bu yazı http://www.huffingtonpost.com/2012/06/08/marc-quinn_n_1581132.html adlı internet sitesinden dolaylı olarak alıntılanmıştır. Erişim Tarihi:02.12.2014

Anders Krisar karşıdakinin dokunarak her gözeneği ve kırıxıklığı hissedilebileceği hiper-gerçeklikte insan parçaları, fragmanlar yapmaktadır. Modellemesini yaptığı heykellerini profesyonel makyaj aracılığıyla desteklemekte ve kişinin gerçek algısının önüne geçtiği gerçek ve gerçektışı bir görüntüye bürünmektedir. Görsel 44'teki heykelde izleyicinin et'mişçesine gerçekçi torsun üzerindeki baskı imgesi yaratan ellerin tekrardan çekilmesi ve göğse yapılan baskının bir an önce ortadan kalkmasını arzulan sanal bir tepki alanı oluşturmasına müsaade eder. Krisar çalışmasında esrarengiz bir dille ivme ve eylemsizliğin, canlılığın ölümün daha çok fotografik bir biçimde kullanarak, zamanın bir karesini dondurduğunu ve bunu izleyiciye de aktardığını savunur. Krisar fotoğrafçılıktaki gibi ışığın ve gölgenin önemli olduğunu ve fotoğrafın kendisi için başlı başına bir form olduğunu söylemektedir.



Görsel 45: Julian Canovas Yanez, Portre, Fotoğraf Tekniği,

Yine bu dönemin yeni biçim arayan sanatçılarında biri olan Julian Canovas, fotoğraf tekniğini kullanarak heykele ait yeni bir dil arama çabasıyla kendisini tekrardan inşa eder. 20 fotoğraf karesinden oluşan işin altında sanatçının "ben" imgesi yatmaktadır. Canovas yeniden doğumu simgeleyen bir görsel dil

kullanırken bir yandan da Antik Yunan heykelinin klasik bir yansımasını hedefliyor gibidir. Kendisini yoktan var ediyormuş gibi, bedenini çamurla kaplayarak ortaya yavaş yavaş çıkan bir forma dönüştürür. Her fotoğraf karesinde kendi bedeninden parçaların belirmesi bir nevi Şamani bir görsellik sunar ve sanatçının varoluşsal arayışı içerisinde otoportresinin tamamlanışı sona erer. Sanatçı bize el yordamıyla kendi vücudunu tekrar tanıma ve tamamlama durumunu deneyimleme olanağını sunmaktadır (Görsel 45).



Görsel 46: Li Hongbo, Esnek Portreler, Kağıt, 2013.

İlk bakışta insanda porselen veya mermerden yapılmış gibi bir etki uyandırır da Li Hongbo'nun işleri aslında destelerce iç içe geçmiş kâğıdın üst üste bir araya getirilerek sıkıştırıldıktan sonra üzerinden yontularak oluşturulmuş kâğıt heykellerdir (Görsel 46). Li Hongbo'nun heykelleri flexible (esnek) heykeller olarak karşımıza çıkar. Heykellerini yaparken geleneklerinden uzaklaşmayarak Çin festivallerinde oyuncaklarda kullanılan, kendi kültürüne ait bir malzeme olan ve duygusal olarak da bir bağ kurabildiği katlanabilir, açılabilir kâğıtları kullanmaktadır.

Li Hongbo yapmış olduğu kâğıt heykellerde yapıtını bir nevi tek bir formla sınırlamayıp onları statik konumdan kurtararak özgürleştirir. Bu özgürleştirme heykellerin mutlak geçerli bir formunun olmadıklarını ve çeşitli deformatik etkilere sahip oldukları anlamına gelmektedir. Heykelleri anlamının tek bir yolu

yoktur ve onları izleyicinin farklı bakış açılarını gösterebileceği bir oyun alanı olarak tasarlamaktadır.

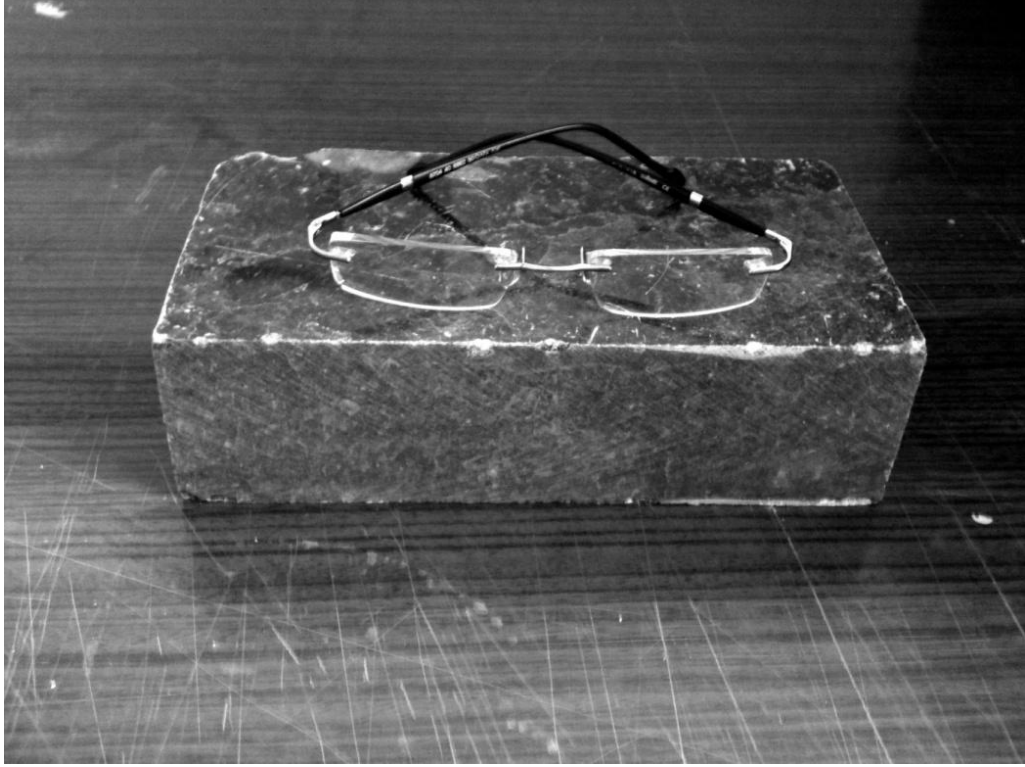
3. BÖLÜM: UYGULAMALAR

Otoportre çalışmalarının sanatçının kendisini yapmış olduğu yapıt ile birlikte ifade etme, kendisini nesnelleştirme odaklı olduğu düşünülmemektedir. Otoportre çalışmak bir yandan kolay, diğer yandan zor konulardan birisidir. Sanatçı, karşısındakini imgeye dönüştürme becerisi olan kişidir. Ayrıca kendisini de bu çaba içerisine sürükleyerek, yüzleşme ve imge konumunda kendini görme edimide vardır. Model yerine kişinin kendi görüntüsüne erişmesi çok daha kolaydır, görüntüdeki kolaylık kişinin kendi görüntüsünü imgeye dönüştürme aşamasında zorluğa dönüşür. Sanatçının en iyi bildiğinin kendisi olduğu varsayılırsa ona yabancı gibi bakmasının zorluğu anlaşılabilir.

Görüntününün haricinde, imge oluşturma aşamasında otoportreye birey olmanın inşası olarak bakılabilir. Pek çok toplumsal kodla sarmalanmış ve sınırlandırılmış bireylerin, kendilerini birey olarak algılamaları her zaman ertelenmiştir. Birey olmak kimi durumlarda sanki daha sonraki bir gelecekte gerçekleşecek bir durummuş gibi algılanır ve algılatılır.

Örneğin; öğrencilik süreci sanki gelecekte bir nokta için yaşanıp bitirilmesi gereken bir süreç gibidir ya da askerlik yapmak, erkekliğin oluşması için geçilmesi gereken bir süreçtir. Bu ve benzeri süreçlerin tümünde bireyin yerine karar veren birileri vardır. İyi, kötü, doğru, yanlış gibi gerçeklerin neler olduğunu, bireysel deneyimlerimizle değil, bundan daha çok ait olduğumuz toplumsal kurumların gözüyle algılamamız ve uygulamamız beklenir. Bunların tümü birey oluşumuzu erteleyen ve hatta birey olmamıza hiç bir zaman fırsat vermeyen durumlar olarak ifade edilebilir.

Bu noktadan bakıldığında otoportre bir tür birey(lik) inşası olarak tanımlanabilir. Kendi üzerine düşünme, kendi sınırlarını anlama ve genişletme, bunu da plastik sanatlardan faydalanarak sanat nesnesi olarak sunmaktır.



Görsel 47: M. Kemal İçden, Otoportre, mermer, gözlük, 2013

Portre ve otoportre çalışmalarında sanatçılar kendilerine göre dönem, malzeme vb. gibi bir takım kıstasları esas alarak; kendi özgün ürünlerini ortaya koymaya uğraşmışlardır. Çalışmalardaki temel tutum, Andrea del Sarto'nun da söylediği gibi, "az'ın çokluğu" durumudur. Kendi otoportremi yaparken de, görme eylemini gerçekleştirebilmem açısından bağımlı olduğum, kullanmaya bir uzvummuşçasına alıştığım, artık ben'im vazgeçilmez aksesuarım olan gözlüğü çıkarmamdaki temel amaç; maddenin kendisindeki en küçük ve en anlatıcı olanı ortaya koymaya çalışmaktır. Bu şekilde her ne kadar ben olmasam dahi kaidenin üzerinde duran nesne beni en doğrudan temsil eden objedir. Gözlüğü çıkartarak bilinçli bir görmeme/daha bulanık görme eylemi sergilemem ve kısa bir süreliğine de olsa bu şekilde günlük yaşantıma devam etmem Pallasma'nın aşağıdaki satırlarında tasvir edilen deneyime yaklaşma çabamdır.

Şehrin karşısına bedenimle çıkarım; pasajın boyunu ve meydanın enini bacaklarım ölçer; bakışım bedenimi bilinçsiz biçimde katedralin cephesine yansıtır, bedenim orda silmelerin ve konturların çevresinde dolaşır, girinti ve çıkıntıların boyutlarını duyular; bedenimin ağırlığı katedralin kütlesiyle buluşur ve kapının arkasındaki karanlık boşluğa girerken elim kapının topuzunu kavrar .bedenim ve şehir birbirini tamamlar ve tanımlar ben şehirde barınırım şehirde bende barınır..(Pallasmaa, 2011: 50)

Bu deneyim sonunda gözlüğün bir kaide üzerinde sergilenerek “ben”e vurgu yapmasıyla birlikte artık bu bir otoportre olarak karşımıza çıkar.



Görsel 48: Mehmet Kemal İçden, “Nefes”, Pleksiglass, Sigara Dumanı, 2013.

Frida Kahlo'nun kendi otoportrelerine yoğunlaşmasını sağlayan şey; en iyi bildiğinin kendisi olduğu gerçeğidir⁹ ve bu gerçek doğrultusunda eserlerinin birçoğunu otoportreleri oluşturur. Kahlo yaptığı tablolarda her defasında kendini yeniden ele alır. Aslında tablolarında hep farklı Fridalar vardır. Kahlo karşısındaki tuval olarak görmez, onun için karşısındaki beyaz bez bir aynadır. Baktıkça kendisini görebildiği aynı zamanda yalnızlığını paylaştığı, azalttığı bir aynadır. Kişi'nin en iyi kendisini bildiği varsayımından hareketle sanatçının kendini arama yolunda bir takım denemelerde bulunmuş ve üçüncü boyuta aktarılarak Plexiglass malzemedeki yapılmış dikdörtgen prizma kutunun içerisine sanatçı kendi nefesini üfleyerek bir hapsetme durumu yaratılmaya çalışmıştır. Bu çalışmada esas olan kendi nefesimi görünür kılma isteğiydi. İtalyan sanatçı Piero Manzoni de dışkının yaşamın entropik mamülü olduğunu söylüyor ve 90 adet konserve kutusu içinde 30'ar gramlık ambalajlarla dışkısını sergiliyor ve satışa sunuyordu. Bunu yapmasındaki dürtü ile otoportre arasında bir çeşit bağ kurulabilir. Ne yersen osundur. Budizm'in ilkesi olan bu söz ile birlikte Manzoni'nin yaptığı iş bir köprü vazifesi olarak otoportre kavramı içerisinde incelenebilir. Çalışmada yapılmak istenen ise bedeni hayata bağlayan "nefes" denilen havayı, "ben" olarak ortaya koymak bir nevi kendi'nin kalıbını almak olmuştur.

⁹ <http://onedio.com/haber/frida-kahlo-ressam-feminist-komunist-ve-asik--387772>, Erişim Tarihi: 9.12.2014



Görsel 49: Mehmet Kemal İçden, “Yara İzi I”, Demir, 2014.

“Yara İzi” adlı çalışma; yara izlerinin yaşantının görseli olarak görülebilir olması ve bu sebeple kaçınılmaz şekilde izleyiciye, yapan kişi hakkında ipucu vermesi fikrinden kaynaklanmıştır. Çünkü yara izi; yaşantının, tecrübelerin, zamanın birer iz olarak vücuda kazınmış halidir. Yara İzleri, otoportre kavramı içerisinde ele almış olduğum bir alt başlıktır. İşlerin kesişme noktası “ben”olanı arama çabasından hareketle yapılmış olmalarıdır. Çalışma teknik olarak metal malzeme kullanılarak, vücudumda çok görünür bir yerde olan küçük bir izin 3.boyuta aktarılmasıdır. Beni temsil ettiğini düşündüğüm yara izi; punto kaynak tekniği ile kompoze edilmiş olup izleyici ile teması sağlanmaya çalışılmıştır.



Görsel 50: Mehmet Kemal İçden, "Bireyin İnşası II ", Düzenleme, Karışık Teknik, 2015.

"Bireyin İnşası II" projesinde; kişinin değişim/ gelişim sürecine şahit olmuş insanlardan (aile fertleri, yakın arkadaşlar vb.) çizim yapmaları istenmiştir. Bazıları mesleki olarak çizim eğitimi almamış olmalarına rağmen "beni" (yapıtı) gerçek anlamda en iyi bilen, tanıyanlar olarak karşıdaki modele, "bana" bakmaksızın, zihinlerinde kaldığı kadarıyla modeli kâğıt üzerine aktarmışlardır. Benim onlara sunduğum malzemelerle kendi "benlerini- Mehmet Kemal İçden'lerini" ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Bu çizimler galeri mekânına bir düzenleme oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. İkinci aşama olarak işin içerisine sanatçının kendisi dâhil olarak bütün çizimlerin ortak bir paydada toplanması amaçlanmıştır. Çizilmiş olan desenlerden karaktere uygun özellikler çerçevesinde bir takım kesitler alınmış ve homojen bir figür inşasına gidilmiştir. Bu inşa sırasında malzeme olarak kil kullanılmıştır. Çalışmanın başından sonuna kadar, sürece şahit olsun diye figür; kil olarak saklanmaya, korunmaya çalışılmıştır.

Stuart Hall “Kimliği, zaten tamamlanmış, kusursuz bir gerçeklik olarak düşünmek yerine, asla tamamlanmayan, sürekli bir süreç içerisinde olan ve her zaman temsil bünyesinde -dışında değil- oluşturulan bir üretim olarak düşünmeliyiz.”¹⁰ der. Kildeki dönüşüm, kimliğin inşa düşüncesinin temsili olarak görülebilir. Sanatçı teknik olarak sadece çamura şekil vermekte fakat karşıdakinin gözünden kendisine bakarak bir bütünlemeyi oluşturmaktadır. Proje kapsamında yapılan çizimler bir düzenlemenin asli unsurları olarak çevreyi oluştururken, düzenlemenin içerisine büstün de dahil edilmesi ile birlikte ortaya bir nevi “merkez” çıkmış gözükmetedir. Bu merkez nokta; dayatmacı, merkezden yayılan hiyerarşı kuran bir nokta olmaktan ziyade çevreyi kendinde toplayan birleştirici bir nokta haline gelmiştir. Özellikleri belirleyen değil, diğerlerinin özelliklerinin ortak bir potada eritilerek oluşturduğu bir merkezdir. Orta noktada yer alan otoportreye bakıldığında görsel, geometrik olarak merkezde bulunmasından çok, anlam ve özellik olarak, bir “toplam” olarak yerini aldığı görülmektedir. Merkez artık toplamdan oluşmuştur. Bir tek “ben” görüntüsü yerine biçimselleşmiş “birçok” olarak nitelendirilebilir. Otoportre, major bir topluluktan melezleşerek minör bir toplam olmuştur.

¹⁰ StuartHall, “Cultural Identity and Diaspora,” Identity; Community, Culture, Difference,1990: 222.



Görsel 51: Mehmet Kemal İçden, "Bireyin İnşası I", Amerikan Bezi, Kömür, 2015.

2 metrelik tuval bezinin üzerine kömür kullanılarak yapılan desende amaçlanan; kişiyi/ kendimi farklı açılardan tek bir "ben" olacak şekilde kağıda aktarmak, portre- otoportre kavramlarını bilinen algının dışına çıkarmak, ben'e ait farklı bakış açılarından görünen yeni bir Kemal oluşturmaktır. Yapılan çalışma inşaadan çok "De-inşaa" olarak nitelendirilebilir. Rapor içerisinde yer alan çizimlerin geneline bakıldığında bir yandan hepsi birer Kemal'dir, bir yandan da artistik metotlarla bir önceki Kemal'i iptal etme ve yeniden imal etme durumu söz konusudur. Beckett, "ardında gizleneni görmek ya da duymak için dile delikler açmak gerekir"(Deleuze: 2013: 7) der. Bu çalışmada Beckett'in dil üzerine söylediğinin tuval üzerinde de görsel olarak gerçekleştirilme çabası sonucu Otoportre kavramı bir noktada yıkıma uğrar, kendi korunaklı yolundan saptırılarak kazaya uğratılır. "Bireyin İnşası II " adlı

çalışmadaki süreç yani bir nevi parçadan bütüne gidiş, her iki çalışmanın da temelini oluşturmaktadır. 'Bireyin İnşası II', tuval bezi üzerine farklı açıların birleştirilmesiyle oluşturularak çizilen desenle yapılan projenin, 3. Boyuttaki yansıması olarak incelenebilir. İki çalışmada da ortak nokta yeni bir "ben" inşası olarak görülebilir. Bu inşa teknik açıdan yapma- yıkma edimi ile örtüşmektedir. Bireyin İnşası II de olduğu gibi bu projede bir tek "ben" görüntüsü yerine biçimselleşmiş "birçok" olarak nitelendirilebilir. Teknik açıdan farklılıklar gösterse de (biçim, malzeme, sergileme vb.) bu çalışmalar birbirlerini tamamlayıcı unsurlar içerir.



Görsel 52: Mehmet Kemal İcden, "isimsiz", Metal Malzeme, 2012.



Görsel 53: Mehmet Kemal İçden, Dış, Alçı, 2014.



Görsel 54: Mehmet Kemal İçden, Buz Gözlük, Buz, 2014.



Görsel 55: Mehmet Kemal İçden, "İç" Karışık Teknik, 14x9x2 cm, 2014.



Görsel 56: Mehmet Kemal İçden, Yara II, Demir, Mermer, 40x30x5 cm, 2014.



Görsel 57: Mehmet Kemal İçden, İsimsiz, 70x100 cm, 2015.



Görsel 58: Mehmet Kemal İçden, İsimsiz II, 70x100 cm, 2015.



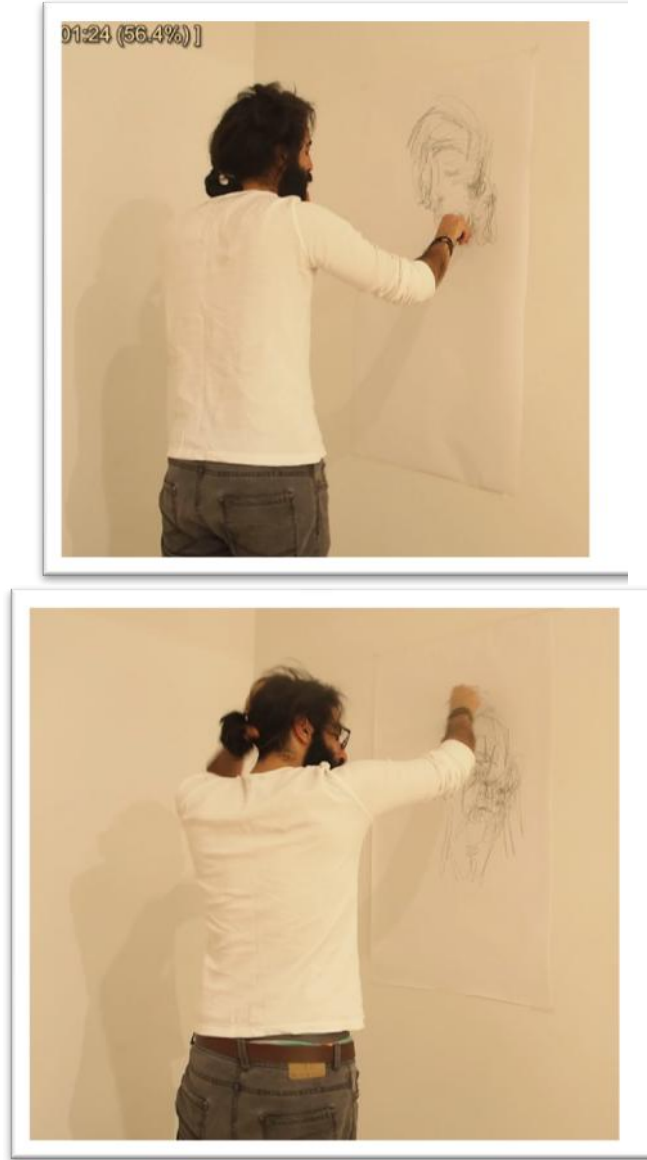
Görsel 59: Mehmet Kemal İçden, Karanlıkta Ben, 70x100 cm, 2015.



Görsel 60: Mehmet Kemal İçden, Karanlıkta Ben II, Desen, 60x100 cm, 2015.



Görsel 61: Mehmet Kemal İçden, Karanlıkta Ben III, Desen, 70x100, 2015.



Görsel 62: Mehmet Kemal İcden, Görmeden Ben, video performans, 02'29" 2015.



Görsel 63: Mehmet Kemal İçden, Düşünsel Otoportre, Fotoğraf, 2015



Görsel 64: Mehmet Kemal İçden, "İsimsiz", Demir, 2015



Görse1 65: Mehmet Kemal İçden, "İsimsiz", Demir, 2015



Görsel 66: Mehmet Kemal İçden, "Antropomorfik Gözlük", plastrin, 2015



Görsel 67: Mehmet Kemal İçden, "Antropomorfik Gözlük", plastrin, 2015



Görsel 68: Mehmet Kemal İçden, "İsimsiz", karışık teknik, 2015



Görsel 69: Mehmet Kemal İçden, "İsimsiz", karışık teknik, 2015



Görsel 70: Mehmet Kemal İçden, "İsimsiz", karışık teknik, 2015

KAYNAKÇA

- Alazard, Jean. (Şubat, 1939). The Art of Charles Despiau. *Beaux-Arts Gazetesi*
- Atlasobscura, Erişim: 20.04.2015,
<http://www.atlasobscura.com/places/david-cerny-s-metamorphosis>
- Collins, Judith. (2007). Sculpture Today. Judith Collins (Ed.). İntoduction, s.6. London: Phaidon Press.
- Dailymail, Erişim: 20.04.2015
<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2268241/The-conceptual-art-Ice-Age-British-Museum-compare-ancient-modern-incredible-new-exhibition.html>
- Galerie Malaquais, Erişim: 20.04.2015
<http://www.galerie-malaquais.com/Charles-DESPIAU-1874-1946-Bust-Dominique-Miss-Jean%C3%A8s-1925-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=584048>
- Gareth Bate. Erişim: 20.04.2015,
http://www.garethbate.com/artwork_pages/self_portrait_plastic_installation.html
- Genet, Jean. (1999). *Giacometti'nin Atölyesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Husspost Art & Culture, Erişim: 20.04.2015,
http://www.huffingtonpost.com/2012/06/08/marc-quinn_n_1581132.html

- Lebriz, Erişim: 20.04.2015

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=137&bhcp=1>

- Perseus, Erişim: 20.04.2015

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0008%3Apart%3D2%3Achapter%3D4%3Asection%3D4>

- Piper, Myfanwy. (1966). Heykel Üzerin Notlar. (A. Göktürk, Çev.).

86, Tercüme. Nisan-Haziran, s.69-74. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

-Sözen, M., Tanyeli, U. (1986). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

-Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlük. Erişim: 17.09.2014

-Yeniçeri, H. S. (2014). *William Saroyan'ın Eserlerinde Etnik Kimlik ve Diaspora*. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul.

- Yücel, Derya. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Mehmet Kemal İçden
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 1989

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Heykel Bölümü 2007- 2011
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Sanatsal Faaliyetler

- Hacettepe Üniversitesi Ecume Sanat Etkinliği, 2008
- Hacettepe Üniversitesi Heykel Bölümü Etkinliği-Patikalar Sergisi, 2011
- Hacettepe Üniversitesi Heykel Bölümü Mezuniyet Sergisi, 2011
- 2014 "Fotoğraflarla Divriği Ulu Cami" adlı karma sergi, Hacettepe GSF Galeri Salonu, Ankara

İletişim

E- Posta Adresi : kemalicden@hotmail.com

Tarih : 01/07/2015