



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL LİSANSÜSTÜ ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

21. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA KİMLİK, BENLİK VE MEKÂN
ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA PORTRÉ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

KÜBRA ÖKSÜZ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. EVREN KARAYEL GÖKKAYA

ÇANAKKALE – 2025



ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**21. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA KİMLİK, BENLİK VE MEKÂN
ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA PORTRÉ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KÜBRA ÖKSÜZ

Tez Danışmanı

PROF. DR. EVREN KARAYEL GÖKKAYA

ÇANAKKALE – 2025



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Kübra ÖKSÜZ tarafından Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA yönetiminde hazırlanan ve **29/01/2025** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan **“21. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Kimlik, Benlik ve Mekân Etkileşimi Bağlamında Portre”** başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Anasanat Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA
(Danışman)

.....

Doç. Dr. Mehmet GÖKTEPE

.....

Dr. Öğr. Üyesi Mert YAVAŞCA

.....

Tez No : 10607872

Tez Savunma Tarihi : 29/01/2025

.....
Doç. Dr. Melis ULU DOĞRU
Enstitü Müdürü

.././20..

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

(İmza)

Kübra ÖKSÜZ

10/01/2025

TEŞEKKÜR

Çalışmam esnasında, bana yol gösteren bilgisi ve desteklerini esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA'ya, çalışmam sırasında görüş alışverişinde bulunduğum ve önerilerinden yararlandığım değerli Arş. Gör. Ayşe EKİCİ'ye, ve bu süreçte bana her daim manevi destek sağlayan aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Kübra ÖKSÜZ

Çanakkale, Ocak 2025

ÖZET

21. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA KİMLİK, BENLİK VE MEKÂN ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA PORTRÉ

Kübra ÖKSÜZ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA

29/01/2025, 145

Kimlik ve mekân, resim sanatında çok katmanlı anlamlar taşıyan ve geniş bir perspektifte ele alınan kavramlardır. Bu iki kavram, bireyin kendini ifade etme biçiminden toplumsal aidiyetine, bireysel varoluşundan tarihsel bağlara kadar birçok anlamı içinde barındırır. Özellikle portre ve figüratif sanat söz konusu olduğunda, “kimlik” ve “mekân” arasındaki ilişki, sanatçının izleyiciye aktaracağı mesajın özünü oluşturur. Pek çok sanatçı bu iki öğeyi kendi sanat anlayışına göre şekillendirmiştir. Bu bağlamda, mekân, sanatçılar tarafından yalnızca fiziksel bir arka plan değil, bireyin içsel dünyasını, toplumsal konumunu ve kültürel bağlamını yansıtan dinamik bir araç olarak ele alınmıştır. Kimlik ise, sanatçıların yorumlarına bağlı olarak bazen benlik üzerinden duyguların ve psikolojik durumların, bazen de toplumsal normlara karşı duruşun bir yansıması olarak ele alınmıştır. “Benlik” kavramı, kimlik ve mekânla yakından ilişkilidir; çünkü benlik, bireyin öz farkındalıkla şekillenen, kendi iç dünyasında inşa ettiği kimlik anlayışdır. Sanat eserlerinde benlik, özellikle portrelerde, sanatçının kendini ifade etme biçimiyle doğrudan bağlantılıdır ve kişinin içsel dünyasını dışa vurduğu bir alan olarak öne çıkmaktadır. 21. yüzyıl Türk resim sanatında bu kavramların portre sanatındaki etkileri, çalışmanın temel inceleme konusunu oluşturmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde, felsefeci, düşünür ve sosyologlar tarafından “kimlik” ve “mekân” kavramlarının kısa tanımları ve bu iki kavramın nasıl ele alındığı incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, bireyin portre sanatı bağlamında ortaya çıkış süreci “kimlik” ve “benlik” kavramları üzerinden ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, Batılaşma eğilimlerinin görüldüğü 15. Yüzyıl döneminden günümüz Türk sanatçılarının eserlerine uzanan süreçte, portre sanatında kimlik, benlik ve mekân ilişkisi incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Benlik, Mekân, Portre Sanatı, Figüratif Sanat, Türk Resim Sanatı.

ABSTRACT

PORTRAIT IN THE CONTEXT OF INDENTITY, SELF AND SPACE INTERACTION IN 21ST CENTURY TURKISH PAINTING

Kübra ÖKSÜZ

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Art Thesis in Painting

Advisor: Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA

29/01/2025, 145

Identity and space are concepts that carry multi-layered meanings in painting and are addressed from a broad perspective. These two concepts contain many meanings, from the individual's way of expressing himself to his social belonging, from his individual existence to historical ties. Especially when it comes to portrait and figurative art, the relationship between “identity” and “space” forms the essence of the message that the artist will convey to the viewer. Many artists have shaped these two elements according to their own understanding of art. In this context, space has been considered by artists not only as a physical background but also as a dynamic tool reflecting the individual's inner world, social position and cultural context. Depending on the interpretations of the artists, identity has sometimes been addressed as a reflection of emotions and psychological states through the self and sometimes as a reflection of a stance against social norms. The concept of “self” is closely related to identity and space, as self is the individual's perception of identity, shaped by self-awareness and constructed within their own inner world. In works of art, self, especially in portraits, is directly connected to the artist's mode of self-expression and stands out as a space where the individual externalizes their inner world.

In the first part of the study, the short definitions of the concepts of “identity” and “space” and how these two concepts were handled by philosophers, thinkers and sociologists were examined. In the second part of the study, the emergence process of the individual in

the context of portrait art is discussed through the concepts of “identity” and “self”. In the third part, the relationship between identity, self and space in portrait art is examined in the process extending from the 15th century, when Westernization tendencies were seen, to the works of today’s Turkish artists.

Keywords: Identity, Self, Space, Portrait Art, Figurative Art, Turkish Painting Art.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
SİMGELER ve KISALTMALAR.....	xi
RESİMLER DİZİNİ.....	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1

1.1. Kimliğin Tanımı ve Kimlik Üzerine Düşünceler.....	3
1.2. Mekânın Tanımı ve Mekân Üzerine Düşünceler.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA BİREY'İN ORTAYA ÇIKIŞI

13

2.1. Birey Kavramının Tanımı.....	13
2.2. Tarih Öncesi ve Antik Dönemlerde Birey'in Ele Alınışı	14
2.3. Ortaçağ'da Bireyin Dinsel Temsili.....	18
2.4. Rönesansla Birlikte Bireysel Kimliğin Doğuşu.....	20
2.5. Bireyin Sosyal Kimliğini Sunumu.....	24
2.6. Bireyin İçsel Benliği.....	29
2.7. Bireyin Politik Bir Unsur Olarak Ele Alınışı.....	33
2.8. Modernizmle Birlikte Bireyin İçsel Benliği.....	40

2.9. 20. Yüzyıldan Günümüze Çok Katmanlı Kimlik Yapısı.....	46
---	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BATI ANLAYIŞINA YÖNELİK TÜRK RESİM SANATINDA PORTRENİN TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1. Türk Resim Sanatında Portrenin Tarihsel Gelişimi.....	50
3.2. Çağdaş Türk Ressamlarının Portrelerinde Bireyin Kimlik, Benlik ve Mekânla İlişkisi.....	67
3.2.1. Mehmet Güteryüz (1938-2024).....	67
3.2.2. Neş'e Erdok (1940).....	70
3.2.3. Nur Koçak (1941).....	72
3.2.4. Aydın Ayan (1953).....	76
3.2.5. Ahmet Umur Deniz (1960).....	78
3.2.6. Taner Ceylan (1967).....	82
3.2.7. Mustafa Orkun Müftüoğlu (1973).....	85
3.2.8. İsmail Özgür Soğancı (1974).....	87
3.2.9. Yiğit Altıparmakogulları (1977).....	90
3.2.10 İrfan Dönmez (1980).....	94
3.2.11 Nurhan Altay (1981).....	97
3.2.12 Ayşe Kapusuz (1982).....	101
3.2.13 Kader Genç (1987).....	106
3.2.14 Uğur Güler (1988).....	110
3.2.15 Ömer Eken (1988).....	115

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KÜBRA ÖKSÜZ'ÜN PORTRERİNDE KİMLİK VE MEKÂN İLİŞKİSİ

4.1. Portre Çalışmaları.....	119
------------------------------	-----

BEŞİNCİ BÖLÜM	126
SONUÇ ve ÖNERİLER	
KAYNAKÇA	131

SİMGELER VE KISALTMALAR

Çev.	Çeviren(ler)
Ed.	Editör(ler)
t.y.	Tarih yok
vd.	ve diğerleri
MS.	Milattan sonra
MÖ.	Milattan önce
T.Ü.A.B.	Tuval Üzerine Akrilik Boya
T.Ü.Y.B.	Tuval Üzerine Yağlı Boya
TDK	Türk Dil Kurumu

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa

Resim 1	Altın kaplamalı çelenk takan genç bir kadının portresi, Roma Dönemi, M.S. 120-140, Ahşap üzerine balmumu, 36.5x17.8cm, Metropolitan Müzesi, New York.	15
Resim 2	Araba sürücüsü, (Ayrıntı) M.Ö. 475 dolayları, bronz, yüksekliği 180 cm, Arkeoloji Müzesi, Delphoi.	16
Resim 3	Otricoli'den bir Roma Patrisyeninin başı, yaklaşık MÖ 75-50, Mermer, Palazzo Torlonia, Roma.	18
Resim 4	Cimabue, Santa Trinita Maesta, 1286, 385x223 cm, Panel üzerine tempera, Uffizi Gallery, Florence.	19
Resim 5	Jan van Eyck, Madonna ve Şansölye Rolin, 1435, Panel üzerine yağlıboya, 66x62 cm, Louvre Müzesi, Paris.	20
Resim 6	Albrecht Dürer, Otoportre, 1500, Ahşap üstüne yağlıboya, 67x49 cm, Alte Pinakothek Müzesi, Münih.	21
Resim 7	Antonio del Pollaiuolo, Genç Bir Kadının Profili, 1460-65, kavak panel üzerine yağlıboya ve tempera, 52.5x36.5 cm, Gemäldegalerie, Berlin.	22
Resim 8	Domenico Ghirlandaio, Yaşlı Bir Adam ve Torunu, 1490, Kavak panel üzerine tempera, 62x46 cm, Louvre Müzesi, Paris.	24
Resim 9	Jan Gossaert, Bir Tüccarın Portresi, Panel üzerine yağlıboya, 63.6x47.5 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC.	25
Resim 10	Genç Hals Holbein, Elçiler, 1533, Meşe üzerine yağlıboya, 207x209.5 cm, National Gallery.	26
Resim 11	Titian, V. Charles'ın Atlı Portresi, T.Ü.Y.B. 335x283 cm, 1548, Museo del Prado, Madrid.	27
Resim 12	Hyacinthe Rigaud, XIV. Louis'nin Portresi, 1701, Tuval üzerine yağlıboya, 27.7x33.95 cm, Louvre Müzesi, Paris.	28
Resim 13	Genç Marcus Cheeraerts, İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth (Ditchley Portresi), 1592, Tuval üzerine yağlıboya; 241.3x152.4 cm, Ulusal Portre Galerisi, London.	29
Resim 14	Caravaggio, Medusa, 1595-98, Tuval üzerine yağlıboya, Uffizi Gallery, Florence.	30

Resim 15	Rembrandt, Genelevdeki Savurgan Oğul, 1635, Tuval üzerine yağlıboya, 161x131 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.	31
Resim 16	Rembrandt, İki Daireli Otoportre, 1665-69, Tuval üzerine yağlıboya, 114,3x94 cm, Kenwood House, London.	32
Resim 17	Francisco de Goya, Dr. Arrieta ile Otoportre, 1820, T.Ü.Y.B., 114.62x76.52 cm Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.	33
Resim 18	Jacques-Louis David, Horatius Kardeşlerin Yemini, 1784, T.Ü.Y.B., 330 x425 cm, Louvre Müzesi, Paris.	34
Resim 19	Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830, T.Ü.Y.B., 260x325 cm, Louvre Müzesi, Paris.	36
Resim 20	Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, 1814, T.Ü.Y.B., 266x345 cm, Prado Müzesi, Madrid.	37
Resim 21	Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze, 1849-1850, Tuval üzerine yağlıboya, 315x660 cm, Musée d'Orsay, Paris.	39
Resim 22	Diego Rivera, Meksika Tarihi, (Ayrıntı) 1929-35, Duvar resmi, Ulusal saray, Meksika.	40
Resim 23	Edgar Degas, Bellelli Ailesi, 1858-67, Tuval üzerine yağlıboya, 200x253 cm, Orsay Müzesi, Paris.	42
Resim 24	James Ensor, Maskeli Oto-portre, 1899, 120X80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Menard Sanat Müzesi, Komaki, Japonya.	43
Resim 25	Edvard Munch, Çılgılık, 1893, Karton üzerine yağlıboya, guaş, kazein ve pastel, 91x73.5 cm, Ulusal Galeri (Norveç) ve Munch Müzesi, Oslo, Norveç.	44
Resim 26	Frida Kahlo, İkili Frida, 1939, 173.5x173 cm, Museo de Arte Moderno, Meksika.	45
Resim 27	Andy Warhol, Mavi Marilyn, 1962, Tuval üzerine akrilik ve serigrafi, 50.5x40.3 cm, Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi, Princeton.	47
Resim 28	David Hockney, Ev Hayatından Bir Sahne, Los Angeles, 1963, T.Ü.Y.B., 152.7x152.7 cm.	48
Resim 29	Jenny Saville, Entry, 2004-5.	49
Resim 30	Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmed Portresi, 1480, Tuval üzerine yağlıboya, 70x52 cm, Ulusal Galeri, Londra, Galeri, Londra.	51

Resim 31	Nakkaş Sinan Bey veya Şiblizade Ahmet'e atfedilen, Gül Koklayan Fatih, 1480 civ., Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu.	52
Resim 32	Nakkaş Nigârî, Barbaros Hayrettin Paşa'yı resmettiği minyatür.	53
Resim 33	Anonim, Sultan II. Mahmud, Tuval üzerine yağlıboya, 1808-1839 İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi.	54
Resim 34	Şeker Ahmet Paşa, Otoportre, 116 x 84 cm, T.Ü.Y.B., İstanbul Resim Heykel Müzesi.	55
Resim 35	Mihri Müşfik, Letta Asım Baloya Giderken, 1911-1912, T.Ü.Y.B., 178.5x96.5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.	56
Resim 36	Osman Hamdi Bey, Mihrap, 1901.	58
Resim 37	Osman Hamdi Bey, Rüstem Paşa Cami Önünde, 1905, Tuval üzerine yağlıboya, 210x120 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.	59
Resim 38	Feyhaman Duran, Otoportre, 1959, Tuval üzerine yağlıboya, 52x40 cm, İÜ Koleksiyonu.	61
Resim 39	Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Anne ve Çocuk, 1951, Kağıt üzerine karışık teknik, 58x40 cm.	6
Resim 40	Nuri İyem, Ağıt, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm.	63
Resim 41	Neşet Günel, Yaşantı II, 1974, Tuval üzerine yağlıboya, 225x200 cm.	64
Resim 42	Fahrelnissa Zeid, Geçmişten Biri (Otoportre), 1980, T.Ü.Y.B., 210x116 cm.	65
Resim 43	Mehmet Gülerüz, Anladılar, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 146x114 cm, Moiz Zilberman koleksiyonu.	67
Resim 44	Mehmet Gülerüz, Edip Cansever'in Düşten Portresi, 1983, T.Ü.Y.B., 50.3x69 cm.	69
Resim 45	Neşe'e Erdok, Bir Bardak Su, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 180x145 cm.	70
Resim 46	Neşe'e Erdok, Ekmek, 2021, Tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm.	71
Resim 47	Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben 1, 1980-83, T.Ü.A.B., 162x130 cm.	73

Resim 48	Nur Koçak, 2000-2003, Annem, Babam, Ablam ve Ben-2, T.Ü.A.B., 162x130 cm.	74
Resim 49	Aydın Ayan, Kuş Yemi Satıcısı, 1976, Tuval üzerine yağlıboya, 82x53 cm.	76
Resim 50	Aydın Ayan, Annem/Kara Başörtülü, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm.	77
Resim 51	Ahmet Umur Deniz, Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine, 2015, T.Ü.Y.B., 175x220cm,	79
Resim 52	Ahmet Umur Deniz, Yalnız, 2022, Tuval üzerine yağlıboya, 130x160cm,	80
Resim 53	Taner Ceylan, Alp, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 32x50 cm.	82
Resim 54	Taner Ceylan, Beyaz Fonda Alp, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 115x180 cm.	83
Resim 55	Mustafa Orkun Müftüoğlu, Elif, 2004, Tuval üzerine yağlıboya, 90x130 cm.	84
Resim 56	Mustafa Orkun Müftüoğlu, Nejat, 2000, T.Ü.Y.B., 120x130 cm	85
Resim 57	Mustafa Orkun Müftüoğlu, The Scream, 2012, T.Ü.Y.B., 110x90 cm.	86
Resim 58	İsmail Özgür Soğancı, Şair, 2004, yağlıboya, guaj, akrilik, karton üzerine, 70x100 cm	87
Resim 59	İsmail Özgür Soğancı, İsimsiz, 2022, Tuval üzerine karışık teknik, 110x80 cm.	79
Resim 60	Yiğit Altıparmakogulları, Hayri, 2010, Tuval üzerine yağlıboya ve kurşunkalem, 100x120 cm.	91
Resim 61	Yiğit Altıparmakogulları, Closer, 2010, Tuval üzerine karışık teknik, 100x130 cm.	92
Resim 62	İrfan Dönmez, Ben İmgeleri III, 2022, Tuval üzerine serigrafi ve akrilik boya, 120x150 cm.	94
Resim 63	İrfan Dönmez, Ben'im No.3, 2020, Tuval üzerine kurşun kalem, 100x80 cm.	96
Resim 64	Nurhan Altay, The What, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 109x148 cm.	89
Resim 65	Nurhan Altay, Güller ve Dikenler, 2009, Tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm.	99

Resim 66	Ayşe Kapusuz, Otoportre, 2004, Tuval üzerine yağlıboya, 100x82 cm.	100
Resim 67	Ayşe Kapusuz, Beni yine de sevecek misin?, 2023, Tuval üzerine yağlıboya, 30x40 cm.	103
Resim 68	Ayşe Kapusuz, Traş Oyunu, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 116x89 cm.	104
Resim 69	Kader Genç, Muamma, 2024, Kâğıt üzerine karışık teknik, 131 x 128 cm.	107
Resim 70	Kader Genç, Ağaç, 2021, Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 270 cm.	109
Resim 71	Uğur Güler, Hiçbir Şeyin Suçlusu, 2013, Tuval üzerine akrilik, 200x300 cm.	111
Resim 72	Uğur Güler, Dogma, Triptik, 2013, Tuval üzerine yağlıboya, 160x 480 cm.	112
Resim 73	Ömer Eken, Erk ve Umut, 2015, Tuval üzerine yağlıboya, 126x86 cm.	115
Resim 74	Ömer Eken, Erk, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 140x120 cm.	118
Resim 75	Kübra Öksüz, İsimsiz, 2022, Tuval üzerine yağlıboya, 60x75 cm.	120
Resim 76	Kübra Öksüz, Annem, 2024, Tuval üzerine yağlıboya, 35x25cm, Sanatçının Arşivi.	121
Resim 77	Kübra Öksüz, İsimsiz, 2024, Tuval üzerine yağlıboya, 40x30cm.	12
Resim 78	Kübra Öksüz, Otoportre, 2022, Tuval üzerine yağlıboya, 60x75 cm.	123
Resim 79	Kübra Öksüz, Otoportre, Kağıt üzerine yağlıkalem, 2022, 20x30 cm.	124
Resim 80	Kübra Öksüz, Kuşlar ve Otoportre, Kağıt üzerine yağlıkalem, 2022, 20 x 30 cm.	125

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Kimlik, sanat tarih boyunca sabit bir olgu olmamış; dönemin toplumsal ve politik sorunları, ekonomik koşulları, teknolojik yenilikleri ve bireyin çevresiyle olan ilişkisi gibi birçok farklı dinamiğin etkisiyle şekillenmiştir. Bu dönüşüm, sanat eserlerinde de izlerini bırakmış; birey, her dönemde farklı biçimde temsil edilmiştir. Bu eserler, yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmamış, aynı zamanda sanatçının yaşadığı çağın bir belgesi olarak karşımıza çıkmıştır.

Resim sanatı bağlamında, portre ve figüratif sanat, kimlik kavramı ile sıkı bir etkileşim içinde olmuştur. Resmin kompozisyonundaki figürler, çoğu zaman potansiyel kimlik temsilcileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Figüratif ressamalar, bireysel ve toplumsal kimlikleri, duyarlılıkları ve vurgulamak istedikleri temalar doğrultusunda ifade etmektedir. İnsan bedeni, toplumsal, kültürel ve bireysel bir anlatı oluşturulmasında önemli bir araç olarak kullanılmaktadır (Yavaşca, 2022: 9).

Mekân kavramı ise, sanat tarihinde kimlik ile derin bir ilişki içinde ele alınmış, bireyin kimlik algısını destekleyen bir çerçeve ya da kimliğin anlatımına katkıda bulunan bir yapı olarak kullanılmıştır. Tarihsel süreçte, mekânın temsil biçimleri toplumsal, kültürel ve politik değişimlere göre farklılık göstermiştir. Kimi zaman mekân, bireyin toplumsal statüsünü veya içsel dünyasını yansıtan bir arka plan olarak işlev görürken, kimi zaman da soyut ve sembolik bir anlam kazanmıştır.

Bu tez, 21. yüzyıl Türk resim sanatında kimlik ve mekân etkileşiminin, portre sanatı bağlamında günümüz Türk sanatçıları tarafından nasıl temsil edildiğini incelemeyi ve bu kavramların sanat eserlerinde nasıl şekillendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın temel sorusu “21. yüzyıl Türk sanatçıları tarafından kimlik ve mekân etkileşimi portre sanatı bağlamında nasıl ele alınmaktadır?” olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, araştırmanın ana iki kavramı olan “kimlik” ve “mekân” tanımı yapılmıştır. Felsefeci, düşünür ve sosyologların bu kavramları nasıl ele aldığı araştırılmış, ancak araştırmanın ana konusundan çok sapılmaması için bu tanımlar, tezin kapsamına uygun olarak daraltılmıştır. Bu bölüm üçüncü bölüme teorik derinlik kazandırması için yazılmıştır.

İkinci bölümde, tezin konusuna tarihsel bir arka plan oluşturması düşüncesiyle bireysel kimliğin, toplumsal kimliğin ve benliğin porte bağlamında sanat tarihindeki süreci araştırılmıştır. Tarih öncesi dönemde (MÖ 5000 yüzyıllar), birey kavramı gelişmemiş Mısırın geç döneminde (MS I ve III. Yüzyıllar) birey kimliği din ile ilişkilendirilmiştir. Antik Çağda, birey tanrılarla özdeşen, kahramanlık ve erdem kavramlarıyla ilişkilendirilen bir figür olarak karşımıza çıkarken, Ortaçağ’da birey ilahi olanla ilişkilendirilmiş ve kolektif bir kimlikle ele alınmıştır. Rönesans dönemine gelindiğinde, birey dünyevi varlık olarak betimlenmeye başlanmıştır. Modernizme kadar birey, çoğunlukla gösteriş, güç, propaganda ve politik amaçlarla sanatın konusu olmuş, yavaş yavaş bu temalara, bireyin duygusal yönleri ve içsel kimliği de eklenmeye başlanmıştır. Modernizmle birlikte birey, toplumsal değişimler, teknolojik ilerlemeler, geleneksel değerlerin sorgulanması ve bireysel özgürlük arayışının getirdiği sorunlarla sancılı bir sürece girmiştir. Bu süreç, portre sanatında çok katmanlı kimliklerin ortaya çıkmasına ve içsel benliğin daha belirgin bir şekilde işlenmesine neden olmuş, portreler daha karmaşık bir hale gelmiştir. Bu sancılı evreler, post-modern dönemde de devam etmiş çağdaş dönemde daha karmaşık hale gelmiştir. Çalışma, bu evreler sonucunda kişinin öz-benliği, bireysel kimliği ve kolektif kimliğinin porte sanatında nasıl bir dönüşüm geçirdiğini incelemiştir.

Üçüncü bölüm, Türk resim sanatında Batılaşma istencinin görüldüğü 15. Yüzyıldan başlayarak, Türk resim sanatında portrenin tarihsel gelişimi incelenmiştir. Ardından,

günümüz Türk sanatçıları tarafından kimlik ve mekân temsillerinin, sanatçıların kendi sanatsal anlayışları doğrultusunda nasıl ifade edildiği ele alınmıştır.

Bu çalışmada, konuya dair kapsamlı bir literatür taraması yapılmış; kitaplar, makaleler, çevrimiçi kaynaklar ve Yüksek Öğretim Kurumu'nun Tez Tarama sayfası üzerinden konuya dair ilgili tezler taranmış ve gerekli görülen çalışmalar analiz edilerek araştırmaya dahil edilmiştir. Araştırmanın dayanağını oluşturan röportajlar, Türk sanatçılarına elektronik posta yoluyla gönderilen sorulara verdikleri cevaplar üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Bu tez, günümüz Türk resim sanatında kimlik, benlik ve mekân ilişkisini portre sanatı bağlamında inceleyerek literatüre özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Özellikle, bu kavramlara dair mevcut akademik çalışmaları Türk resim sanatı bağlamında genişletmeyi hedeflemektedir. Çalışma, kimlik ve mekânın sanatsal temsilindeki dönüşümleri anlamaya yönelik teorik ve pratik bir zemin sunarak, çağdaş Türk sanatı alanındaki araştırmalara katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

1.1. Kimliğin Tanımı ve Kimlik Üzerine Düşünceler

Kimlik, kişinin kendine dair bir benlik duygusu oluşturmalarını sağlayan kültürel ve politik gibi çeşitli faktörlerle şekillenen farklı yönleri içerir. Cinsiyet, etnik köken, milliyet, cinsel yönelim, din, meslek vb. unsurlar kimliğin temel bileşenleridir. Ayrıca bireyin tercihleri, arkadaş çevresi, aile ve sosyal ilişkileri de kimlik oluşumunda belirleyici rol oynar. Bu unsurlar, kimliği çok katmanlı ve dinamik bir yapı olarak anlamlandırır (Cover ve Doak, 2015: 547). Kimlik (identity) kelimesinin kökeni, MÖ 1. yüzyılda Latince “idem” (aynı) ve “itas” ekinin birleşiminden türetilen “identitas” kelimesine dayanır. İlk dönemlerde bu kelime, bir şeyin aynı olma durumunu ifade etmek için kullanılmıştır (Wikietymology, t.y.). Ancak, modern dönemde bu anlam sabit değil, değişken ve çok katmanlı bir yapıya evrilmiştir. Bu bakış açısına göre bir kişi birden fazla kimliği (dijital kimlik, toplumsal

kimlik, bireysel kimlik, cinsiyet kimliği vd.) aynı, anda taşıyabilmekte ve kimliği zamanla çeşitli faktörlere bağlı olarak dönüşüm geçirmektedir (Öksüz, 2024: 27).

Türkçede “kimlik” kelimesi, “kim” soru kökünden türetilmiş ve bir kişinin zorunlu bir mensubiyetini (aidiyetini), aynı zamanda tek olmayı ve hangi kişi olduğunu ifade eder (Aydoğdu, 2004: 117). Güncel Türkçe Sözlük’te ise kimlik, genel anlamda “toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü” olarak tanımlanır (TDK, t.y.).

Felsefi ve sosyolojik açıdan, kimlik kavramı çok katmanlı bir olgudur. Felsefi olarak “kimlik” daha çok bireyin kendisiyle olan ilişkisine, benliğini nasıl tanımladığına ve varoluşunu nasıl deneyimlediğine odaklanır. Öznenin varoluşu, ontolojik, epistemolojik, etik ve estetik boyutlarla ilişkilidir ve bu boyutlar, bireyin kimliğini oluşturan temel gerçeklikleri şekillendirir (Aşkın, 2010: 214).

Felsefenin temel problemlerinden biri olan “kimlik”, çeşitli düşünürler tarafından ele alınmış; kimliğin doğası, oluşum süreci ve sürekliliği gibi konular üzerinde derinlemesine düşünülmüştür.

René Descartes’ın “Cogito, ergo sum” (Düşünüyorum, öyleyse varım) ifadesi, düşüncenin bedensel duyumlardan üstün tutulduğu bir anlayışı ifade eder. Bu söz, bilinçli bir şekilde akıl yürüten bir birey olarak ‘ben’ kavramının temeli olarak görülür ve 15. yüzyıl düşünce dünyasında önemli bir yere sahiptir. Ayrıca, Batı düşüncesinde kimlik üzerine yapılan tartışmalarda, bireyin özerkliği bağlamında merkezi bir öneme sahiptir (Cover ve Doak, 2015: 547).

John Locke, kimliği kişisel bellek bağlamında ele alır. Ona göre, bireyin zamansal değişikliklere rağmen aynı “ben” olarak kalması, bilincin sürekliliğine bağlıdır. Bir bireyin kendini tanımasını sağlayan şey bilinçtir ve bilinç, düşünceyle birlikte var olarak kişiyi diğer düşünün varlıklardan ayırır. Bu nedenle, kişisel kimlik ya da zihinsel özdeşlik yalnızca bu bilince dayanır; geçmişteki birey kimse, şimdiki de aynıdır; geçmişteki eylemi hatırlayan, yine o eylemi gerçekleştiren aynı kendiliktir. Eğer bir birey bu hatıralarını unutursa, kimliği de kaybolur (Locke, 1992: 211). Locke, bu düşüncesini şu ifadeyle dile getirir:

Bir insanı kendisi için kendi yapan şey aynı bilinç olduğuna göre, bu bilinç ister bir tek bireysel cisimle birleşsin, isterse varlığını birçok cisimlerin ardışıklığında sürdürsün, kişisel özdeşlik yalnızca ona bağlıdır (Locke, 1992: 212).

David Hume, kimliğin bir “ben” anlayışı yerine, sürekli değişen izlenimlerin bir toplamı olduğuunu ileri sürer. Ona göre, benlik ya da birey sabit bir kimliğe sahip değildir; kimlik, bireyin düşünceleri ve deneyimlerinin geçici bir birleşimidir. Sadece sürekli değişen izlenimler ve algılar vardır. Hume bunu şöyle ifade eder:

Herhangi bir benlik tasarımı taşımayız. Çünkü bu tasarım hangi izlenimden türetilabilir ki? (...) Eğer bir izlenim benlik tasarımını ortaya çıkarıyorsa, o izlenim bütün bir yaşamımız boyunca, sürekli olarak aynı kalmalıdır (...). Acı ve haz, üzüntü ve sevinç, tutkular ve duyumlar birbirini izler ve hiçbir zaman tümü de aynı zamanda var olmazlar. Öyleyse benlik tasarımı bu izlenimlerden birinden ya da bir diğerinden türetiliyor olamaz; dolayısıyla böyle bir tasarım yoktur (Hume, 2009: 173).

Michel Foucault, kimliğin sosyal güçler ve iktidar ilişkileri tarafından şekillendirildiğini savunur. Ona göre, bireyler toplum içinde belirli rollere ve kimliklere

yerleştirilir, bu da kimliğin sabit olmadığını gösterir. Yani kimlik toplum tarafından belirlenen normların bir ürünü olarak ortaya çıkar.

Foucault'ya göre, toplumsal süreçlerle gelişen kimliklerimiz belirli bir fayda sağlayabilir, ancak bu kimlikler iktidar ağlarının etkisiyle şekillendiği için bazen bizi sınırlayan ya da “sapkın” hale gelen kimliklere dönüştürebilir. Bu nedenle, özgürleşme süreci, bu sınırlayıcı kimliklerden kurtulmayı ve iktidarın etkisiyle biçimlenen kimlikleri sorgulamayı içerir. Bizi var ettiğini düşündüğümüz ilişkiler ve kültürel bağlar, aslında “iktidar ağları”nın ördüğü bir sistemin parçalarıdır (Tan, 2019: 79).

Foucault, kimlik oluşumunda söylemin dil ve temsille birlikte belirleyici olduğunu savunur. Söylem, nesneleri temsil etme yollarını şekillendirerek “öteki”nin keşfini sağlar ve öznenin varlığını kurar. Kimlik, söylemin sağladığı bir varlık şartı olarak bireyin konumunu ve durumunu şekillendirir. Söylem, hem bilen hem de bilinen özne için kimliği inşa eder. Foucault, bu süreçte tek bir erki değil, “bilgi”, “iktidar” ve “etik” unsurlarını vurgular. İktidar, bireyin temel varlık deneyimleri olan bilgi, öznellik ve bireysellik gibi kavramların temel şekillendiricisidir (Aydoğdu, 2004: 122-123).

Sosyolojik bağlamda, kimlik genellikle toplumsal cinsiyet, sınıf, etnik köken ve kültürel aidiyet gibi unsurlar aracılığıyla bireyin sosyal durumunu ve toplumsal yerini tanımlar. Aynı zamanda, Sosyolojik yaklaşımlara göre, insan toplumsal bir varlık olduğundan, kimliğin oluşumu ve biçimlenmesinde bireyin içsel dinamiklerinin yanı sıra toplumla olan etkileşimlerin de önemli bir etkisi bulunur (Aşkın, 2010: 214).

Sosyolog Erving Goffman, kimlik inşası olarak tanımlanabilecek bir süreç olan, kendimizi başkalarına karmaşık şekillerde ifade edişimizi incelediği “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” isimli kitabı, iki farklı yaklaşımda da çözüme ulaşmamış önemli bir mesele gündeme getirir: Kendimizi başkalarına sunduğumuz çeşitli maskelerin ardında sahici bir benlik veya kimliğin var olup olmadığı sorusu (Marshall, 2005: 408).

Goffman, benlik sunumunu performans ve vitrin olarak ayırır. Performans, “Bir kimsenin belli bir gözlemci kümesi önünde sürekli bulunduğu bir süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde biraz da olsa etkisi olan tüm faaliyetleri anlatmak” olarak tanımlar. Vitrin kavramını ise, “Performans sırasında kişi tarafından kasıtlı ya da kasıtsız olarak kullanılan standart ifade donanımıdır” (Goffman, 2014: 33).

Goffman’a göre, bireyler, toplumsal hayatta çeşitli roller oynar ve kimliklerini bu roller üzerinden inşa eder. Örneğin, bir bireyin siyasi bir konuşma yaparken ya da hastanın doktorun odasında doktoruyla görüşürken olduğu gibi. Goffman bireylerin sürekli olarak toplumsal beklentilere göre kendilerini sunduğunu savunur ve bu sunumlar kimlik inşasında kritik bir rol oynar. Goffman bunu “vitrin bölgesi” kavramıyla açıklar. Ona göre, “Belli bir performans referans noktası olarak alırsak, performansın sunulduğu yerden söz ederken ‘vitrin bölgesi’ kavramını kullanmak kolaylık sağlayacaktır.” Vitrin bölgesi, bireyin topluma sunduğu imajın sergilendiği alandır. Bu bölge, kişinin çeşitli standartlara uygun bir görüntü verme çabasını içinde olduğu yerdir (Goffman, 2014: 107-108).

Stuart Hall, kimliği kültürel bağlamda iki temel perspektiften ele alır. İlk bakış açısının kimliği, ortak bir tarih ve kökene dayanan sabit ve paylaşılan bir yapı olarak gördüğünü ifade eder. Bu anlayışa göre kültürel kimlikler, toplulukların ortak deneyimlerinden kaynaklanan bir “birlik” duygusu etrafında şekillenir. Ortak bir kültürel geçmiş, bu kimliğin sabit bir yapıda olduğunu öne sürer. Ancak Hall, ikinci bir bakış açısının daha açıklayıcı olduğunu savunur ve bu perspektif, kimliğin sabit olmadığını, aksine farklılıklar ve tarihsel dönüşümlerle sürekli olarak yeniden inşa edilen bir süreç olduğunu vurgular. Ona göre, kültürel kimlik yalnızca bir “olma” hali değil, aynı zamanda bir “olma süreci”dir. Bu nedenle kimlik, geçmişe olduğu kadar geleceğe de aittir ve tarihsel koşullara göre değişir ve dönüşür (Hall, 1989: 69-70).

Zygmunt Bauman’a göre kimlik, sabit ve keşfedilmesi gereken bir şey değil, aksine sürekli inşa edilmesi gereken bir olgudur. Bauman, kimliği “icat edilmesi gereken bir şey” olarak tanımlar ve şu ifadeyi kullanır:

Kimlik bize keşfedilmesi gereken bir şey olarak değil, tamamıyla icat edilmesi gereken, bir çabanın hedefi, bir amaç olarak yansıtılıyor. Birey bunu en baştan inşa etmeli, alternatif teklifler arasından seçmeli ve ardından bu kimliği koruyabilmek için daha fazla çaba harcamalıdır (Bauman, 2017: 25).

Bauman, kimliğin modern çağın başlangıcında daha az görünür olabileceğini, ancak günümüzde artık tamamen görünür ve saklanamaz hale geldiğini vurgular. Ayrıca, Bauman kimliğin doğuşunu bir savaş ve çözülme mücadelesine benzetir ve şöyle der:

Kimlik ancak bir savaş kargaşasında doğar; silah sesleri kesilir kesilmez de uykuya dalar. Dolayısıyla (...) kimlik, çözülme ve parçalanmaya karşı aynı anda bir savaş demektir; bir çırpıda yiyip bitirme isteği ile aynı anda yenilmeyi şiddetle reddetme... (Bauman, 2017: 95).

Bu ifadeyle Bauman, kimliğin statik ve değişmez olmadığını; aksine, sürekli bir mücadelenin, yeniden inşa etmenin ve yeniden tanımlamanın ürünü olduğunu anlatır. Bu bağlamda, kimlik, belirli toplumsal güçler ve etkiler tarafından şekillendirilen ve sürekli bir çaba gerektiren bir yapıdır.

1.2. Mekânın Tanımı ve Mekân Üzerine Düşünceler

“Mekân” Tüm varlıkları barındıran, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan sınırsız genişliktir; sonu olmayan bir ortam, sonsuz bir kap ya da alandır. En, boy ve derinlik gibi üç boyutu olan bir hacimdir (Cevizci, 2005: 1149-1150). Yalın şekliyle, mekân, uzayın insan tarafından sınırlandırılan parçasıdır (Tanyeli, 1997: 1193). Arapça kökenli bir kavram olan “mekân” kelimesi, Türkçe’ye Arapçadaki “mekân” sözcüğünden geçmiştir. Arapça’da “kevn” kökünden türeyen bu kelime, yer, mahal, ev ve oturulan yer gibi anlamlar taşır (Develioğlu, 1992: 721).

Felsefe tarihi incelendiğinde, Eski Yunan’dan Parmenides, Atomcular, Platon, Aristoteles gibi düşünürlerin; ardından Descartes, Kant ve Newton gibi filozof ve bilim insanlarının mekân kavramını derinlemesine ele almıştır (Kılıç, 2012: 362). Tarih boyunca birçok düşünür, “mekân” kavramını kendi bakış açılarıyla tanımlamış ve bu kavram üzerine çeşitli yorumlar geliştirmiştir.

Platon’a göre mekân; “doğan her şeyi içine alan, sanki besleyen bir şeydir” (Platon, 2001: 53). Bu nedenle mekânın besleyici bir özellik taşıması, tüm oluşumları bir kap gibi içine almasını sağlar. Ayrıca, Platon, mekânı anaya da benzetir. Özetle, Platon için mekân, varlık (idealar dünyası) ve oluş süreciyle temel ilkelerden biri olarak kabul edilir. Ancak, mekânın varlığıyla oluş gerçekleşebilir. Mekân, şekilsizdir ve her türlü biçime uyum sağlayabilecek bir yapıya sahiptir; kendine özgü herhangi bir niteliği bulunmaz. Varlıklar, mekân içinde meydana gelir. Aynı zamanda mekân, değişime uğramaz ve sabit kalır. Platon, boşluk düşüncesini reddeder ve evrenin tamamının doluluk olduğunu ileri sürer. Çünkü büyük ve küçük nesneler, yan yana gelerek boşlukları doldurur (Kahveci, 2017: 103).

Aristoteles’e göre ise, mekân ve yer bir varlık ya da cisim değildir; ancak varlıkların bulunabileceği bir alandır. Bu anlayış, özellikle ‘yer’in değişen cisimler arasındaki ilişkiye odaklanır. Aristoteles, mekânın sabit bir varlık olmadığını vurgular; yer, cisimlerin hareket etmesine ve bir yerden başka bir yere geçmesine olanak tanıyan potansiyel bir alandır.

Örneğin, suyun bir kaptan dökülmesiyle o yerin hava ile dolması, yerin değişken ve potansiyel bir alan olduğunu gösterir. Yer, bir cismin varlık bulabileceği, ancak kendisinin bir form ya da madde olarak düşünölemeyecek bir güç taşıyan bir özelliktir. Yani yer, varlıkların bulunduğı ancak kendisi bir varlık olmayan bir bağlamdır. Bu, Aristoteles'in mekânı, form ve madde gibi varlık kategorilerinden ayıran temel görüşlerinden biridir. Mekânın kendisi, bir öz ya da cisim olarak ele alınamaz; yalnızca varlıkların olma koşulu olarak düşünölebilir (Aristoteles, 2001: 135). Ayrıca, Aristoteles, mekânın doğasına dair bir tartışma olarak boşluğun varlığını savunanların, aslında yerin varlığını ileri sürdüklerini belirtir. Çünkü boşluk, "cisimden yoksun olan yer" olarak kabul edilir, bu da yerin varlıkların bulunabileceğı bir alân olarak işlev gördüğünü gösterir (Aristoteles, 2001: 137).

René Descartes, mekânı, töz ve uzam kavramları üzerinden tanımlayarak bu tartışmalara özgün bir katkı sunmuştur. Ona göre, mekân, tözün varlığıyla ilişkilendirilmiş bir fenomendir. Descartes, mekânın yalnızca uzamlı bir yapı olmadığını, aynı zamanda bir tözle zorunlu bir bağıntıya sahip olduğunu belirtir. Mekânı tanımlarken şu ifadeleri kullanır:

Filozofların anladığı anlamda bir mekân, yani içinde bir töz bulunmayan bir mekânın dünyada var olmadığı açıktır. Çünkü mekân ya da iç yerin uzamı hiçbir zaman cismin uzamından ayrımlı değildir. Dolayısıyla nasıl bir cismin, uzunluk, enlilik, derinlikçe uzamlı olmasından, bir töz bulunduğunu çıkarıyorsak (çünkü bir şey olmayan bir uzamın olamayacağını açıklıkla anlıyoruz) aynı yolla boş varsayılan mekâna ilişkin de aynı sonucu çıkarmamız gerekir. Mademki bu mekânda uzam vardır, öyleyse onda zorunlu olarak töz de bulunmaktadır (Descartes, 2007: 110-111).

Descartes, yer ile mekânın birbirinden farklı kavramlar olduğunu da belirtir. Ona göre:

Yer ile mekân kavramlarının içerdği anlam birbirinden ayrıdır. Çünkü yer, büyüklük ve şekilden çok, daha kesin olarak, durumu gösterir; halbuki mekân deyince, tam tersine daha çok büyüklük ve şekli düşünürüz (...). Böylece; bir şey filan yerdedir dediğimizde, bundan yalnız onun başka şeylere göre filan durumda olduğunu anlıyoruz; ancak o şeyin falan mekân ya da yeri kapladığını da belirtirsek, (...) o mekân ya da yeri tamamen kapladığını anlatmak istiyoruz (Descartes, 2007: 110).

Immanuel Kant’a göre mekân, duyuşsal algının temel bir formu ve zihninin doğuştan gelen bir yapısıdır. Kant, mekânın varlıkların kendisinde bulunan bir şey olmadığını, aksine zihnin dış dünyayı algılayış biçimlerinden biri olduğunu savunur. Mekân, Kant’ın epistemolojisinde, deneyimden önce var olan “a priori” bir kavramdır (Kant, 2022: 79-80). Kant bu görüşünü şu şekilde açıklar:

Uzay tüm dış sezgilerin temelinde yatan zorunlu bir a priori tasarımıdır. Hiçbir zaman bir uzayın olmadığı tasarlanamaz, gerçi kolayca onda hiçbir nesnenin bulunmadığı düşünülebilse de (Kant, 2022: 80).

Newton’a göre ise mekân, sabit ve değişmez bir kaptır. Ona göre mutlak mekân, kendi doğasından kaynaklanarak, dış etkenlerle ilişkisi olmayan, hareketsiz bir yapı olarak varlığını sürdürür. Mekân içindeki nesnelerden bağımsız olarak zorunlu ve sonsuz bir özelliğe sahiptir ve tüm diğer varlıkların var olabilmesi için gereklidir (Cevizci, 2005: 1150).

John Locke, mekân kavramının dokunma ve görme duyuları aracılığıyla edinildiğini “İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme” adlı eserinde ifade eder. Bunu birebir söylemese de şu sözlerinden bu çıkarımı yapmak mümkündür:

“Birden çok duyuyla edindiğimiz ideler uzay, uzam, kılık, durgunluk ve devim ideleridir” (Locke, 1992: 103). John Locke’un bu ifadesi insanların çevrelerindeki nesneleri birden fazla duyuyla (özellikle görme, dokunma ve vb.) algıladığını ve bu duyular sayesinde bireyin uzay (mekân), uzam (boyut), kılık (şekil), durgunluk ve devim (hareket) gibi kavramları zihinlerinde oluşturma bildiğini ifade eder.

Martin Heidegger’in “Varlık ve Zaman” eserinde mekânı yalnızca fiziksel bir yer olarak değil, insanın dünyadaki varoluşunu şekillendiren bir boyut olarak inceler. Heidegger’e göre, insan (Dasein), sadece fiziksel bir mekânda yer kaplayan bir nesne değildir. Ancak, yine de bir mekânsallık deneyimine sahiptir. Dasein, uzanımsal bir varolan gibi sınırları olan bir şey olmasa da, kendi varoluşu bağlamında bir mekân deneyimler. Yani, bir fiziksel kap içinde hapsedilmiş değildir; ancak bu, Dasein’in mekânla hiç ilişkili olmadığı anlamına gelmez. Aksine, Dasein’in varoluşsal mekânsallığı, onun dünyadaki anlamlı varoluşunu şekillendirir. Dasein, mekânı sadece fiziksel bir yer olarak değil, anlamlarla dolu bir varlık alanı olarak deneyimler. Ayrıca, dünya içinde var olan her şey, mekânsallık ile dünyayla bir ontolojik bağ içinde bulunur. Bu da Dasein’in mekânı salt fiziksel bir ortam olarak değil, anlamlarla dolu bir varlık alanı olarak deneyimlediğini gösterir (Heidegger, 2021: 162).

Henri Lefebvre, mekânın iktidar tarafından kontrol edilen sürekli olarak üretilen ve tüketilen bir araç olduğunu belirtir. Devlet ve kurumlar, mekânı kendi ihtiyaçlarına göre düzenler ve bu düzenleme, devletin ve kurumların önceden belirlenmiş amaçlarına hizmet eder. Mekân, bu anlamda toplumsal bir ilişki olarak kabul edilir, bu ilişki, mülkiyet ilişkilerine ve üretici güçlere bağlıdır. Özellikle toprağın mülkiyeti ve kullanımına dair ilişkiler, mekânın nasıl şekillendiğini belirler. Mübadele ağları, hammadde ve enerji akışı, mekânı hem şekillendirir hem de mekân tarafından şekillendirilir. Bu üretim aracı, teknik ve bilgi, toplumsal iş bölümü, doğa ve devlet gibi unsurlardan ayrı düşünülemez (Lefebvre, 2014: 110-111).

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA BİREY'İN ORTAYA ÇIKIŞI

İnsan önce var olur, (...) sonra kendini tanımlar
(Sartre, 2007: 22).

2.1. Birey Kavramının Tanımı

Hiç şüphesiz, her kavramın tarihsel ve özdeksel bir kökeni olduğu gibi, bireyciliğin de geçmişe uzanan bir hikâyesi bulunmaktadır (Duman, 2020: 2). Bu kavramın anlamına bakıldığında, “birey” kavramı, “toplumu oluşturan üyelerden her biri; topluluk arasında bağımsız bir varlığı olan, tek olarak var olan kimse ya da canlı varlık” (Püsküllüoğlu, 2002: 116) olarak tanımlanmaktadır. Eski Türkçede ise bu kavram, “biregü” sözcüğünden türetilmiş olup, “bir kişi” veya “birisi” anlamına gelmektedir (Nişanyan, 2019). Cevizci, ‘birey’i “Ayrı bir birlik ya da birim olarak varolan ve aktüel ya da kavramsal olarak, ancak ve ancak kendisine özgü kimliği yitirmek pahasına bölünebilen tek varlık” şeklinde tanımlar (Cevizci, 2005: 290). Steven Lukes’e göre, bireycilik bir 19. yüzyıl sözcüğüdür (Lukes, 1995: 9). Özellikle Aydınlanma dönemi ve modernitenin gelişimiyle birlikte, “birey” kavramı, insanın özgür, bağımsız ve kendine özgü bir varlık olarak değerlendirilmesi açısından önemli bir yer edinmiştir (Kiraz, t.y.). Bu hikâyeye derinlemesine bakıldığında, bireyciliğin özellikle Batı toplumlarında zorlu bir serüven geçirdiği görülmektedir (Duman, 2020: 2).

Birey kavramının doğuşu, felsefi, sosyolojik, kültürel ve tarihsel birçok faktörle şekillenen bir süreçtir. Bu kavramın kökleri, özellikle Batı düşüncesinde, Antik Yunan’dan itibaren izlenebilir. Ancak, dört yüz yıl boyunca Orta Çağ Avrupa toplumunda hâkim olan feodalite ve skolâstik zihniyet, birey kimliğini toplum, aile, topluluk, din ve gelenek gibi kolektif yapılar altında şekillendirmiştir (Duman, 2020: 3-4). Bireyin merkezde yer aldığı modern bireycilik fikri Rönesans’tan itibaren insan odaklı düşüncenin etkisiyle gelişmiş, Aydınlanma dönemiyle güçlenmiş ve modern toplumla birlikte olgunlaşmıştır.

Bireyin gelişen kimliği sadece felsefi ya da sosyolojik bir olgu olarak değil, sanat yoluyla da derinlemesine işlenmiş ve ifade edilmiştir. Sanatçılar, bireyi yalnızca bir figür olarak değil, aynı zamanda içsel dünyası, duyguları ve düşünceleriyle birlikte, yaşadığı toplumsal çevreyle etkileşimleri bağlamında da tasvir etmişlerdir. Bu süreçte sanat, çok katmanlı bir anlam alanı yaratmıştır.

2.2.Tarih Öncesi ve Antik Dönemlerde Birey'in Ele Alınışı

İnsanların varoluşlarının bir kaydını bırakma konusundaki ilkel dürtüsü, İspanya'daki Altamira mağarasından dünyada üretilen tarih öncesi mağara el izlerine kadar onu üreten insanın vücudunun doğrudan bir kaydını oluşturur. Sanatçılar nesiller sonra bile 'benliklerini' kaydetmişlerdir (Reynolds vd, 2016: 9). Bu ilkel dürtü, bireyin kendini ifade etme ihtiyacını yansıtır. Ayrıca, sanatın zamanla bireysel kimlik ve kişisel ifade için bir araç haline gelmesi, sanatçıların kendi "benliklerini" kaydetme çabasıyla birleşerek, birey olmanın tarihsel ve kültürel sürecine de ışık tutmaktadır.

Portreler, yalnızca sıfatları değil, aynı zamanda kimliklerin tesis edilip sürdürüldüğü belirli insanları konu alır. Genellikle, kişisel karakterle ilişkilendirilen kimlik, soyut bir olgudur; hatta yarı ruhsal bir niteliğe sahiptir. Fiziksel bedene tam anlamıyla bağlı değildir. Bu nedenle, kimliği görünür kılmaya çalışan portreler, fiziksel bedeni ruhun bir yansıma yüzeyi olarak kullanmak zorundadır; çünkü beden, somut olmayanın yansıtılabileceği tek zemindir (Leppert, 2021: 232-233).

Tarih öncesi sanatta birey kavramı henüz gelişmemiştir. Bu kavramın az da olsa gelişimi, Mısır'ın geç döneminde (MS I ve III. yüzyıllar) ortaya çıkan "Fayyum" portrelerinde (Resim 1) görülür. Ancak bu portrelerin amacı, ölüyü sonsuz yolculuğuna eşlik etmektir. Bu nedenle birey dünyadaki varlığından ya da içinde bulunduğu ortamdan soyutlanarak temsil edilmiştir (Todorov, 2011: 12-13).



Resim 1. *Altın kaplamalı çelenk takan genç bir kadının portresi*, Roma Dönemi, M.S. 120-140, Ahşap üzerine balmumu, 36.5x17.8cm, Metropolitan Müzesi, New York. (“Portrait of a young woman with a gilded wreath”, t.y).

Mısır sanatında ölüm korkusunun etkisiyle şekillenen birey hatta canlı olan her varlık geometrik formlar aracılığıyla temsil edilmiştir. Gerçek anlamda özüyle var olan insan, sanatın dünyasına ilk defa Yunan döneminde girmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 26). Bu eserlerde, güzellik yaratma yöntemi olarak mermerin yüzeyi canlı ve nefes alıyormuş gibi işlenmiş, bu sayede inandırıcı insan figürleri oluşturulmuştur. Ancak, bu yöntem bireylerin gerçek karakter özelliklerini ve bireyselliklerini yansıtmada yetersiz kalmıştır. Portre kavramı, günümüzdeki anlamıyla, Antik Yunan’da 4. yüzyıla kadar ortaya çıkmamıştır. Daha önceki dönemlerde yapılan portreler (Resim 2), bireysel ayrıntılar yerine genel bir güzellik anlayışı yansıtmıştır. Örneğin, bir generalin portresi ile bir askerin portresi birbirine benzerdi; modelin yüz hatları ve kişisel özellikleri tam anlamıyla yansıtılmazdı. Yunan sanatçıları, modelin yüzüne özel bir ifade vermekten kaçınır ve bireysel detaylar yerine bedenin duruşunu ve hareketlerini, Sokrates’in “ruhsal yapı” olarak adlandırdığı durumu ifade etmek için kullanırlardı. Bunun nedeni, yüz hatlarındaki aşırı detayların, eserin yalın ve idealize edilmiş güzelliğini bozacağına inanmalarıydı (Gombrich, 2017: 105-106).



Resim 2. *Araba sürücüsü*, (Ayrıntı) M.Ö. 475 dolayları, Bronz, yüksekliği 180 cm, Arkeoloji Müzesi, Delphoi, (“Charioteer of Delphi”, t.y.).

Yunan sanatının en önemli konuları arasında tanrılar, kahramanlıklar, sporcular ve güzellikleriyle öne çıkan genç kız ve erkek figürleri bulunurdu (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 26). Bu dönem, bireyin ahlaki açıdan bir anlama büründüğünü ve tanrılarla mitolojik kahramanlara atfedilen rolü üstlendiğini görürüz (Alarco ve Warner, 2007: 4).

M.S. 1. yüzyılda bir Yunan hatibinin sözlerinde bu durum net bir şekilde ifade edilmiştir:

İnsanlar, hatırlanmak için çelenklere, heykellere, onur koltuklarına ihtiyaç duyarlar ve elbette birçokları bunun için – bir heykel, yazıt ya da benzeri bir onur elde etmek ve sonraki nesillere kendilerinin ünlü bir itibarını ve imajını bırakmak amacıyla – hayatlarını feda etmişlerdir. Anıt ve onun bronzdan yapılmış olması erdemli insanlar için soylu bir semboldür. İsimlerinin bedenleriyle birlikte yok olmaması, hiç var olmamış olanlarla aynı hale gelmemesi, geride doğruluklarının bir izini veya işaretini bırakmaları, hak edilen bir ödüldür (Alarco ve Warner, 2007: 3).

Roma döneminde ise, birey tasvirleri, Yunan geleneğiyle bazı benzerlikler taşısa da Yunan portrelerinde idealize edilmiş portrelerinin aksine Romalı sanatçılar portre sanatında daha gerçekçi bir yaklaşım benimsemiştir. Örneğin, Vespasianus'un büstü ne bir gösteriş izine ne de onu tanrılaştırmaya yönelik bir özelliğe sahiptir. O, herhangi bir zengin bankacı ya da bir gemi işleticisi gibi görünmektedir. Ancak buna rağmen Roma portrelerinde hiçbir sıradanlık ya da basitliğe rastlanmaz. Sanatçılar, sıradanlığa düşmeden, gerçekçiliği ustalıkla yansıtmışlardır (Gombrich, 2017: 121).

Romalıların gerçeklik olgusunu ne kadar ileriye götürdükleri MÖ 75-50 yıllarına tarihlenen Otricoli'den bir Roma Patrisye'nin büstünde (Resim 3) karşımıza çıkar. Tasvir edilen kişinin kimliği belirsiz olsa da portre kancalı burnu ve belirgin elmacık kemiklerine sahip bir erkek aristokratın güçlü bir temsilini sunmaktır. Portrenin alnındaki derin çizgiler, çatık kaşlar, çökmüş ve sarkık yüz hatları; tüm bu unsurlar, Roma portreciliğinin gerçekçi üslubunu yansıtır. Portrenin fiziksel özellikleri aynı zamanda onun yaşamı boyunca gösterdiği çabaların izlerini de ortaya koyar. Bu unsurlar bir araya geldiğinde, öznenin sadece bir birey olarak değil, aynı zamanda bir lider veya kamu figürü olarak sahip olduğu gravitas (ciddiyet) ve virtus (erdem) kavramlarını da ifade eder (Becker, 2015). Yunanlılar gibi, Romalı bireyler içinde erdemli yaşam son derece önemliydi ve bu anlayış, sanata yansımıştır. Romalıların Yunanlıların mirasını devralarak sanatlarında erdem ve ahlaki değerlerin önemini vurgulamaya devam etmişlerdir. Özellikle Roma portre sanatında görülen “verism” (gerçekçilik) akımı, bireylerin yüzlerinde yaşlılık izlerini, kırışıklıkları ve deneyimin getirdiği ifadeyi yansıtarak, onların bilgelik ve erdemlerini ön plana çıkarmayı amaçlamıştır.



Resim 3. *Otricoli’den bir Roma Patrisyeninin başı*, yaklaşık MÖ 75-50, Mermer, Palazzo Torlonia, Roma, (“Head of a Roman Patrician”, 2015).

2.3. Ortaçağ’da Bireyin Dinsel Temsili

Ortaçağ’da birey anlayışı Antik dönemlerden çok daha farklı bir evreye girdi. Antik Yunan’da “ideal güzellik” anlayışı zamanla yerini, dünyanın gerçeklerine duyarsız, soyut düşünce yapısı içinde oluşan “öteki dünya” idealine bırakmıştır. Her şeyin ilahi olana yönelik kesin doğrular üzerine inşa edilmesi gerektiğine dair inançla, dünya gerçekleri ve değerleri de göz ardı edilmiştir. Bu dönemin sanatsal değerleri, kilisenin önerdiği dinsel dayatmalarla şekillenmiştir (Şentürk, 2023: 26-27).

Bu çerçevede, Ortaçağ sanatında yalnızca kutsal figürlerin temsili öne çıkmaktaydı ve bireysel özellikler genellikle göz ardı edilirdi. Aynı zamanda, Ortaçağ’da figür ve mekân ilişkisi, figürün yer aldığı mekânla sınırlıydı. Mekân düz ya da yıldız fonun üstüne motiflerle süslenirdi (Anonim, 1981a: 346). Orta Çağ’da kutsal figürler ve nesneler sembolik anlam taşıdıklarından mekândan daha önemli sayılmaktaydılar; bu nedenden dolayı figürlerin bulunduğu mekâna önem verilmemiştir.

Bu dönemin ikona ve kilise fresklerinde figürler, dünyevi bireylerden farklı olarak Tanrı’ya olan bağlılıklarını ve kutsal mesajları iletmek için soyut ve idealize edilmiş bir üslupla ele alınmıştır. Dönemin sanatçıların biri olan Cimabue’nin, “santa trinita maesta”

isimli panel resminde (Resim 4) görüleceği gibi Madonna ve çocuk İsa'yı çevreleyen meleklerin, yüz ifadeleri ve duruşları birbirine oldukça benzer ve soyut bir şekilde ele alınmışlardır. Bu figürler arasındaki farklılıklar yok denecek kadar azdır; hepsi aynı tipte betimlenmiştir. Cimabue'nin bu çalışması, bireysel özellikleri göz ardı ederek kutsallığı yüceltir ve bu anlamda Ortaçağ ikonografisinin temel yaklaşımını yansıtır.

Zamanla ikona sahnelerinde sanatçının veya kilise işlerine bağış yapan kişilerin küçük figürlerine yer verilse de bu figürler başlangıçta sınırlı bir temsil sunmuştur. 14. yüzyılda figürlerin önemi artmış, 15. yüzyılın ortalarında Kutsal Anlatı'daki figürlerle (Resim 5) eşit seviyeye gelmişlerdir. 16. yüzyılda bağışçı ve sanatçı figürleri kutsal konulardan ayrılmış, zamanla bu figürler bağımsız olarak betimlenmiştir (Read, 2018: 96) .



Resim 4. Cimabue, *Santa Trinita Maesta*, 1286, 385x223 cm, Panel üzerine tempera, Uffizi Gallery, Florence, ("Santa Trinita Maestà", t.y.).



Resim 5. Jan van Eyck, *Madonna ve Şansölye Rolin*, 1435, Panel üzerine yağlıboya, 66x62 cm, Louvre Müzesi, Paris, (“Madonna of Chancellor Rolin”, t.y.).

2.4. Rönesansla Birlikte Bireysel Kimliğin Doğuşu

Jacob Burckhardt’a göre Rönesans, modern “bireysellik” anlayışının, hatta özerk bir benlik kavramının ilk kez tam anlamıyla ortaya çıktığı bir dönemdi. Bu dönemin en önemli sonucu, “Rönesans insanı” veya “uomo universale” (evrensel insan) idealinin doğması olmuştur (Johnson, 2018: 70). Bu andan itibaren bireyin yükselişi artık engellenemez hale gelmiştir. İlahi olanın giderek insanlaştığına tanık olunur. Albrecht Dürer’in 1500 tarihli İsa olarak öz-portresi (Resim 6), bu değişimin en çarpıcı örneklerinden biridir (Todorov, 2011: 22). Dürer’in inancı ve özgüveni bu eserde açıkça görülür ve portredeki soğukkanlılık bazı yorumculara kibir izlenimi vermiştir. İzleyiciyi şaşırtan ve bugün hala şaşkınlık uyandıran şey, kendisini bir Mesih olarak tasvir ettiği şeklindeki algıdır (Rideal, 2015: 44).



Resim 6. Albrecht Dürer, *Otoportre*, 1500, Ahşap üstüne yağlıboya, 67x49 cm, Alte Pinakothek Müzesi, Münih, (“Self-Portrait at the Age of Twenty Eight”, t.y.).

Peki, Dürer’in kendisini bu şekilde tasvir etmesi ne anlama geliyordu? Sanat tarihçi Joseph Leo Koerner bu soruya bir yanıt veriyor: “sanatçının portresi ile kült Tanrı’nın imgesi”ni bir araya getirmesi, tam olarak 16. yüzyılın başında ortaya çıkan bir kişisel yazar yeniliğini temsil ediyordu (Farago, 2020). Bu tasvir şekli bazı kişiler tarafından dini bir saygısızlık olarak yorumlanmıştır. Aslında bu yoğun görsel ifade, onu modern bir hümanist olarak tanımlamaktadır. Dürer’in fiziksel ve geleneksel olarak kabul edilen “Kutsal Yüz”e benzemesi, yaratıcı sanatının ilham kaynağının daha yüksek bir güçten geldiğiyle ilişkilendirilebilir. Dürer tartışmayı toplumdaki sanatçının yeni konumu ve rolü üzerine odaklandırdı. Sanatsal benliğin modern özerkliği hakkındaki tartışmayı din, sanat ve felsefenin büyük temalarını arasında ele almıştır (Rideal, 2015: 44).

Bu süreç, bireyin sanattaki temsiline kapı aralarken, sanatçının, kendini ilahi olanla bağlantılı ancak bağımsız bir birey olarak yeniden tanımlaması, Tanrı’nın sanatta bir vesile haline geldiği ve insanın giderek Tanrı’nın yerini almaya başladığı sürecini ortaya koyar. Bu geçiş, hem sanat tarihinde bir kırılma noktası hem de insanın kendisini Tanrı’nın bir yansıması olarak görme biçiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Bu durum, Yeniçağ'da bireysel fizyonominin öne çıkmasıyla daha da belirginleşmiştir. Örneğin, Ortaçağ'da, İsa'nın idealize edilmiş bir figür olarak tasviri, dönemin dogmatik bakış açısını yansıtırken; Yeniçağ ile sanatçılar, portrelerde kişisel özelliklere daha fazla önem vererek bu dogmalardan sıyrılmışlardır. Böylece sanatçılar, bireyin yüzüne ve kişisel özelliklerine odaklanarak insanı merkeze alan sanatsal bir anlayışa yönelmişlerdir (Turani, 2010: 351).

Antonio del Pollaiuolo'nun "Genç Bir Kadının Profili" adlı eseri (Resim 7), bu yeni anlayışın erken örneklerinden biridir. Sanatçılar, insanın bireyselliğinin en belirgin ifadesi olan yüze odaklanarak, bu ayrıntıları büyük bir titizlikle işlemeye başlamışlardır (Krausse, 2005: 11). Yüzün bu şekilde ön plana çıkarılması, insanın varoluşunu ve kişisel özelliklerini sanat aracılığıyla vurgulayan bir yaklaşımı temsil etmektedir.



Resim 7. Antonio del Pollaiuolo, *Genç Bir Kadının Profili*, 1460-65, kavak panel üzerine yağlıboya ve tempera, 52.5x36.5 cm, Gemäldegalerie, Berlin, ("Profile Portrait of a Young Lady", t.y.).

Başlangıçta ressamalar, yüzü yan profilden resmetmeyi tercih etmişlerdir. Profilden betimlenen bir yüze abartılı güzellik eklenemeyeceği ve bu görüntünün değiştirilmesinin mümkün olmadığına inanmışlardır. Sanatçılar, figürü kişisel özellikleriyle tasvir etmeye

alışmalar da, profil görünümü, bireyin duygusal durumunu ve psikolojik yönlerini tam anlamıyla yansıtmak için yeterli olmuyordu. Ancak, 15. yüzyılın ikinci yarısında, bireyin daha belirgin ve derin bir şekilde tanımlanmasını mümkün kılan “dörtte üç profil” yaygınlaşmaya başlamıştır (Krausse, 2005: 11).

Bu yeni yaklaşım, Leonardo da Vinci’nin “Mona Lisa” adlı eserinde görülebilir. Leonardo, eserlerinde figürlere anıtsal bir büyüklük kazandırmış; içsel duyguların en ince ayrıntılarını yansıtan bir fizyonomi oluşturmuş ve bir duyguyu yalın bir yüz ifadesiyle aktarmayı başarmıştır (Turani, 2010: 374). Bu bağlamda, bireyin artık yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda i dünyası olan bir birey olarak görülmeye başlandığı ve bu çerçevede ele alındığı söylenebilir. Rönesans dönemi, gerçeğe sadık ve hatta kusurlarıyla ne çıkan karakterlerin de işlenmeye başlandığı bir dönem olmuştur. Ghirlandaio’nun “Yaşlı Adam ile Oğlan” adlı resmi (Resim 8), bu gerçeklik arayışının önemli bir örneğidir.

Ghirlandaio’nun bu resminde figrlar, idealleştirilmek yerine bireysel kimlikleriyle betimlenmiştir. Daha önce hiçbir bu kadar gerçekçilik adına çirkin ve hatta şekil bozucu ayrıntılara odaklanılmamıştır. Bu yüzden eser, erken Rönesans dnemimdeki Floransa portre sanatında önemli bir yere sahiptir (Wundram, 2016: 58).



Resim 8. Domenico Ghirlandaio, *Yaşlı Bir Adam ve Torunu*, 1490, Kavak panel üzerine tempera, 62x46 cm, Louvre Müzesi, Paris, (“An Old Man and his Grandson”, t.y.).

Bu eserle birlikte sanat, bireyi kusurlarıyla kabul eden ve yansıtan bir yola girmiştir. Bu anlayış, Roma dönemindeki “verism” akımının keşfi olarak değerlendirilebilir; tıpkı Roma döneminde olduğu gibi, Rönesans sanatçıları da bireyin gerçek yönlerini, fiziksel kusurları ve yaşanmışlık izlerini betimlemiş ve bireyin çok boyutlu varlığını görünür kılmışlardır. Böylece birey, dini ve kutsal bir anlatıların ötesine geçerek tüm insanî yönleriyle sanatta yer bulmaya başlamıştır.

2.5. Bireyin Sosyal Kimliğini Sunumu

Zamanla, portreler sınıfsal statünün bir göstergesi haline gelmiş bir tür propaganda aracı olarak işlev görmüştür. Bu portreler, prestij ve varlığın vazgeçilmez bir göstergesi haline almıştır (Leppert, 2021: 233). Servet, o dönemde değişmez bir toplumsal veya dinsel düzenin bir simgesi haline gelmişti. Bu nedenle resimler, paranın satın alınabilir nesnelerin arzulanabilirliğini ifade etmekte kullanılıyordu (Berger, 2017: 90-91). Birçok kentsoylu, sahip oldukları unvanın sembolleriyle resmedilmeyi talep ediyordu (Gombrich, 2017: 413). Örneğin, Jan Gossaert’in “Bir Tüccarın Portresi”nde (Resim 9), tüccarın mesleki kimliği etrafındaki nesnelerle ilişkilendirilerek açıklanır. Görünüm, figürün bireyselliğini tanımlayan başlıca unsurlardan biridir; ancak bu görünüm, tüccar ve bankerlerin temsiliyle ilgili yerleşik gelenekler doğrultusunda da şekillenir. Yüzü okumak zor değildir: Yüzde uyanıklık, güvensizlik belirgindir. Baş hafif yana çevrilmiş olsa da gözler doğrudan seyirciye bakar. Bu durum, seyirciyi beklenmedik bir şekilde özel bir mekâna giren davetsiz bir misafir konumuna düşürür. Seyirci, kendisini bir anda masanın başında bulur, ancak masanın görünmeyen ama belirgin sınırları nedeniyle daha ileriye gidemez (Leppert, 2021: 242-243).



Resim 9. Jan Gossaert, *Bir Tüccarın Portresi*, Panel üzerine yağlıboya, 63.6x47.5 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC, (“Jan Gossaert - Portrait of a Merchant - Google Art Project”, t.y.).

Benzer şekilde, Genç Hals Holbein portrelerinde, kişinin temsilini açıklamaya yardımcı nesneleri mekânın içine yerleştirir ve bu şekilde nesneler figürün kimliğini ve toplumsal konumunu tanımlardı. Holbein’in “Elçiler” adlı resmi (Resim 10) de bu yaklaşımı yansıtır; resimde, iki arkadaşın tam boy portresi yer alırken, özel eşyaları, Türk halısı, pusulalar, küre, harita ve müzik aletleri gibi detaylar, bu kişilerin dünya genelinde bilim ve sanata olan ilgilerini ve geniş bilgi birikimlerini yansıtır (Şentürk, 2023: 111).

Bu tür eserler, bireyin kimliğinin artık sadece kişisel değil, toplumsal bir yapı içinde değerlendirildiğini gösterir. Kimlik, toplumsal ve ekonomik koşullara göre şekillenen bir kavram haline gelir.



Resim 10. Genç Hals Holbein, *Elçiler*, 1533, Meşe üzerine yağlıboya, 207x209.5 cm, National Gallery, (“Elçiler (tablo)”, t.y.).

Sanatın politik amaçlar için kullanımı, tarihsel bir geçmişe sahiptir. Çağlar boyunca şehir devletleri, krallıklar ve imparatorluklar gibi iktidar yapıları, güçlerini vurgulamak, zaferlerini kutlamak veya düşmanlarına karşı üstünlüklerini göstermek için sanatı sıkça kullanmışlardır (Clark, 2023: 15).

Bireyin kendini toplumsal ve politik bağlamlarda, güç, zafer veya statü göstergeleriyle sosyal kimliğini vurguladığı bu tasvirler arasında Titian’ın Charles portreleri önemli yer tutmaktadır. 1548 tarihli “V. Charles’ın Atlı portresi”nde (Resim 11), Titian imparatoru gücünün doruğunda, bir at üzerinde sakin ve dik bir duruşla resmetmiştir. İmparatorun kararlı güveni ile atın eğilmiş, itaatkâr başı arasındaki kontrast, Charles'ın onun üzerindeki otoritesini etkili bir şekilde iletir. Zırhından yansıyan parıltıyan ışık aurasıyla gücü ve yenilmezliğini vurgulayan Charles, soldaki karanlık ağaçlar ve uğursuz bulutlardan ileri doğru ilerler parlak, ışıltılı gökyüzüyle öne çıkar. Kraliyet portresi geleneğine uygun olarak Charles, bir aziz kadar erdemli ve bir Roma kahramanı kadar stoik görünür. Aynı zamanda insan üstü güçlere ve sorumlulukları olan bir insan hükümdarının özeti olarak ortaya çıkar (Paolotti ve Radke, 2012: 469).



Resim 11. Titian, *V. Charles'ın Atlı Portresi*, T.Ü.Y.B. 335x283 cm, 1548, Museo del Prado, Madrid, ("Emperor Charles V at Muhlberg", t.y.).

Aynı şekilde, bireyin kendi imajını propaganda aracı olarak kullanımı Hyacinthe Rigaud'nun 1701 tarihli "XIV. Louis'nin Portresi"nde (Resim 12) açıkça görülmektedir. Bu eserde, Louis, sahnenin merkezinde odak noktası olarak durur, açılı vücudu ile yüzü kraliyetin gerektirdiği özgüven ile seyirciye dönüktür. Rigaud, Louis'in iktidarını öyle ustaca yansıtmıştır ki, resim tahtın üzerine yerleştirilmiş ve kralın bulunmadığı zamanlarda, eser onun vekili olarak hizmet etmiş ve saray mensuplarına resme sırtlarını dönmeleri yasaklanmıştır (Fleming, 2015). Kralın yokluğunda eserin vekil olarak kabul edilmesi, eserin yalnızca bir nesne değil, aynı zamanda bir kimlik ve ifade biçimi olarak değerlendirildiğini gösterir.

Kimi zaman bu tür soylu ve hükümdar portreleri, bireylerin gerçek suretleriyle tam anlamıyla örtüşmüyordu. Örneğin, İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in yaşlılık döneminde yaptırdığı portrelerde (Resim 13), sanatçılara yalnızca kraliçe tarafından önceden onaylanmış sınırlı sayıda şablon kullanma izni verilmiştir. Onaylanan bu modellerde, Kraliçe hâlâ genç ve güzel haliyle tasvir ediliyordu. Benzer şekilde, Titian da Isabella d'Este'yi 60

yaşında olmasına rağmen, sanki henüz gençlik döneminden yeni çıkmış gibi resmetmiştir (Johnson, 2018: 73).



Resim 12. Hyacinthe Rigaud, *XIV. Louis'nin Portresi*, 1701, Tuval üzerine yağlıboya, 27.7x33.95 cm, Louvre Müzesi, Paris, ("Louis XIV, Roi de France", t.y.).



Resim 13. Genç Marcus Cheeraerts, *İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth (Ditchley Portresi)*, 1592, Tuval üzerine yağlıboya; 241.3x152.4 cm, Ulusal Portre Galerisi, London, (“Queen Elizabeth I (‘The Ditchley portrait’) by Marcus Gheeraerts the Younger”, t.y.).

Her ne kadar bu portreleri yalnızca toplumsal hiyerarşilerin bir yansıması olarak değerlendirmek doğru olmasa da, tarihin çeşitli dönemlerinde toplumun farklı kesimlerinin nasıl algılandığını anlamamıza önemli ölçüde katkı sağlarlar. Portrelerde yer alan jestler, kıyafetler, aksesuarlar, arka plan ve diğer unsurlar aracılığıyla kişinin zengin mi fakir mi, güçlü mü zayıf mı olduğunu, ya da belirli bir meslek, sınıf veya grup ile ilişkilendirilip ilişkilendirilmediğini gösteren açık veya örtük sinyaller taşıdığı söylenebilir (West, 2004: 71).

2.6. Bireyin İçsel Benliği

Barok dönemi, insanın tüm duygularının açıkça ifade edildiği ve alan kullanımıyla bu duyguların desteklendiği bir sanat akımı olarak öne çıkmaktadır. Başlangıçta sükûnet ve huzur veren teatral sahneler dikkat çekerken, zamanla bu günlük yaşamın umutsuzluk, acı ve yalnızlık dolu betimlemelerine dönüşmüştür. Özellikle insan teninin dokusundaki gerçeklik hissi, modellerin duygularını etkili bir şekilde yansıtmakta önemli bir rol oynamıştır (Şentürk, 2023: 129).

Caravaggio’nun “Medusa” isimli eseri (Resim 14), bu yoğun duygusal ifadeleri ve dramatik etkileri güçlü bir şekilde yansıtır. Sanatçı, antik heykellerden esinlenmek yerine Medusa’nın yüzündeki korkunç dehşeti gerçekçi bir yaklaşımla ortaya koyar. Medusa’nın kesik başı, öfke, acı ve şaşkınlık gibi karışık duyguları bir arada yaşar. Yılanlardan oluşan saçları her yöne dağılırken, Medusa’nın yaşamla ölüm arasındaki ince çizgide asılı kalmış hali onun trajedisini ve çaresizliğini gözler önüne serer (Artsandculture, t.y.).



Resim 14. Caravaggio, *Medusa*, 1595-98, Tuval üzerine yağlıboya, Uffizi Gallery, Florence, (“Caravaggio - Medusa - Google Art Project”, t.y.).

Rembrandt ise, melankolik ve içsel derinlik taşıyan duyguları kendi yüz ifadelerinde ortaya çıkarmıştır. Onun kendine karşı eleştirel yaklaşımı, hayatı boyunca süren derin bir varoluş ve kendini sorgulama süreciyle adeta psikolojik otoportre türünü tanımlar; ilerleyen yıllarda bile ruhsal hallerini tuvalinde yansıtmaya devam etmiştir (Krausse, 2005: 42).

Rembrandt, ilk dönem otoportrelerinde kendini başarılı, neşeli ve kendinden emin bir ifadeyle betimler. Özellikle, kendini Saskia ile “Genelevdeki Savurgan Oğul” sahnesini (Resim 15) resmettiği resimde, kendine güvenen tavrını belirgin şekilde öne çıkarırken savurgan bir yaşam tarzını da gözler önüne serer. Sanatçının 1628 ve 1639 dolaylarında yaptığı erken dönem otoportre örnekleri modelin rol yaptığı veya bir duyguyu ifade ettiği baş ve omuz çalışmalarıdır. İlerleyen yıllardaki portrelerinde ise Rembrandt, melankolik ve düşünceli bir ifade taşır. Bu portreler, açık sözlü, çoğu kez övücü olmayan portrelerdir (Dixon, 2010: 231).



Resim 15. Rembrandt, *Genelevdeki Savurgan Oğul*, 1635, Tuval üzerine yağlıboya, 161x131 cm, (“Self-Portrait with Saskia in the Parable of the Prodigal Son”, t.y.).

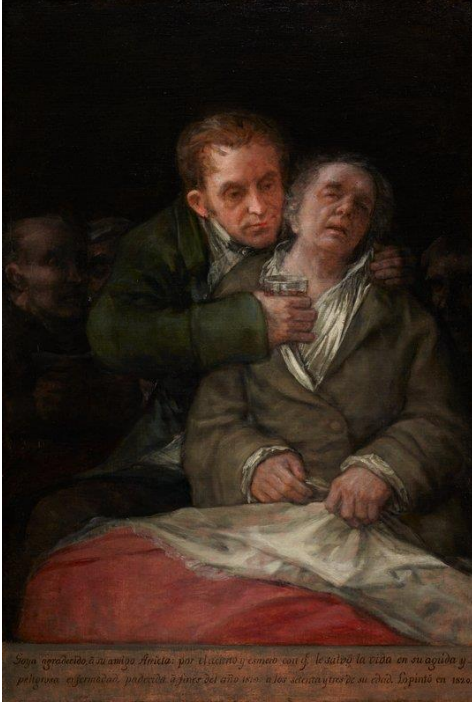
Rembrandt'ın “İki Daireli Otoportre” adlı çalışması (Resim 16), bu duruma bir örnektir. Sanatçı bu portresini oluşturduğunda yaklaşık altmış yaşındaydı hem profesyonel hem de özel alanda kendisini çeşitli başarılarla ve geri dönüşlere sürükleyen olaylarla dolu bir hayatın sonuna yaklaşmıştı. Onlardan hırpalanmış ama ağırbaşlı çıkmıştı; yüzü hayata dair hiçbir yanılsaması olmayan ama aynı zamanda kırılganlığı da bulunmayan bir adamın yüzü gibi görünmektedir (Chilvers, 2003: 66).



Resim 16. Rembrandt, *İki Daireli Otoportre*, 1665-69, Tuval üzerine yağlıboya, 114,3x94 cm, Kenwood House, London, (“Self-Portrait with Two Circles”, t.y.).

19. yüzyıla gelindiğinde kişisel duygular ve bireysel deneyimlerin dramatik ifadeleri Goya’nın resimlerinde de görülür. Onun “Dr. Arrieta ile Otoportre” adlı resmi (Resim 17), bu dramatik ifadenin en çok hissedildiği resimlerinden biridir. Aslında bu öz-portre hem bir dostluğa hem de bir dokunma mucizesine tanıklık eder, adeta yasal bir belge gibidir. Kompozisyon açıkça seküler bir “Pieta” sunar (Hall, 2014: 195).

Goya, umutsuz bir ifadeyle, solgun bir şekilde, gözleri kapalı, başı geriye doğru yatmış ve elleriyle yatak çarşaflarını kavramış olarak tasvir edilmiştir. Sahneye hâkim olan karanlık arka planda, en az üç belirsiz yüz dikkat çekmektedir. Hekimin bedeni, ışıkla vurgulanmışken, bu tanımlanamayan figürlerin ışığa çıkmasını engellemektedir. Bu figürlerin, hekimin yardımcıları, rahipler, hizmetçiler, Goya’nın arkadaşları veya iblisler olabileceği öne sürülmüştür. Hatta, bu varlıkların ölümde hastayı nihai varış noktasına yönlendirmeyi bekleyen varlıklar olabileceği de belirtilmiştir (Chan vd., 2020: 2221-2222).



Resim 17. Francisco de Goya, *Dr. Arrieta ile Otoportre*, 1820, T.Ü.Y.B., 114.62x76.52 cm
Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, (“Self-Portrait with Dr Arrieta”, t.y.).

2.7. Bireyin Politik Bir Unsur Olarak Ele Alınışı

Sanat ile siyaset arasındaki bağ, insanlık tarihi boyunca varlığını korumuştur. Özellikle toplumların zor zamanlarında sanatçılar, olaylara kayıtsız kalmayarak eserlerinde sıklıkla politik temalara yer vermiştir. Politik çalkantılar, toplumsal bellekte olduğu gibi sanatın hafızasında da derin izler bırakmıştır. Bu yüzden, geçmişten bugüne politik imgeler barındıran birçok eser günümüze ulaşmış ve dönemin siyasi krizlerini sanatın özgün ve estetik diliyle ölümsüzleştirmiştir (Korkmaz ve Arıkan, 2018: 27).

Sanatçının politik düşünceleriyle sanatın, doğrudan ilişkilendirilebileceği fikri, 18. yüzyılda belirmeye başlamıştır. Bu dönemin öncü figürlerinden biri olan Fransız ressam Jacques-Louis David, sanatı ve politikayı birleştirerek güçlü bir toplumsal mesaj oluşturma yolunu seçmiştir. Özellikle Fransız Devrimi sırasında devrimci liderlerin portrelerini yaparak ve önemli kutlamaları tasarlayarak, devrim ideallerinin yayılmasına önemli

katkılarda bulunmuştur (Clark, 2023: 15). Louis David, aynı zamanda “Horatius Kardeşlerin Yemini” adlı eserinde (Resim 18), Antik yontulardan esinlenerek figürleri bir friz gibi sade bir fon önünde sıraladığı bu eser, Fransız Devrimi öncesindeki psikolojik havayı yansıtır: Kahramanlar, vatanlarını korumak için kanlarının son damlasına kadar savaşmaya yemin ederler (Anonim, 1981b: 581). David, bu eserde devrim döneminin etkilerini yansıtarak beklenen durumu sergilemiştir. 1815 yılına kadar ise, sanatçı bir taraftan Fransız Devrimi’ni, diğer taraftan Roma İmparatorluğu’nun aristokrasisini yücelten eserler yaratmıştır (Tansuğ, 2006: 191-192).

David’in Horatius Kardeşleri betimlediği bu resminde, kimlik temsilleri toplumsal yapı doğrultusunda şekillenmiştir. Cinsiyet kimlikleri açısından erkekler güç ve kahramanlıkla, kadınlar ise duygusallık ve pasiflikle özdeşleştirilmiştir. Toplumsal yapı içinde kimlik dayatmaları doğrultusunda, baba otoriteyi, oğullar savaşçı kimliğiyle kahramanlığı, kadınlar ise anne, kız kardeş veya eş olarak duygusal bağlılığı ve fedakarlığı temsil eder. Bu temsiller, dönemin toplumsal değerlerini ve sanatın ideolojik mesajlarını yansıtır.



Resim 18. Jacques-Louis David, Horatius Kardeşlerin Yemini, 1784, T.Ü.Y.B., 330 x425 cm, Louvre Müzesi, Paris, (“Horas Kardeşlerin Yemini”, t.y.).

İnsanlık tarihi, evrimler ve devrimler yoluyla şekillenmiştir. Evrim, doğanın türler üzerindeki etkisi iken, devrimler toplumsal ve politik değişimlerin simgesidir. Siyasi isyanlar, sanat tarihinde önemli bir yer edinmiş; kültürel ve toplumsal hafızamız, devrimleri işleyen resimlerin etkisiyle şekillenmiştir (Graf, 2023: 17).

Sanat tarihinin en tanınmış devrim simgelerinden biri, Eugène Delacroix'ın "Halka Önderlik Eden Özgürlük" adlı eseridir (Resim 19). Bu resim, Temmuz 1830'daki Paris ayaklanmasını konu alarak önemli bir tarihi olayı görselleştirir. Cumhuriyetçi isyancılar, 28 Temmuz'da önlerindeki son barikatı aşarak zafer kazanırlar (Farthing, 2014: 272).

Delacroix, bu resimde "Modern bir konuyu, barikatı, ele aldım" ifadelerini kullanarak, modernizm ile alegori arasında bir denge kurduğunu belirtir ve ekler: "(...) ülkem için savaşmadıysam, en azından onun için resim yapabilirdim." Resmin sağ tarafında, modern giysiler içindeki silahlı bir sokak çocuğu ile şapkalı burjuva figürü (bu figürün Delacroix olduğu düşünülmektedir) yer almaktadır. Ayrıca, İşçiler, askerler ve öğrenciler ile uzakta görünen Notre Dame Katedrali, esere tarihsel bir derinlik katmaktadır (Farthing, 2014: 272).

Sanatçının eserlerinde, trajik ve kahramanlığa özgü bir yapı içinde heyecanı ifade eden birçok öge vardır. Bu özellikler, Delacroix'ın sanat anlayışında insanın kendi dünyasının merkezinde yer aldığını gösterir (Hauser, 1984: 196).



Resim 19. Eugene Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1830, T.Ü.Y.B., 260x325 cm, Louvre Müzesi, Paris, (“Halka Yol Gösteren Özgürlük”, t.y.).

İnsanlık tarihi boyunca gerçekleşen siyasi ve toplumsal olaylar, beraberinde büyük krizlere, savaşlara ve ağır yıkımlara yol açmıştır. Sanatçılar, sosyal bir varlık olarak, toplumsal ve kişisel krizlerin yol açtığı acı ve endişelerden etkilenerek, sanat tarihinde üretim süreçlerini bu duygular doğrultusunda biçimlendirmiştir. Bu sanatçılardan biri de İspanyol sanatçı Francisco Goya’dır (Çay, 2017: 89).

Goya’nın “3 Mayıs 1808” olayını resmettiği eseri (Resim 20), sadece tarihsel bir olayı değil, aynı zamanda insanlık durumunu, acıyı ve direnişi yansıtan bir politik yorumdur. Eserde, Napolyon ordularının işgaline karşı Madrid’de başlayan direniş yer almaktadır. Birçok eleştirmen bu eseri modern silahların ve bu silahlarla yürütülen savaşın vahşetini, kurbanların gözünden yansıtan ilk sanat eserlerinden biri olarak görmektedir. Goya, eserde, karşı konulmaz bir güçle yüzleşen insanların yaşadığı derin acıyı ve çaresizliği politik bir üslupla yansıtmıştır (Krausse, 2005: 55).



Resim 20. Francisco Goya, *3 Mayıs 1808*, 1814, T.Ü.Y.B., 266x345 cm, Prado Müzesi, Madrid, (“3 Mayıs 1808”, t.y.).

İdeolojiler genellikle güçlü ve merkezî bir yapı gibi görünse de, her zaman çatlak barındıran bir yönleri vardır. Courbet’nin sanatının etkisi, bu çatlakları, zayıf halkaları bulup onları görünür kılmasında ve sarsmasında yatar. Bu yaklaşım, sanatına hem eleştirel hem de politik bir anlam kazandırmıştır.

Sanat Tarihçisi, T.J. Clark, Courbet’nin sanatını şu şekilde açıklar:

Bazı durumlarda sanat eserleri, bir ideolojiye saldırabilir, onu yerinden edebilir, hatta altüst edebilir ve bazen, nadiren, bu yerinden etmenin politik bir önemi olabilir. Dolayısıyla, 1851’de Courbet’nin politik etkinliğinin tarihi, onun sanatının ideolojiler ağının merkezinde bir durumu keşfetmesinin hikayesi olacaktır. Ya da daha doğrusu, merkezden ziyade zayıf bir halka (Clark, 1973: 180).

Sanatçı, burjuva, köylü, muhafazakâr ve ilerici sınıfsal düşünceleri bir arada barındıran bir çevrede ve ailede büyümüştür. Bu faktörler, sanatçının hem tercihlerini

şekillendirmesinde hem de kişisel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca, ruhban sınıfına karşıt görüşleriyle tanınan büyükbabasına duyduğu hayranlık ve onun fikirlerine verdiği değer, Courbet'nin Fransız devrimlerine yönelik duruşunu ve bu süreçteki aktif katılımını derinden etkilemiştir (Ayan, 2012: 41-42).

Burjuvaziye küçümseyen bir sanatçı olarak, emekçi sınıfının yaşamını ve mücadelesini ön plana çıkaran bir sanat hareketinin temsilci olmuştur. Sanatçının, “Taş Kırıcıları” ve “Ornans'ta Cenaze” (Resim 21) gibi resimleri, onun bu akımın (Doğalcılık) önderi olma durumunu yalnızca sanatsal nitelikleriyle değil, aynı zamanda insancı nitelikleriyle de pekiştirir. Courbet, geldiği çevreye, sıradan insanların yaşamına duyduğu ilgiye ve halka hitap etme isteğine dayanarak, daha geniş kitlelere seslenmiştir. Sanatında, proletaryanın kararsız, kuşkulu ve kısıtlı yaşamını yansıtmaya biçimi, aynı zamanda burjuvalara ve burjuva değerlerine duyduğu nefreti de ortaya koymuştur (Hause, 1984: 264).

T.J. Clark, Courbet'nin eserlerinin politik yanı hakkında şu değerlendirmede bulunur:

1851 Salonunda Courbet, üç büyük tablo sergiledi: “Taş Kırıcılar”, “Ornans'ta Cenaze” ve “Flagey Köylüleri”. O, küçük bir kasaba cenazesinin mahremiyetinden ve belirsizliğinden, kamusal ve politik bir imgeler dünyası yarattı. Bu sadece tepki çeken bir sanat değil, burjuva sanat anlayışını ve burjuvazinin ne olduğunu altüst eden, başka bir kitleye, iş günü izinlerinde Salon Carré'yi dolduran halka hitap eden imgelerdi. Eğer bir sanatçı devrimci sanatın koşullarını yaratmaya yaklaşırsa, bu 1851'de Courbet oldu (Clark, 1973: 180).

Courbet 1851 yılında yazdığı bir mektupta politik görüşünü şu şekilde ifade eder:

Ben yalnızca sosyalist değilim, aynı zamanda bir demokrat ve bir cumhuriyetçiyim. Kısacası, devrim yanlısı ve her şeyden önce bir gerçekçi ve gerçek olanın dostuyum (Hauser, 1984: 265).



Resim 21. Gustave Courbet, *Ornans'ta Cenaze*, 1849-1850, Tuval üzerine yağlıboya, 315x660 cm, Musée d'Orsay, Paris, ("Ornans'ta Cenaze", t.y.).

Avrupa dışındaki birçok ülkede meydana gelen devrimler, emperyalizmin etkisiyle ortaya çıkan modern devletle eşzamanlı olarak şekillenmiştir. Bu süreçte, kamusal sanat, ulusal kimliğin yeniden şekillenen ifade biçimlerini aktarma işlevini üstlenmiştir. 1910 yılında Meksika'da diktatör Porfirio Díaz'a karşı patlak veren ayaklanma, Meksika Devrimi'ni tetiklemiş ve bu süreçte Meksika duvar resimlerinde sanatsal bir biçimde kendini gösteren Marksist ulusalcılık, ideolojik anlamda güç kazanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, Diego Rivera'nın "Meksika'nın Tarihi" adlı çalışması (Resim 22), Meksika'daki Ulusal Saray'ın üç duvarını kaplayarak, bir ulusun geçmişine ve geleceğine dair görüntüleri yeni rejimin perspektifinden sunmaktadır (Clark, 2023: 48). İnançlarını ve düşüncelerini yansıtmak adına görsel bir anlatım dili kullanan sanatçı, eserlerinde sıradan bireyleri olağanüstü, çağdaş kahramanlara dönüştürmüş ve Meksika kültürü için bir mitoloji oluşturarak özgün bir görsel kimlik yaratmıştır. Kolomb öncesi ülkesinin mirasına derin bir bakış sunarak, yerli halkın Meksikalı kimliğinden gurur duymasına ve ülke için çaba göstermesine ilham kaynağı olmuştur. Yeni ve modern bir Meksika kimliği oluşturma sürecinde, Kolomb öncesi görselleri bir araya getirip bu süreci hem sanatsal hem de politik açıdan Devrim sonrası Meksika'ya hizmet edecek şekilde titizlikle kurgulamıştır (Aksoy ve Elmas, 2020: 399). Bu bağlamda Rivera'nın duvar resimleri, politik kimliğin ve toplumsal

eleştirinin açık bir ifadesini sunar. Rivera, eserlerinde Meksika Devrimi'ni, işçi sınıfını ve sömürü karşıtı mesajları işleyerek, bireyin politik kimliğini sadece kişisel bir mesele olarak değil, aynı zamanda toplumsal bir mücadele olarak resmeder. Sanatçının duvar resimleri, bireyin kimliğinin sosyal ve ekonomik güçler tarafından nasıl şekillendiğini görsel olarak ifade eder.



Resim 22. Diego Rivera, *Meksika Tarihi*, (Ayrıntı) 1929-35, Duvar resmi, Ulusal saray, Meksika, ("Diego Rivera'nın Yaşamı", 2011).

2.8. Modernizmle Birlikte Bireyin İçsel Benliği

Modernizmle birlikte sanat, özerk bir yapıya kavuşmuş ve politik düşünceler ile siyasetle olan bağıını koparmıştır. Dünya genelindeki gelişmelere paralel olarak, sonraki yüzyıllarda ortaya çıkan yeni yaklaşımlar, sanatın politik anlamda yeniden önem kazanmasını sağlamış olsa da (Korkmaz ve Arıkan, 2018: 30), Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi gibi iki devrimsel olay modern bireyciliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Duman, 2020: 4). Bu dönemlerden itibaren bireyin kimliği, toplumsal cinsiyet, ırk ve psikoloji gibi kavramlar üzerinden sorgulanmaya başlanmıştır. Aynı zamanda sanat, bireyin deneyimlerini ve içsel çatışmalarını keşfetme aracı haline gelmiş, modernizmle birlikte güçlenen yabancılaşma duygusu, bireylerin geleneksel normlardan giderek uzaklaşmasına yol açmıştır. Bu durum sanat dünyasında derin etkiler yaratmıştır. Dünyanın fiziksel değişimi,

öznenin zihinsel evrimini de etkilemiş, geleneksel normlar reddedilerek sanatta öznel ve işsel olanı arama eğilimi gözlemlenmiştir; bu süreçte, geleneksel değerler bireyler için giderek daha fazla yabancılaşmıştır. Hayal gücü, rasyonel olanla karşılıklı kurarak deneyimlenen işsel dünyadan güç almıştır (Öndin, 2019: 88). Bu durumun bir yansıması olarak, bu çağın insanı yalnızlık içindedir; kendini yabancılaşmış hisseder, her türlü ilişkiden kopmuş ve umutsuz bir varoluş korkusuyla karşı karşıyadır. Van Gogh'un canlı renk paleti, Ensor'un ürkütücü hayaletlere benzeyen maske benzeri yüzleri ve iskeletleri, özellikle de Munch'un evrensel güçlerin yol açtığı panik ve korkuyu betimleyen "Çılgılık" adlı eseri, bu dönemin insanının içinde bulunduğu durumu yansıtan ipuçlarıdır (Anonim, 1981c: 659).

Bu yabancılaşma aile içindeki sosyal ilişkileri de etkilemiştir. Degas'ın "Bellelli Ailesi" adlı grup portresi (Resim 23), ailenin kriz dönemini yansıtmaları açısından dikkate değer bir örnektir. Bu tür portrelerde, aile üyelerinin iç mekânda etkileşim içinde olduğu geleneksel bir tarz görülür. Ancak bu eserde, figürlerin garip düzeni ve ailenin gergin ilişkilerini yansıtan detaylar, esere dengesiz ve rahatsız edici bir hava katmıştır. Degas bu çalışmasını yaratırken, Bellelli ailesinin yaşadığı gerilimleri görsel olarak ifade etmeye çalışmıştır (West, 2004: 111-112).

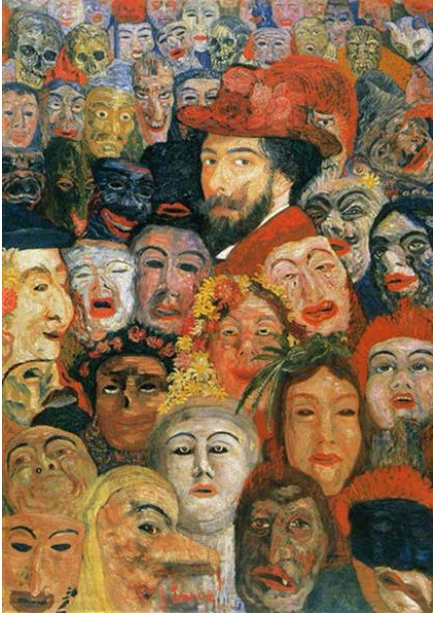
Eserde, figürlerin mekânsal dağılımı, aile üyeleri arasındaki iletişim kopukluğunu ve ilişkilerdeki gerilimi güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Anne ve kızları şömineli bir duvarın önündeki dar bir sahnede dururken baba masa ile şömine arasında belirgin bir şekilde bir kenara çekilmiş halde poz vermesi onun hane reisi rolünü itibarsızlaştırmıştır. Özellikle de Degas'ın onu eşine ve kızlarına dönerken sadece bir profil ipucuyla arkadan tasvir etmesi dikkat çekicidir. Hiçbir figür ona bakmaz. Soldaki grup kendi içinde bir birim oluşturur; anne, kızların arkasında dik durmaktadır ve amaçsızca boşluğa bakmaktadır. Sağ eli, anaç bir tavırla küçük kızının omzuna yerleştirilmiş, diğer eli ise elleri kalçasında ve bir bacağını kıvrımış meydan okurcasına merkezde yer almaktadır. Her birey, sadece kendi varlığı için önemli gibi görünmektedir; aile sevgisinin atmosferine dair hiçbir ipucu bulunmamaktadır (Kanz, 2008: 14-15). Degas'ın bu eseri, geleneksel aile yapısının sorgulandığı, bireyin özerkliği ve toplumsal rolü arasındaki çatışmayı gözler önüne sermektedir.



Resim 23. Edgar Degas, *Bellelli Ailesi*, 1858-67, Tuval üzerine yağlıboya, 200x253 cm, Orsay Müzesi, Paris, (“Bellelli Ailesi”, t.y.).

James Ensor’un maskeli figürleri benzer şekilde, bireyin toplum içinde nasıl yalnızlaştığını ve ezildiğini sembolize eder. Ensor, 1899 tarihli “Maskeli Otoportre”sinde (Resim 24) bu hissiyatı somutlaştırır. Otoportrede, figürler tarafından adeta eziliyormuş gibi görünen Ensor; figürlerin solgun yüzleri ve belirgin kırmızı dudaklarıyla, insan topluluğuna duyduğu korkuyu, insan doğasının derinliklerindeki karanlıkları ve yüzeysel görünümün altında gizlenen ikiyüzlülük ile zalimliği yansıtan takıntılarını simgeler (Malorny, 2002: 43).

Sanatçının renk kullanımı ise gizli bir tehlikenin görselleştirilmesini vurgular: pembe renk aniden çığ bir et gibi algılanır. Parlak, renk paleti tüm maskeli figürleri beklenmedik bir tehlide dönüştürür. Bu nedenle, sahnenin komik yönü, farkında olmadan ölümcül bir oyun haline dönüşür: kalabalığın her şeyi yapmaya kararlı olduğu ortamda, bireyin kaçmaktan başka seçeneği yoktur. Burjuva dünyası gülünçtür, maskelerin arkasında gizli derinlikleri vardır, ancak bu özellikle sergilenebilir. Ensor’un bu gerçeği savaşlar arasındaki gözden kaçan yaşam tarzında bu kadar net bir şekilde kaydetmesi onun toplumsal eleştirisini ve bireyin içsel çatışmalarını ustalıkla ifade etme yeteneğini gösterir (Schurian, 2000: 30).



Resim 24. James Ensor, *Maskeli Oto-portre*, 1899, 120X80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Menard Sanat Müzesi, Komaki, Japonya, (“Self-Portrait with Masks”, t.y.).

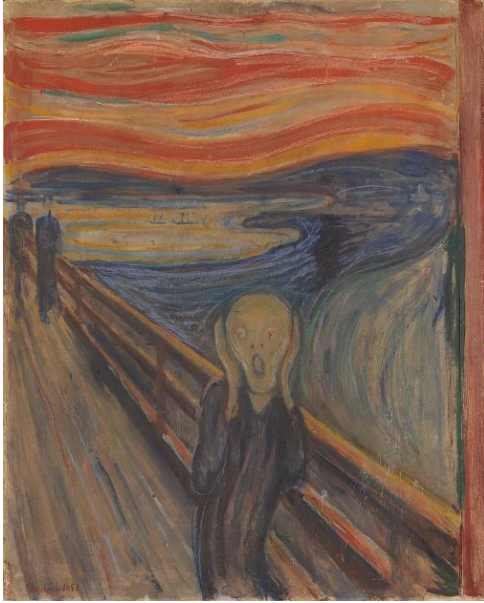
Edvard Munch belki de modernizmin getirdiği melankolik durumu en çok hisseden sanatçılardan biridir ve bu durumu “Çılgılık” isimli resminde (Resim 25) içsel duygularını deforme figürler ve çarpıcı renklerle ifade ederek içsel yaşamını en etkili yansıttığı eseridir (Graf, 2023:56).

Munch bu resmin nasıl ortaya çıktığını şöyle açıklar;

Yolda iki arkadaşım ile yürüyordum, güneş batıyordu, birdenbire gökyüzü kan kırmızısına büründü, kendimi tükenmiş hissederek, durakladım ve parmaklıklara yaslandım, koyu mavi fiyordum ve şehrin üzerinde kan ve dil şeklinde alevler vardı, arkadaşlarım yürümeye devam ettiler ve ben korku içinde tir tir titreyerek kalakaldım, doğanın içinden geçen sonsuz çılgılığı içimde hissettim (Hodge, 2023: 118).

Sahnede doğa, devasa bir enerjiyle gecenin karanlığında hızla akan bir nehir gibi yayılır. Ancak, merkezdeki figür, bu güce karşı küçük, zayıf ve korku dolu bir durumda

bulunur. Munch'un tabiatın etkisi atındayken yaşadığı bu etkileyici psiko-görsel deneyim bir alegori teşkil eder. Figürün yüz ifadesi ve beden dili şaşkınlık, hayret ve korku arasında değişir. Arka plandaki diğer iki figür karanlık içinde kaybolurken, ana figür izleyici ile doğrudan iletişim kurma çabası gösterir. Bu anlamda, varoluşsal kaygıyı paylaşarak, modern insanın sıkça deneyimlediği bir hissiyatı bu kompozisyonda buluruz (Graf, 2023:56).



Resim 25. Edvard Munch, *Çılgılık*, 1893, Karton üzerine yağlıboya, guaş, kazein ve pastel 91x73.5 cm, Ulusal Galeri (Norveç) ve Munch Müzesi, Oslo, Norveç, (“Çılgılık (tablo). t.y.).

Frida Kahlo, sanatında kişisel deneyimlerini ve içsel dünyasını yansıtan bir sanatçıdır. Özellikle “İkili Frida” adlı eserinde (Resim 26), hem fiziksel hem de psikolojik durumunu ve içinde bulunduğu koşulları etkileyici bir şekilde tasvir etmiştir. Resimlerinde kullandığı semboller, onun iç dünyasını ifade ederken, derin duygular ve gizli anlamlar taşır (Farthing, 2014: 443).

Kahlo'nun Diego Rivera'dan boşandıktan sonra gerçekleştirdiği bu çift öz portre, sanatçının duygularını ve kişiliğini farklı açılardan yansıtır. Kahlo, bu eserde Rivera'dan ayrıldıktan sonra hissettiği çaresizlik ve yalnızlık duygularını betimlemek için kendisini iki farklı biçimde tasvir etmiştir. Kompozisyonda, fırtınalı bir gökyüzü önünde aynı bankta yan

yana oturan ve el ele tutuşan, birbirinin aynısı iki kadın figürü yer almaktadır. Sol taraftaki kadın, modern Avrupa kıyafetleri içinde Kahlo'nun Rivera ile evlenmeden önceki halini yansıtırken, sağ taraftaki figür, geleneksel Meksika elbiseleriyle evlilik sonrasındaki kimliğini yansıtmaktadır. Arka plandaki fırtınalı gökyüzü ve kanayan kalp, sanatçının yaşadığı içsel karmaşayı ve acıyı sembolize etmektedir (Hodge, 2023: 140).



Resim 26. Frida Kahlo, *İkili Frida*, 1939, 173.5x173 cm, Museo de Arte Moderno, Meksika (“The Two Fridas”, t.y.).

Kahlo'nun bu eseri, modernizm döneminde bireyin yaşadığı kimlik krizini yansıtmaktadır. Modernizm, geleneksel değerlerin sorgulanması ve bireyin kendini özgürce ifade etme isteğini ön plana çıkarmıştır. Aynı zamanda bu eser, kişisel ve kültürel kimlik arasında yaşanan çatışmaları ele alarak bireyin kimlik inşa sürecini yansıtmaktadır. Resimde, modern Avrupa kimliği ve geleneksel Meksika kimliği arasındaki gerilim, kimlik bunalımını ve toplumsal normlarla kişisel tercihler arasındaki çatışmayı simgelediği söylenebilir.

2.9. 20. Yüzyıldan Günümüze Çok Katmanlı Kimlik Yapısı

Tarih boyunca toplumsal yapılar değişim ve gelişim süreçlerinden geçtikçe, kimliğinde farklı biçimlerde şekillendiği görülmektedir. Toplumlar daha karmaşık hale geldikçe ve dönüşüm yaşadıkça, kimlik kavramını açıklayan ölçütler de değişime uğramıştır. Örneğin, geleneksel toplumlarda kimlik, ait olunan aile, soy ya da topluluk gibi unsurlarla tanımlanırken, modern dönemde birey, toplumsal hayatın merkezine yerleştirilmiştir (Möngü, 2013: 33). Postmodern dönemde kimlikler esnekliğe bürünerek, zamansız ve mekânsız bir uzamın parçası haline gelmiştir. Bu dönemde kimlikler, aşırı parçalanmış, geçişken ve çok katmanlı bir yapıya dönüşmüştür (Güven, 2015: 276). Bu dönüşüm, postmodern sanatta bireysellik, toplumsal rol ve kültürel, cinsiyetle ilgili kavramlar arasındaki ilişkilerin derinlemesine incelenmesine yol açmıştır. Ancak sanatçılar, bu temaları belirsiz, değişken ve kararsız bir biçimde ele almışlardır. Portre sanatına yönelik yapılan analizlerde, sanatçılar, modelin kimliğiyle ilgili yaş, cinsiyet, etnik köken, milliyet ve diğer kimlik unsurlarının taşıdığı anlamları daha geniş bir kavrayışla irdelemişlerdir. Kimliğin bu çok katmanlı ve geçişken yönlerinin keşfi, postmodern sanat pratiğinin temel bileşenlerinden biri olarak öne çıkmaktadır (West, 2004: 205).

Andy Warhol, özellikle “Marilyn Monroe” portrelerinde, bireysel kimliğin silinmesi ve popüler kültür tarafından yaratılan simgesel kimliklerin ön plana çıkması gibi temaları ele almıştır.

Warhol, çalışmalarında dönemin kolektif arzularının kaynağını, gözlemlerimize ve kendimize dair algılarımızın pazarlanabilir bir şekilde standartlaştırılmasına yönelik mekanizmaları görselleştirir. ‘Enformasyon Çağı’nda yaşamın getirdiği özgün bilinç bozulmalarını açığa çıkarır. Materyalist yaşam tarzlarımızın bizi kapitalizmin tutsakları haline getirip getirmediği konusunda bizi düşündürür; daha da önemlisi, bu yaşam tarzlarının bizi gerçek anlamda özgürleştirip özgürleştirmediğini sorgular (Heartney, 2008: 16).

Örneğin, birçoğumuz Monroe’yu filmlerden tanırız. Ancak, sahne arkasında yaşadığı trajik hayat, bizi şu soruyu sormaya yöneltir: Ekranda gördüğümüz anlatılar, gerçek yaşam öykülerinin birebir yansımaları mı yoksa Jean Baudrillard’ın hipergerçeklik dediği olgunun

bir yansıması mı? Medyanın sunduğu bu simülasyonlar, kişisel deneyimlerimizden daha etkili olabilir mi? (Graf, 2023: 123-124).

Warhol'un "Mavi Marilyn" adlı eseri (Resim 27), doğal gerçeklik ile medya gerçekliği arasındaki bağlantıyı nasıl ele aldığını ortaya koymaktadır. Warhol, basın fotoğrafını alarak, oyuncunun yüzünü tuvalin tamamını kaplayacak şekilde keser. Böylece, fotoğrafı sahiplenip hazır-yapım bir nesne olarak kullanır. Bu işlem, fotoğrafın görünür hâldeki omuzlarını silerek izleyiciyi yalnızca Monroe'nun yüzüne ve ifadesine odaklanmaya yönlendirir (Graf, 2023: 124). Böylece medya aracılığıyla gerçekliğin nasıl yeniden kurulduğunu vurgulanmış olur.

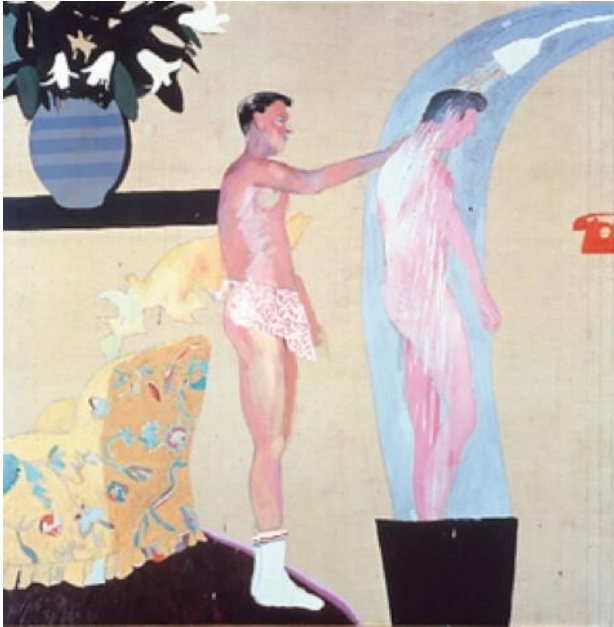


Resim 27. Andy Warhol, *Mavi Marilyn*, 1962, Tuval üzerine akrilik ve serigrafi, 50.5x40.3 cm, Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi, Princeton, ("Warhol Women: Andy Warhol's signature silkscreen portraits of the world's most famous women", 2019).

Bir diğer önemli kimlik sorunsalı cinsel kimliklerdir. Çağdaş sanat içinde cinsel kimlik meselesi önemli yer tutmaktadır (Dede, 2015: 116). Özellikle eşcinsel kimliklerin günlük yaşamını görsel olarak aktarmak ve yaymak konusunda sanat önemli bir araç haline gelmiştir. David Hockney, eşcinsel kimlik ve cinselliğin yaşam biçimini sanat aracılığıyla ifade edilmesinde önemli bir figür olmuştur. Sanatçının bazı çalışmaları, kendi eşcinsel kimliğinin günlük yaşam içindeki yansımalarını görsel olarak sunmaktadır (Arıkan, 2021:

112). Ressam, sanatında cinsel kimliği ve ilişkileri özgür bir şekilde, temsil ederek, toplumsal normlara ve tabulara meydan okumuştur.

Özellikle “Ev Hayatından Bir Sahne, Los Angeles” gibi eserlerinde (Resim 28), eş cinsel yaşamın gündelik sıradanlığını kendi bağlamında tamamen normal ve sıradan bir olgu olduğunu vurgulamaktadır (Lucie-Smith, 1996: 258). Resimde, özel bir yaşam alanının betimlenmesi ve heteronormatif olmayan bir ilişkinin görünür kılınması, sanatçının eşcinsel kimliğini sanat aracılığıyla ifade etme biçimini ortaya koymaktadır.



Resim 28. David Hockney, *Ev Hayatından Bir Sahne*, Los Angeles, 1963, T.Ü.Y.B. 152.7x152.7 cm, (“David Hockney, Yerel Sahne Los Angeles”, t.y.).

Günümüzün bir diğer sorunsalı toplumsal eşitsizlik ve toplumun kadın üzerindeki baskısıdır. Bu sorun, sanat eserlerinde de sıklıkla ele alınmıştır.

Jenny Saville’nin eserleri, kadın bedeni ve bireyin fiziksel varlığı üzerinden toplumsal cinsiyet normları, beden algısı ve özdeğer gibi temaları işlemektedir. Sanatçının

“Entry” adlı eseri (Resim 29), toplumun kadın bedeni üzerindeki fiziksel ve içsel benliği üzerindeki etkilerini yansıttığı bir eser olarak değerlendirilebilir.

Saville, etin gerçeklerini morarma ve yara izlerine karşı savunmasızlığı, pigment değişikliklerini tasvir etmekten kaçınmamış ve bu varyasyonlara tonlarını ve tarzlarını değiştirerek yanıt vermiştir. Darbe almış yüz, ölümün süt beyazı parlaklığına ve hastalığın yeşil solgunluğuna sahiptir; burnun etrafı, kurumuş kanı andıran neredeyse siyah bir boyayla kaplanmıştır (Mullins, 2006: 33). Sol göz, dalgın bir şekilde görmediğimiz bir noktaya odaklanmış; bu bakış, donuk, yaşamdan kopmuş ve hissiz bir ifade yansıtmaktadır. Bu izler, benliğin derinliklerine açılan fiziksel ve duygusal travmanın bir yansımasıdır ve figürün duygusal bir kopukluk yaşadığını belirtmektedir. Böylece eser, bedenin yalnızca biyolojik bir varlık olmadığını, aynı zamanda benlik algısı ve ruhsal durumun bir yansıması olduğunu vurgulamaktadır.



Resim 29. Jenny Saville, *Entry*, 2004-5, (“Jenny Saville’s *Entry*: humanness reduced to meat”, t.y.).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BATI ANLAYIŞINA YÖNELİK TÜRK RESİM SANATINDA PORTRENİN TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1 Türk Resim Sanatında Portrenin Tarihsel Gelişimi

Osmanlı'da portre sanatının ilk örnekleri sentezci bir anlayışta ortaya çıkmıştır. Fatih Sultan Mehmed'in hüküm sürdüğü dönem, Osmanlı portreciliğinin başlangıcı ve çeşitli yaklaşımların bir araya getirildiği bir süreç olarak öne çıkmaktadır (Konak, 2013: 426-427).

İstanbul'un fethedildiği dönemde, İtalya'da önemli dönüşümler yaşanıyordu; düşünce ve sanat alanında Ortaçağ'a ait gelenekler köklü bir şekilde sarsılıyor ve eski değerlerin yerini yeni değerler alıyordu. Osmanlılar, bu gelişmeleri ilgi ve merakla takip ediyorlardı. Tarihteki yerlerini sağlamlaştırarak büyük bir imparatorluk kurmaya başladıkları bu dönemde, Osmanlı sarayının Batı'ya açık olduğu ve özellikle Rönesans'ın en etkili unsurlarından biri olan resim sanatına derin bir ilgi gösterdiği bilinmektedir. II. Mehmed, İtalya'da yaygın olan geleneğe uyarak Ressam Gentile Bellini'ye portresini (Resim 30) yaptırdığında, Yeniçağ resim sanatının doğayı ve insanı keşfetme sürecinin Rönesans dönemi düşünce yapısıyla yakından bağlantılı olduğunu muhtemelen farkındaydı (İpişiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 49).



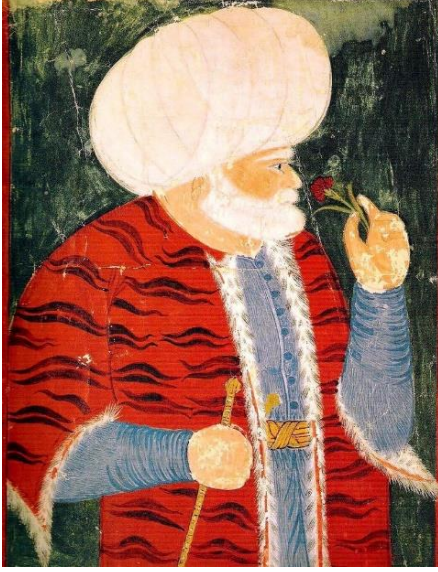
Resim 30. Gentile Bellini, *Fatih Sultan Mehmed Portresi*, 1480, Tuval üzerine yağlıboya, Galeri, Londra, (“Fatih Sultan Mehmet'in Portresi”, t.y.).

Osmanlı padişahları arasında sanatçılara poz vererek portresini yaptıran ilk padişah, Fatih Sultan Mehmed olarak bilinmektedir. Ondan önceki Osmanlı padişahlarının dış görünüşleri, tarihî kaynaklarda anlatıldığı şekliyle veya hayal gücüne dayalı olarak resmedilmiştir (İpek, 2018: 339). II. Mehmed'in Batı resmine olan ilgisi, Türk sanatçılarının, özellikle Sinan Bey'in, İtalyan sanatçılardan etkilenmesine neden olmuştur (Tansuğ, 2006: 149). Bu etkileşim, özellikle Nakkaş Sinan Bey veya Şiblizade Ahmet'e atfedilen “Gül Koklayan Fatih” isimli portresinde (Resim 31), görüldüğü gibi, minyatür sanatındaki hacim etkisini vermeye yönelik çabaların artmasına neden olmuştur. Aynı zamanda, bu yaklaşım hem Doğu hem de Batı geleneğini bir araya getirerek döneminin yeniliklerini yansıtmaktadır. Portrede, Fatih Sultan Mehmed, uzak bir noktaya bakarken gül koklayan düşünceli bir padişah olarak tasvir edilmiş; bu betimleme onun aydın kişiliğini ve ileri görüşlülüğünü simgelemektedir (Ünsal, 2023: 1479).



Resim 31. Nakkaş Sinan Bey veya Şiblizade Ahmet'e atfedilen, *Gül Koklayan Fatih*, 1480 civ., Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu, ("Gül Koklayan Fatih Portresi", t.y.).

Yeni fikirlerin filizlendiği bu dönem, Fatih Sultan Mehmed'in ölümüyle sona ermiştir. Oğlu II. Bayezid döneminde Fatih'in yaklaşımına karşı güçlü tepkiler ortaya çıkmaya başlamıştır. Çağın dönüşümüne uyum sağlama ve resim sanatı aracılığıyla Rönesans'a katılma çabaları ne yazık ki hayata geçirilememiştir. Bu tarihten itibaren, Osmanlılar kültürel alanda İran ve Arap uygarlıklarına yönelmişlerdir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 49). Ancak, Kanuni Sultan Süleyman döneminde ünlü ressam Nakkaş Nigârî, diğer adıyla Denizci Haydar Reis, padişah portrelerinde görsel kimliği ve fiziksel özellikleri ustaca kullanarak sanat alanında yeni bir dönem başlatmıştır (Yeğin, 2003: 5). Özellikle Barbaros (Resim 32) ve Kanuni'nin kişiliklerini yansıtan optik gözlemle yapmış olduğu portreleri önemlidir. Bu eserlerde çizgisel bir üslup hakimdir ve figürler, yarı profil duruşlarıyla sade ama belirgin bir biçimde betimlenmiştir. Resimlerde optik gözlemin varlığı belirgin bir şekilde fark edilmektedir (Turani, 2010: 666).



Resim 32. Nakkaş Nigârî, *Barbaros Hayrettin Paşa'yı resmettiği minyatür*, (“Osmanlı Minyatür Sanatında Hükümdar Portreciliği ve İlk Örnekleri”, 2020).

Geleneksel Türk resim sanatı, yüzyıllar boyunca minyatür sanatı çerçevesinde gelişmiş, ancak, 18. yüzyıl sonlarına doğru Batı'dan gelen yeni sanatsal anlayışlar, özellikle optik illüzyon ve perspektif kullanımı Türk resmini etkilemiştir. 1793 yılından itibaren Batı resminin derinlik ve gerçekçilik arayışı, geleneksel Türk resim sanatının minyatürle sınırlı yapısını dönüştürmeye başlamıştır (Turani, 2010: 668).

Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyılın sonlarına doğru başlayan, batılılaşma hareketleri, 19. yüzyılda daha belirgin hale gelmiştir. Bu hareketin amacı, ileride olduğu kabul edilen Avrupa'nın sanatsal, teknik ve teorik bilgilerini edinerek, onlarla aynı seviyeye gelmek ya da bu seviyeyi aşmaktır. Bu süreç, devlet ve toplumsal kurumların yapısında önemli değişiklikler meydana getirirken, Osmanlı toplumunda yeni kimliklerin ortaya çıkmasına ve mevcut kimliklerin daha belirgin hale gelmesine neden olmuştur (Papila, 2008: 118). Bu değişim sürecinde, minyatürdeki geleneksel yapının zayıfladığı ve İslâm estetik anlayışına dayalı resim sanatının eski önemini kaybettiği gözlemlenir. Aynı dönemde Osmanlı kültüründe 'mimesis' kavramının da öne çıkmaya başladığı görülmektedir (Erzen, 2018: 16).

Sultan II. Mahmud, Batı tarzı resim sanatının Osmanlı İmparatorluğu'nda yayılmasına ve halk tarafından benimsenmesine önemli bir katkı sağlamış, III. Selim döneminde başlatılan reformların kurumsallaşması bu dönemde tamamlanmıştır. II. Mahmud, 1828'de gerçekleştirdiği kıyafet reformunu takiben, Osmanlı'nın modernleşen imajını vurgulamak için ceket, pantolon ve fes giydiği portreler yaptırmış (Resim 33), bu portrelerle yeni Osmanlı kimliğini yaygınlaştırmayı amaçlamıştır. Bu portreleri devlet dairelerine astırmış ve yabancı elçiliklere göndermiştir. Bu süreçten sonra, yerli ve yabancı ressamların yaptığı anıtsal padişah portrelerinde, Avrupalı kral portrelerinin ikonografik öğeleri örnek alınmıştır (İpek, 2018: 345).



Resim 33. Anonim, *Sultan II. Mahmud*, Tuval üzerine yağlıboya, 1808-1839, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, ("II. Mahmud", t.y.).

Batılılaşma etkilerini yalnızca padişah portrelerinde değil, bireysel portrelerde de görmek mümkündür. Şeker Ahmet Paşa'nın "Otoportresi" (Resim 34), batılılaşma hareketlerinin oluşturduğu yeni bireyi temsil etmektedir. Sanatçı, kendini başında fes ve batılı tarzda giyinmiş bir şekilde tasvir etmiştir. Elindeki fırça ve palet, ressam kimliğini vurgularken, yüz ifadesi ve duruşu ise kendine güvenen ve toplumsal konumundan memnun birini yansıtmaktadır (Papila, 2008: 122-123).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Tanzimat dönemi reformlarıyla birlikte kadınların eēitime ve toplumsal yaşama daha fazla katılım göstermesi, Türk resim sanatında kadın figürünün ne çıkmasına önemli katkı saēlamıřtır. Bu dönemde resmedilen kadın figürleri, toplumsal yapıda yeni bir kadın kimliēinin habercisi olarak belirmiştir. İlk Türk kadın ressam Mihri Müşfik, bu yeni kadın kimliēini hem yaşamıyla hem de eserleriyle (Resim 35) somutlaştırarak temsil etmiştir (Papila, 2008: 126).



Resim 34. şeker Ahmet Paşa, *Otoportre*, 116 x 84 cm, T..Y.B., İstanbul Resim Heykel Müzesi, (“şeker Ahmet Paşa”, t.y.).



Resim 35. Mihri Müşfik, *Letta Asım Baloya Giderken*, 1911-1912, T.Ü.Y.B., 178.5x96.5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi, (“14 Kuşağı Ressamlarının Tek Kadını: Mihri Hanım”, 2024).

19. yüzyıl sonlarında, Türk ressamı tarafından benimsenen Batılı tarzda resim, uzun bir dönem boyunca, özellikle “mimetik (taklit)” yönü açısından değerlendirilmiş ve bu durumun gelişimi, teknik açıdan kendini göstermiştir (Erzen, 2018: 16). Ancak, 19. yüzyıl sanatında yaşanan değişimlerin hepsini, yalnızca Batı etkisiyle açıklamak doğru olmaz. Türk resminin özgün gelişimi içinde Batı, ikincil bir rol oynamıştır. Türk resminin geleneksel doğacı ve gerçekçi eğilimleri ile şematik biçim oluşumları arasındaki ikili ilişki göz önüne alındığında, bu yüzyıl, söz konusu dengenin dış dünyaya daha fazla yönelmesi şeklinde değerlendirilebilir. Bu süreçte Batı’nın belirli bir rolü olmasına rağmen, bu değişim, geleneksel Türk resminin yıkılıp yerine tamamen Batı modelinin gelmesi anlamına gelmez. Türk resminin daha sonraki dönemlerdeki gelişimi de bu çerçevede anlaşılmalıdır (Tansuğ, 2006: 158). Örneğin, Osman Hamdi Bey, Batı’da sanat eğitimi almış, eserlerinde Batı’dan aldığı teknikler kullanmasına rağmen, sanatında Doğu’ya özgü temalar ve Osmanlı kültürüne dair güçlü vurgularla, bu teknikleri sanatında harmanlayarak özgün bir sentez yaratmıştır.

Batılı sanatçılar, Doğulu figürleri genellikle tembel ve boş bir şekilde yansıtırken, Osman Hamdi Bey Osmanlı insanını düşünce üreten, tartışan ve okuyan bireyler olarak resmetmiştir. Bu yaklaşımla Doğulu figürlere ilk kez entelektüel bir derinlik ve kimlik kazandırarak oryantalizme farklı bir perspektif sunmuştur (Partanaz, 2007: 60). Resimlerindeki bu figürler dimdik duran, kendine güvenen ve düşünceli bireyler olarak betimlenmiştir. Sanatçının eserinde, genellikle bir ya da birkaç insan figürü, bir mimarının önünde ya da içinde yer alır. Bu figürlerin kıyafetleri, bulundukları ortama uygun şekilde seçilmiştir. Erkek figürlerinin giyim tarzı, dönemin Türkiye’indeki Batı etkisinin ötesinde, geçmişe ait geleneksel kıyafetleri yansıtmaktadır. Bazı giysilerde yakın doğu bölgelerinin izleri görülür. Osman Hamdi Bey, dönemin modern giyim kuşamı hakkında kapsamlı bilgiye sahipti. Ancak, geleneksel kıyafetleri tercih etme nedeni muhtemelen, eserlerinde Doğu yaşamını veya kimliğini belirgin bir şekilde vurgulamak istemesidir (Demirsar, 1987: 33-34). Hamdi Bey’in sanatında bir diğer önemli unsur ise kadına yaklaşımıdır (Resim 36).

Osman Hamdi büyük figürlü kompozisyon ressamı olarak tanınır. Türk resminin henüz başlangıç döneminde tablo üzerinde figüre yer vermek, hem de büyük boy, tabloya tamamen hakim durumda figür kullanmak çok önemli bir adımdır. Hele bu figür bir de kadın olursa. Osman Hamdi’nin tablolarında, İslâm Dininin tasviri günah saymasının yarattığı çekingenlikten hemen hemen hiçbir iz yoktur. Örneğin “Mihrap” isimli tablosunda bütün tuvali kaplayan, tüm cazibesi ile dimdik duran bir kadın görülür. Bu o dönem için çok önemli bir atılımdır (Demirsar, 1987: 34).



Resim 36. Osman Hamdi Bey, *Mihrap*, 1901, (“Mihrap (tablo)”, t.y.).

Ayrıca, Osman Hamdi Bey’in resimlerinde kendini model olarak kullanması, Türk sanatında otoportre geleneğinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Özellikle “Rüstem Paşa Cami Önünde” (Resim 37) ve “Şehzade Türbesinde Derviş” gibi eserlerinde tasvir edilen “Hoca” ya da “Derviş” figürü, genellikle Osman Hamdi Bey’in kendisidir veya kendisine benzemektedir (Yeğin, 2003: 12). Hamdi Bey’in eserlerinde kendi figürünü kullanması, sadece sanatına kişisel bir dokunuş eklemekle kalmamış, aynı zamanda figüratif resim ve otoportre geleneğinin yerleşmesine katkıda bulunmuştur.



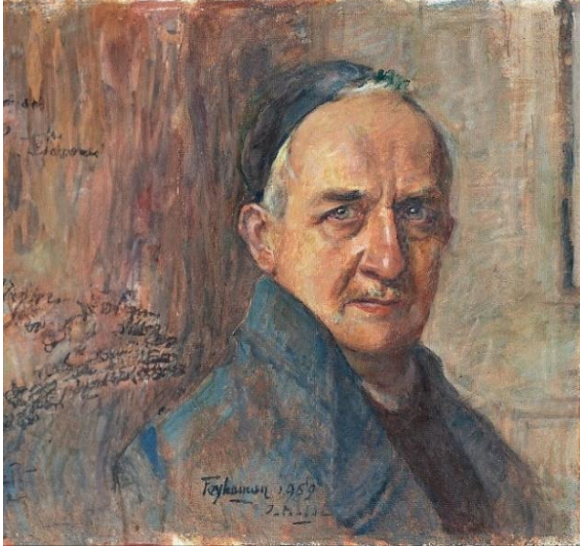
Resim 37. Osman Hamdi Bey, *Rüstem Paşa Cami Önünde*, 1905, Tuval üzerine yağlıboya, 210x120 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, (“Osman Hamdi Rüstem Paşa Cami Önünde” t.y.).

İkinci Meşrutiyet’in ilanıyla birlikte, Türk resim sanatında iki önemli yenilik olmuştur. İlk olarak, 1909 yılında, “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” birliği kurulmuş, ikinci olarak, 1910 yılında Sanâyi-i Nefise Mektebin’de başarılı olan genç sanatçılara Avrupa’da eğitim alma olanağı sağlanmıştır. Ancak, Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte, bu sanatçılar Avrupa’daki eğitimlerine devam edememiş yurda dönmek zorunda kalmışlardır (Altay, 2023: 44). Avrupa’dan yurda dönüşlerinde izlenimcilik akımını Türk resmine kazandıran 1914 Kuşağı sanatçıları, bu akımın estetik anlayışını ve tekniklerini ustaca uygulayarak Türk sanatına önemli bir katkı sağlamışlardır (Kaya, 2011: 129). Ancak zamanla, “izlenimcilik” misyonunu yitirmiş ve yeni bir arayış ile yorumlama olanağı başlamıştır (Yeğin, 2003: 16). “1914 Kuşağı” veya “Çallı Kuşağı” olarak bilinen bu sanatçılar, Sanâyi-i Nefise Mektebi’nde 1885’ten itibaren düzenledikleri yıllık sergiler, figür resmine yönelik ilgiyi ve biçim arayışlarını gözler önüne sermiştir (Kaya, 2011: 129). Türk resim sanatı, Batı resmine daha da yaklaşarak 1914 yılında belirgin bir yükseliş göstermiş; figür, ilk kez yaygın bir tema olarak öne çıkmış, çıplak (nude) figür çalışmaları da dikkate değer hale gelmiştir. Avrupa’da Empresyonizm döneminde figür resminin önemi azalmasına

rağmen, allı Kuşaağı Türkiye’de figüre ağırlık veren bir tutum sergilenmiştir (Altay, 2007: 69).

Çallı Kuşaağı sanatçıları arasında İbrahim allı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi, Avni Lifij, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Namık İsmail yer almaktadır. Osmanlı Devleti’nin son dönemine ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarına tanıklık eden bu sanatçılar topluluğu, Türk resim sanatında önemli bir yere sahiptir (Başbuğ, 2010: 374).

Bu sanatçılar, 19. yüzyılın günlük yaşamını eserlerine taşımışlardır. Aynı zamanda, İstanbul’un renk ve ışık bakımından zengin manzaralarını betimlerken, şehrin Batılılaşan yaşam tarzını ve değişen çehresini de tuvallerine aktarmışlardır. Çıplaklık, İbrahim allı ve Namık İsmail’in çalışmalarında akademik desen anlayışından bağımsız bir resim türü olarak işlenmiş ve ifadeci portre sanatı bu dönemde gelişmiştir. Namık İsmail, İbrahim allı ve Feyhaman Duran (Resim 38) gibi ressamların portrelerinde ortaya koydukları duygusal derinlik, bu yaklaşımın en belirgin örneklerinden biridir (Başkan, 2014: 246). Bu sanatçılar, 19. yüzyılın sonlarından itibaren İstanbul’un sosyal ve kültürel dönüşümünü tuvallerine aktarırken, Cumhuriyet’in ilanından sonra, her alanda ulusal bilinç öncelikli hale gelmiştir. Bu yaklaşım doğrultusunda, Türk sanatının milli bir kimlik kazanması hedeflenmiş ve ulusal bilinci güçlendiren eserlerin üretilmesi teşvik edilmiştir. Bu sayede sanat aracılığıyla duygu ve düşüncede bir bütünlük sağlanarak yeni bir millet kimliği oluşturulması amaçlanmıştır (Karaarslan vd, 2017: 943).



Resim 38. Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1959, Tuval üzerine yağlıboya, 52x40 cm, İÜ Koleksiyonu, (“İki dünya arasında bir ressam: Feyhaman Duran anılıyor”, 2024).

Cumhuriyet döneminde, Türk resim sanatında, Avrupa sanatının çağdaş akımlarına paralel olarak gelişen eğilimler, özellikle D Grubu ressamlarının karma ve bireysel sergilerinde kendini göstermeye başlamıştır. Cumhuriyet dönemi ressamları, idealist bir yaklaşımla Anadolu halkına ve kültürel renklerine yönelmiş, birçok sanatçı, folklorik unsurlarla sanatı birleştiren bir çizgi izlemiştir (Tansuğ, 2006: 161).

Çağdaş Türk resim sanatında ulusal kimlik konusunu işleyen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu’nun kültürel mirasından beslenen bir sanat anlayışı benimsemiştir. Bedri Rahmi’nin resim tekniği Batılı bir yaklaşıma sahip olsa da, eserlerinde içerik olarak yöresel motiflerin ve ulusal kimlik arayışının izleri bulunmaktadır. Kilim, dokuma, hat, minyatür, çini ve yazma gibi Anadolu’nun geleneksel sanat biçimlerini (Resim 39), çağdaş resim teknikleriyle birleştirerek yeniden yorumlamıştır. Bu çaba, Türk resminin hem yerel hem de evrensel bir kimlik kazanmasını hedeflemektedir (Karaarslan vd, 2017: 945-946).



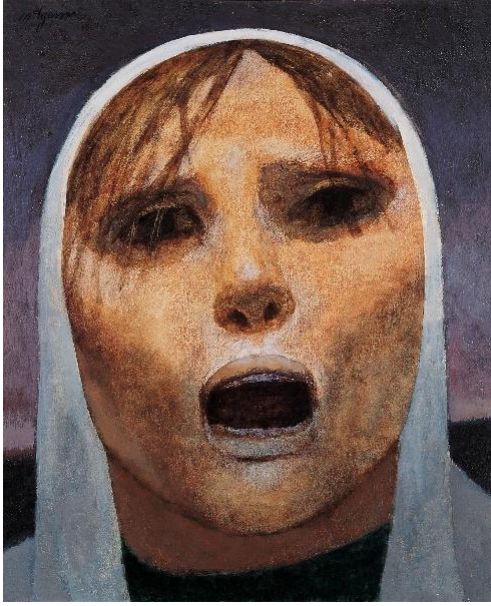
Resim 39. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, *Anne ve Çocuk*, 1951, Kağıt üzerine karışık teknik, 58x40 cm, (“Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) ‘Anne ve Çocuk’, t.y.).

1950’lerden sonra tüm dünyayı etkileyen savaşların sonuçlarıyla birlikte sosyal, ekonomik ve sanatsal alanlarda meydana gelen değişimler, Türkiye’yi de etkilemiştir. Bu değişim, diğer tüm alanlarda olduğu gibi sanat alanında da kendini göstermiştir. Özellikle figüratif resimde özgürlük, emek, işçi sınıfı ve emperyalizm temaları, emek-sermaye ilişkisiyle en belirgin ifadesini bulmuştur (Ünsal, 2023: 1482).

1950 ve 1960’lı yıllar süresince sosyo-politik gelişmelere paralel olarak, sanatçılar yeni anlatım biçimlerine yönelmiş ve Türk resim sanatında soyut ve non-figüratif eğilimler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde soyut resimler kaligrafik, geometrik ve lirik soyutlama olarak farklı biçimlerde gelişim göstermiştir (Yaşar, 2019: 7-8). Bu dönemin etkisiyle figüratif sanat azalsa da, tamamen yok olmamıştır. O dönemde bile figüratif unsurları koruyan sanatçılar olmuştur. Örneğin, Nuri İyem ve Neşet Günal gibi sanatçılar, halkın yaşamını, kimlik arayışını ve sosyal temaları işlerken figüratif unsurları kullanmaya devam etmişlerdir.

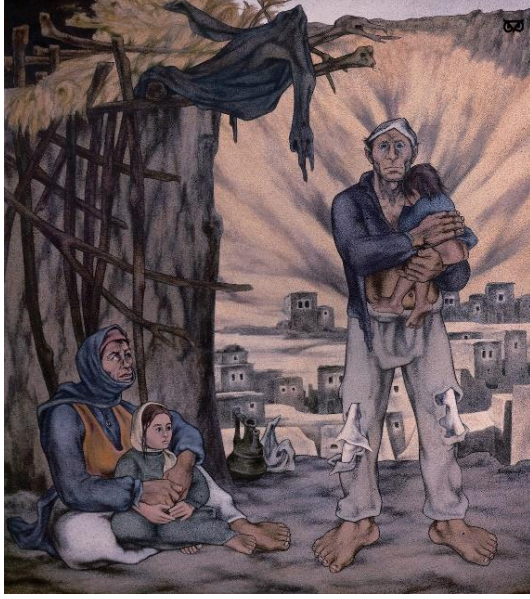
Nuri İyem, Türk resim sanatında bireyin sosyal kimliğini derinlemesine işleyen sanatçılardan biridir. Anadolu insanını ve kırsal hayatı konu alarak, figüratif sanatı toplumcu

gerçekçilikle birleştiren eserler üretmiştir. Özellikle kadın portreleri ya da grup portreleri üzerine yoğunlaşarak resimlerinde kadın temasını kendi gözünden yorumlamıştır. Onun bu yaklaşımı, kadına yönelik empatik bir yüceltime dönüşmekte, aynı zamanda toplumsal eleştiriyi içinde taşımaktadır (Ünal, 2023: 1484). Ayrıca, İyem'in "Ağıt" eserinde (Resim 40) olduğu gibi portrelerinde bireyin psikolojik yönlerini de etkili bir şekilde yansıtmıştır. Çalışmalarında, bireyin iç dünyasını ve kimlik arayışını keşfetmeye yönelik derin bir sorgulama sunmuştur.



Resim 40. Nuri İyem, *Ağıt*, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm, ("Nuri İyem", t.y.).

Toplum içinde var olan her birey, doğup büyüdüğü sosyal yapının kültürel özelliklerini kendisinde taşır. Bu özellikler, yüzyılların birikimiyle şekillenir ve her yeni nesille beraber varlığını sürdürür. Sanatçı da toplumun üyesi olarak bu döngünün içinde varlık gösterir. Yaşadığı toplumun tarihini, dilini, inançlarını ve kültürel değerlerini içselleştirir. Bu unsurları kendi duygu dünyasında yeniden şekillendirerek sanatına yansıtır ve böylece toplumun izlerini kendi özgün ifadesiyle eserlerine işler (Aksu, 2020: 136). Neşet Günal bu sanatçılardan biri olarak, resimlerinde Anadolu insanının sosyal sıkıntılarını ve bireyin varoluş mücadelesini (Resim 41) konu alır. Bu süreçte, figüratif etki, özellikle el ve ayakların yalın ve somut gerçekliğiyle kendini gösterir. Gergin eklemlerle detaylandırılan bu öğeler, sanatçının eserlerinde derin bir anlam taşır ve hem üretim azmini hem de umutsuzluk içinde bir öfkeyi sembolize eder (Tansuğ, 1992).



Resim 41. Neşet Günel, *Yaşantı II*, 1974, Tuval üzerine yağlıboya, 225x200 cm, (“ Yaşantı II”, t.y.).

Fahrelnissa Zeid ise, soyut resimleriyle tanınan bir ressam olmasına rağmen, son dönem çalışmalarında portreye yönelmiştir. Bu portrelerde (Resim 42), yüz çevresinin sert hatlarla vurgulanması, gözlerin büyük ve hüzünlü bakışlarla betimlenmesi, portrenin dramatik ve duygusal yoğunluğunu artıran belirgin unsurlar olmuştur. Sanatçı, iç dünyasındaki gerilimi resimlerine yansıtarak, görünen benliği değil, içsel çatışmaların yaşandığı gizli benliği ortaya koymayı amaçlamıştır. Tuvallerindeki keskin kazımlar bu anlatımı ortaya çıkarmak için kullanılan bir ifade aracı olmuş; yumuşak fırça darbelerinden kaçınarak, formu belirginleştirmek ve resmettiği figüre güçlü bir kimlik kazandırmak amacıyla keskin çizgileri tercih etmiştir (Güray, 2020: 49-50).

Soyut sanatın öne çıktığı bu dönemde Fahrelnissa Zeid gibi soyut bir sanatçının portreye yönelmesi, portre aracılığıyla kimliği görünür kılması portre sanatının bu dönemde bile hâlâ önemli bir ifade biçimi olduğunu ortaya koymaktadır.



Resim 42. Fahrelnissa Zeid, *Geçmişten Biri (Otoportre)*, 1980, T.Ü.Y.B., 210x116 cm, (“Fahrelnissa Zeid: Fırtınaya Doğru”, 2021).

1980’li yıllar soyut sanat eğilimlerinin tekrardan arttığı bir dönem olmuş, soyut yönelimler, toplumcu gerçekçi yaklaşımlar, figür soyutlaması bağlamında lirik arayışlar, figüratif yaklaşım ve yeni dışavurumcu yönelimler gibi çeşitli sanat yaklaşımları bu dönemde bir arada gelişim göstermiştir. Bu gelişmeler, sanatçıların özgün bir dil oluşturma amacıyla hem teknik hem de kavramsal düzeyde yenilikçi yaklaşımlar benimsediklerini ortaya koymaktadır (Küçüköner, 2019: 22). 1980 sonrasındaki gelişmeler doğrultusunda ise, Türk figür resminde insana dair meseleler ve pratik çözüm arayışları, toplumsal kargaşa, dönemin sosyal olayları ve kültürel değerleri, toplumun neden olduğu psikolojik sorunlar, yalnızlık, öfke, sevgi özlemi, yabancılaşma ve sosyal hayatta bireylerin durumları sıkça ele alınan temalar arasında yer almıştır (Güngör, 2018: 42).

2000’li yıllarda portre ve figüratif sanat, kimlik, aidiyet, yalnızlık ve toplumsal eleştiriler gibi temalar etrafında şekillenmeye devam etmiştir. Sanatçılar, kişisel deneyimlerini ve toplumsal gerçekleri eserlerine yansıtarak, izleyicileri düşündürmeyi amaçlamışlardır.

3.2. Çağdaş Türk Ressamlarının Portrelerinde Bireyin Kimlik, Benlik ve Mekânla İlişkisi

21. yüzyılın başlarında portre sanatı küreselleşme, medyanın yaygınlaşması ve geleneksel ile modern işlevlerin bir arada bulunmasıyla, her zamankinden daha çeşitli temsil olanakları ve işlevler sunan çok yönlü bir sanat dalı haline gelmiştir (West, 2004: 220). Bu küresel değişimlerin etkisi, Türk resim sanatında da gözlemlenmektedir. 21. yüzyıl Türk figüratif ressamaları, sanatsal ifade dili açısından oldukça çeşitlilik göstermekte ve her biri kendi tarzını ortaya koymaktadır. Bu farklılıklar, tarih boyunca içerik sorunu olarak figürün nasıl ele alındığını, sanatın ve resmin amaçlarını, ressamın zihinsel evrenini ve ilgi alanlarını öne çıkarmaktadır (Diğler, 2021: 297).

3.2.1. Mehmet Güleryüz (1938-2024)

Mehmet Güleryüz 1960'ların sonlarından itibaren, özellikle 1970'lerde canlanan figüratif resim anlayışı içinde, dışavurumcu yaklaşımı ve özgün boya tekniğiyle daima istikrarlı bir çizgi izlediği görülmektedir (Uysal, 2009: 84). Dışavurumcu figüratif sanatında (Resim 43), insan psikolojisini ve davranış biçimlerini irdeleyerek toplumsal eleştiriyi merkezine almıştır. Yapıtlarında çağdaş insan, toplum ve birey üzerine derin bir eleştiri sunmuş, 1970'lerde insanı bilinçli olarak çirkin ve çarpık görünümlelerle resmetmiş; hayvana benzer insan figürlerini, insan yerine koyduğu maymun, köpek ve kurt gibi varlıkları bozulmuş vücutlarıyla betimlemiştir. Bu şekilde, modern tüketim toplumunun sevimsizliğini, bencilliğini ve ikiyüzlü tutumunu mizahi bir dille gözler önüne sermiştir (Arslan ve Rona, 1997: 725). Ancak, kimlik ve kültür temalarını doğrudan ele almayan Güleryüz, bu konuları metaforlar aracılığıyla ifade etmeyi tercih etmiştir. Özellikle modern Türkiye ile ilişkili belirli coğrafyalardaki yaşam deneyimlerini ve karşılaştığı anlamları bu metaforik dil yoluyla yansıtmıştır (Uysal, 2009: 85).



Resim 43. Mehmet Gülerüz, Anladılar, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 146x114 cm, Moiz Zilberman koleksiyonu, (“Mehmet Gülerüz (1938 - 2024)”, t.y.).

Ressam, ilk dönem eserlerinde (Örneğin “Çadır Tiyatrosu” adlı eseri) çizgiye dayalı bir üslup benimsemiş; ancak 1980’lerin başlarına gelindiğinde, “İki Kadın” ve “Şair Edip Cansever Portresi” gibi eserlerinde (Resim 44) rengi vurgulayan ve biçimsel bozulmalarla şekillenen dışavurumcu bir üsluba yönelmiştir (Arslan ve Rona, 1997: 725). Eserlerinde figürlerin duygusal durumunu mekâna yansıtarak etrafındaki unsurlarla uyum içinde yansıtmıştır. 1980’lerin sonuna kadar bu tür eserlerinin en etkileyici örneklerini vermiştir. Bu dönem çalışmalarında figürler, sahnenin genel bağlamında kopmadan mekânla birlikte anlam kazanmıştır (Burunsuz, 2018: 1317). Geçmiş dönem çalışmalarında gözlemlenen aynı tutum, kamusal alanlardaki günlük yaşam sahnelerini estetik bir üslupla ele alarak, mekân ve kentle ilgili sorunları duyarlı bir biçimde yansıttığı görülmektedir (Uysal, 2009: 114).

Mehmet Gülerüz’ün Ayşegül Sönmezay ile gerçekleştirdiği söyleşide, portre sanatının sanatında nasıl yer bulduğuna dair önemli ipuçları verir. Sanatçı, New York’ta geçirdiği dönemin resmine büyük katkılarda bulunduğunu ve o güne dek portreye karşı mesafeli bir yaklaşım sergilediğini dile getirir. Portreyi küçümsediğini, bir adamın yüzünü çizmenin anlamsız geldiğini söyler. Ancak New York’ta, portrelerin kendiliğinden ortaya

çıkmağa başladığını, geçmişinde kalan insanlar ve içinde sakladıklarıyla yüzleştğini ifade eder (Sönmezay, 2015: 385).

Sanatçı ABD’de, yaşadığı yıllarda birçok portre resmi yapmıştır. Bu portreler ressamın model olmadan hayal gücüyle oluşturduğu resimlerdir. Portrelerdeki figürlerin duygu durumları, hızlı ve sade fırça darbeleri ile renk tercihleriyle başarılı bir şekilde izleyiciye aktarılmıştır. Ayrıca, sanatçının özgün fırça kullanımı, yapıyı oluşturma ve düzenleme işlevi, bu eserlerde açıkça hissedilmektedir (Gücükö ve Başbuğ, 2021: 1729).

Sanatçı, bu süreçte portreye yönelimini şu sözlerle anlatır:

Hiç hesapta yokken Edip Cansever’i yaptım; (...) Nâzım, Mayakovski, Erol Akyavaş, Carol, Balâ... İki tane de oto-portre yapmışım; biri güncel halim, diğeri on dört yaşım, gençliğim (...). Edip Cansever nereden çıktı? O portrede ne arıyordum? Onun bende uyandırdığı, beni dürtten, kımıldatan ve beni resme iten hali neydi? O resmi yaparken duyduğum zevk, geçtiğim yollar, koridorlar, karşıma çıkanlar... Ondan ve başka yüzlerden neler takılmış benim bünyemdeki çalılara? Bütün bunlar portrelerde ortaya çıktı. O portrelerden her biri, belli bir yüzü hatırlamaktan öte, yaşanmışlıklarla birer kere daha karşılaşmak, yüz yüze gelmekti. Böyle bir süreçte yalnızlığın büyük katkısı oluyor; bu insanların uzağındayken hayali bir noktada onlardan size kalanlarla bu ilişkiyi yeniden oluşturuyor ve onların en yakınına düşüyorsunuz (Sönmezay, 2015: 385).



Resim 44. Mehmet Gülyüz, *Edip Cansever'in Düşten Portresi*, 1983, T.Ü.Y.B., 50.3x69 cm, (“Edip Cansever”, t.y.).

3.2.2. Neş’e Erdok (1940)

Neş’e Erdok, figüratif resimde toplumsal konulara odaklanan önemli bir sanatçıdır. Akademide Neşet Günal’ın atölyesinde sanat eğitimi almış, hocasının yalın üslubundan etkilenen Erdok, öğrencilik döneminde yumuşak tonlar ve yapısal arayışlarla şekillenen sanatı, zamanla duyarlı bir figür yaklaşımına evrilmiştir (Arslan, 1997: 532).

Sanatçının geçmişinden süregelen farkındalık birikimiyle şekillenen toplumcu gerçekçi bakış açısı, aynı zamanda ironik kurgularla dramatik bir şekilde izleyiciye ulaşır. Toplumu vurguladığı mekânlarda, melankolik bir atmosferin (Resim 45) izlerine de rastlamak mümkündür (Chatzoudas ve Günaydın, 2020: 396). Erdok’un toplumu gözlemleyerek oluşturduğu çalışmalarındaki figürler, şehrin ortak alanlarında, gündelik yaşamlarına devam eden bireyler olarak betimlenir. Figürler, herhangi bir siyasi eylem ya da mesajla ilişkilendirilerek tasvir edilmez (Yavaşca, 2022: 131). Bu mekânların içinde varlık gösteren insanlar, toplumda sıkça karşılaşılan satıcılar, serseriler, çocuklar, hasta ve engelli insanlardır. Erdok, bu bireyleri sadece dışsal özelliklerini değil, onların kimlikleri ve içsel hallerini de yansıtarak gerçekçi ve duyarlı bir anlatım elde etmiş, bu amaca ulaşırken

biçim bozmaktan da çekinmemiştir. Ayrıca, çizim ve biçim kaygısının ön planda olduğu resimlerinde renk, hem psikolojik bir etki yaratmakta hem de biçimi güçlendiren bir unsur olarak kompozisyonun bütünlüğüne katkıda bulunmaktadır (Arslan, 1997: 532).



Resim 45. Neşe'e Erdok, *Bir Bardak Su*, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 180x145 cm, ('Neşe'e Erdok', t.y.).

Erdok'un "Ekmek" adlı resmi (Resim 46), toplumsal bir gerçeği, özellikle işçi sınıfının yaşam mücadelesini, sosyal eşitsizlikleri ve gündelik hayatın zorluklarını vurguladığı eserlerinden biridir. Sanatçının gerçekçi fakat abartılı figür kullanımına dayanan kendine özgü tarzı, bu eserde belirgin bir şekilde görülmektedir. Figürlerin büyük elleri ve basit kıyafetleri, onların sıradan halktan bireyler olarak kimliklerini vurgulamaktadır. Resim merkezindeki aile, günlük hayatın bir parçası olan temel gıda maddesi ekmekle ilişkilendirilmiştir. Ekmek, burada yaşamın devamlılığını sağlayan temel ihtiyaç maddesi olarak sembolize edilmiştir. Ortada yer alan çocuğun ekmeği ısırıldığı sahne, toplumsal bir ihtiyaç olan beslenmeyi, aynı zamanda toplumsal bir sembol olarak, bu ailenin kimliğini sosyo-ekonomik koşullarını ve hayatta kalma mücadelesini temsil etmektedir.

Aynı zamanda “Ekmek” eseri, sanatçının büyük ölçekli eserlerinden biridir. Erdok, yapıtlarında konunun etkisini artırmak için ölçeği bilinçli olarak büyük tutar ve bu şekilde, izleyicide daha güçlü bir etki yaratmayı hedefler. Grup çalışmalarında figürlerde üç boyutlu bir kütle izlenimi oluşsa da, bu yanılsama aynı derecede güçlü bir şekilde hissedilmez. Figürler genellikle sade ve tek renkli bir fon önünde cepheden tasvir edilmiş olup, bu durum figürleri öne çıkararak izleyici üzerinde bir etki yaratır (Arslan, 1997: 533).



Resim 46. Neş'e Erdok, *Ekmek*, 2021, Tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm, (“Neş’e Erdok”, t.y.).

3.2.3. Nur Koçak (1941)

Nur Koçak, 1960-1964 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nde eğitim almış, burada Adnan Çoker ve Cemal Tollu’dan dersler almıştır. 1964-1967 yılları arasında eğitimine ara vererek, İsviçre’nin Lozan şehrinde teknik ressam olarak çalışmaya başlayan sanatçı, 1968 yılında Akademi’ye geri dönerek Neşet Günel’in atölyesinden mezun olmuştur. Devlet bursuyla Paris’e giderek 1970-1975 yılları arasında resim üzerine eğitim almıştır (Koçak, 2018).

1971’de Paris’te düzenlenen Genç Sanatçılar Bienali, Beaux-Arts’ta sanat eğitimi gören Koçak için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Serginin büyük bir kısmı fotogerçekçi eserlerden oluşması, sanatçıya fotoğraf benzeri bir şekilde resim yapmanın da bir ifade biçimi olduğunu keşfetme fırsatı sunmuştur. Koçak, bu teknikleri kullanarak eserlerine kendi kişisel yorumunu yansıtmıştır (Yavaşca, 2022: 159).

Koçak, kültürümüzde ve dünya genelinde kadının nesneleştirilmesi sorununu ele alır, her ne kadar Fotogerçekçiliğin eleştirel bir tarafı olmadığını ve çalışmalarında da eleştirel bir amaca hizmet etmediğini belirtse de eserlerinde bu konulara dair açık bir eleştiri ortaya koyar. Kadının cinsel nesne haline getirilmesi ve tüketim kültürünün bireyi giderek kimliksizleştirilmesi gibi meseleler, sanatçının “Fetiş Nesneler”, “Nesne Kadınlar” (1974-1987), “Mutluluk Resimleriniz” (1981), “Müdahale Edilmiş Kartpostallar” (1981), ve “Vitrinler” (1989-2000), başlıklı seri çalışmalarında net bir şekilde görülmektedir. Ayrıca, “Fetiş Nesneler”, “Nesne Kadınlar” ve “Vitrinler” serilerinde, özellikle İstanbul’daki toplumsal yapının ve bireyin kimlik sorunlarının geçirdiği dönüşümler yansıtılmaktadır. Bu eserlerde, gelişen tüketim ekonomisinin toplumsal ve bireysel dinamikler üzerindeki etkileri belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. Ayrıca, tüketici kimliğinin kadın kimliğiyle etkileşime girerek yeni toplumsal paradigmlar oluşturduğu da dikkat çekmektedir (Muraz, 2009: 111-112).

Koçak bu eserlerine yöneltilen eleştirilere kayıtsız kalmamış ve Türkiye’ye döndükten sonra Türk toplumunun sosyal ve kültürel yapısını gözlemlemeye yönelmiştir. Toplumuna yabancılaştığına dair eleştirileri kimlik inşası bağlamında ele almıştır. Kendi bireysel kimliğini anlamlandırma arayışında, ailesinin görsel arşivlerine yönelerek geçmişine dair ipuçları aramıştır. Bu süreç, kimliğini yeniden inşa etmek için gerekli olan verilerin köklerine inme çabası olarak değerlendirilebilir (Yavaşca, 169-170). 1979 yılında başladığı bu seriye 2000’li yıllarda da sürdürmüştür. Yakın çevresini ve ailesini kapsayan bu seçki (Resim 47), Koçak’ın yaşadığı dönemin sosyo-kültürel yapısına dair bir belgesel niteliği taşımaktadır (Otman, 2020: 59). Sanatçı, bu bağlamda, kişisel ve toplumsal kimlik arayışını görsel bir ifade alanında yeniden yapılandırmaya yönelmiştir. Aile albümüne olan

ilgisini, hem bireysel geçmişine dair izler sürmek hem de toplumsal dinamiklere dair bir tartışma zemini oluşturmak amacıyla kullandığını şu sözlerle ifade eder:

1979'dan başlayarak bu kez aile albümümüze el attım. Çoğu özel nedenlerle (bayram, doğum günü, okula başlama gibi) çekilmiş fotoğrafların kaynaklık ettiği yeni dizim aynı zamanda Türkiye gerçeklerinden koptuğum, toplumumuza yabancılaştığım savını çürütmek amacını güdüyordu. Hızla kapitalistleşme aşamasına girmiş toplumun bir dönemine bakıyordum işte. Nasıl ki dergi karıştırmayı sevmişsem albüm karıştırmayı da sevdim hep. Orta sınıf, kentli aile yapımızı gözler önüne seren “Aile Albümü’nden” dizisinin ucu açık. Her an diziye yeni eklemeler yapabilirim” (Ünay, 2021).



Resim 47. Nur Koçak, *Annem, Babam, Ablam ve Ben 1*, 1980-83, T.Ü.A.B., 162x130 cm, (“Mutluluk resimlerimiz”, 2019).

Ressamın “Annem, Babam, Ablam ve Ben-2” adlı çalışması (Resim 48), toplumsal kimlik katmanlarını sorgulayan bir eserdir. Eser, fotogerçekçi tarzıyla sanatçının kendi ailesine dair bir portre sunarken, aynı zamanda 21. yüzyıl Türkiye’indeki sosyo-kültürel değişimleri ve dönemin toplumsal yapısını yansıtır. Aynı zamanda figürlerin kıyafetleri,

dönemin toplumsal ve kültürel kodlarını taşır. Baba figürünün askerî üniforması, Türkiye’de askerlik mesleğinin o dönemlerde toplumsal statüyü temsil edişini vurgular. Sanatçının anne ve ablasının giysileri, kadınların dönemin moda anlayışı ve toplumsal beklentileri doğrultusunda şekillenen rollerini yansıtır. Küçük kız çocuğunun denizci kıyafeti ise Batı etkisi altındaki çocuk modasına işaret eder ve modernleşme ile gelenek arasında bir köprü kurduğu söylenebilir. Bu kimlik vurguları, sade arka plan tercihi ile daha belirgin hale gelir.

Aile bireylerinin bir arada poz vermesi, dönemin toplumsal yapısında aile birliğinin önemini ve bireylerin rollerini yansıtır. Baba, otoriteyi ve toplumsal sorumluluğu temsil ederken; anne, evin merkezinde olan destekleyici figürü simgeler. Çocuklar ise geleceğin temsili olarak eserin odağına yerleştirilmiş, ailenin devamlılığını ifade eder. Her bir aile ferдинin kimlikleri toplumda üstlendikleri rolleri ve bu rollerin aile birliği içindeki önemini yansıtır. Modernleşme süreci, Batılılaşma ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi konular, bu görsel anlatı aracılığıyla izleyiciye aktarılır.



Resim 48. Nur Koçak, 2000-2003, Annem, Babam, Ablam ve Ben-2, T.Ü.A.B., 162x130 cm, (“Mutluluk resimlerimiz”, 2019).

3.2.4. Aydın Ayan (1953)

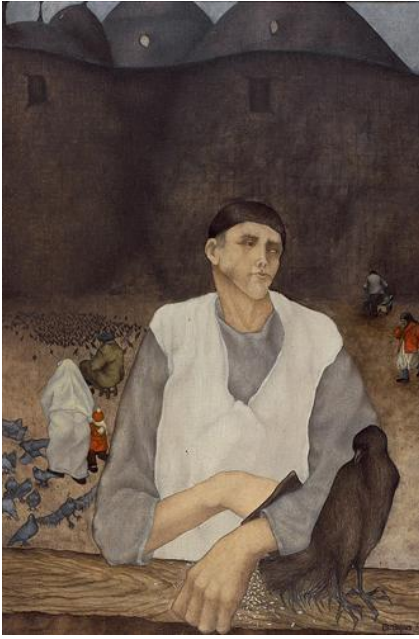
Aydın Ayan'ın öğrencilik yıllarından bu yana “insana dair” olanla kurduğu bağ, sonraki çalışmalarında da belirgin bir odak noktası olarak devam etmiştir. Eserlerinde figüratif ifade her zaman öncelikli olmuştur (Yeğin, 2003: 71). Toplumsal temalara odaklandığı figüratif eserleri sanatının temel yapı taşlarından birini oluşturur. Ayrıca, sanatçı duygularını ve dünyaya bakışını toplumsal olaylara duyarlılığıyla harmanlayarak, eserleri aracılığıyla izleyiciye güçlü mesajlar iletmektedir. Sanatında öne çıkan bir diğer özellik ise toplumsal olayları sembolik bir dille ve imgesel mekânlarda anlatmasıdır (Akdoğanoglu ve Yayan, 2021: 468). Ayan'ın 1972'den itibaren oluşturduğu eserler, öz ve biçim bakımından gerçek ile gerçeklikten yola çıkan çok katmanlı bir yapı üzerine oturtulan figüratif yapılar olarak dikkat çekmektedir (Küpçüoglu, 2020: 152).

Ressam, kariyerinin ilk dönemlerinde iki temel kaynaktan ilham almıştır. Bunlardan ilki, dönemin sosyal olaylarıdır. “Patron” ve “Piyonların Piyonları” adlı yapıtları bu dönemin eserleridir. İkinci etki kaynağı ise atölyesinde eğitim aldığı Neşet Günal'ın toplumsal gerçekçilik anlayışını yansıtan eserleridir. “Kuş Yemi Satıcısı” bu çerçeve de yarattığı eseridir (Giray, 1997: 172).

Aydın Ayan, kendini bulma sürecinde sanatı üzerinde yoğun etkileri olan kuş yemi satıcılarına olan ilgisinin sanatı üzerindeki etkisini şu sözlerle dile getirir:

Kendimi kuş yemi satıcılarda bulabildim. Kuş yemi satıcılarına yöneldikten sonra hem yakın portreler hem güvercinleri, kuşları etüt etme hem de atmosferi, mekânı; o kuş yemi satıcısıyla bulunduğu mekânı, onun belki sınıfsal özelliğini de ortaya koyacak şekilde betimlemeye ya da kompoze etmeye çalıştım. O, benim için bir çıkış oldu (Ayan, 2024).

Sanatçının “Kuş Yemi Satıcısı” adlı bu eserinde (Resim 49), görme engelli genç bir satıcının ön planda anıtsal bir biçimde betimlendiği görülmektedir. Figürün taşıdığı anlam ve stilizasyon, içinde yer aldığı bağlama uyum sağlayarak eserin temasını derinleştirmektedir. Resimdeki açık-koyu kullanımı, derinlik hissi yaratarak figürün arka plandan belirgin bir şekilde ayrılmasını sağlamaktadır. Arka planı kaplayan kubbeli büyük yapılar ve orta kısımda bulunan küçük boyutlu figürler ise, satıcının güçlü ve etkileyici varlığını daha da öne çıkarmaktadır (Altay, 2007: 96).



Resim 49. Aydın Ayan, *Kuş Yemi Satıcısı*, 1976, Tuval üzerine yağlıboya, 82x53 cm, (“Aydın Ayan”, t.y.).

Ayan’ın annesini resmettiği “Annem/Kara Başörtülü” isimli portresi (Resim 50), annesinin geleneksel giysileri ve kara başörtüsü aracılığıyla onun kültürel ve toplumsal kimliğini yansıtmaktadır. Portre, bireyin kültürel ve toplumsal kimliğini olduğu kadar öz-benliğini de somutlaştıran görsel bir temsil sunmaktadır. Portredeki bireyin yüzündeki kırışıklıklar ve yaşlanmanın getirdiği fiziksel izler, bir ömrün birikimini ve yaşanmışlığını ortaya koyarken, sanatçı bu izlerle bireyin içsel benliğini etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Ayrıca, bu unsurlar bir araya gelerek sanatçının hem kişisel hem de toplumsal bir anlatı oluşturduğu çok katmanlı bir anlatı oluşturmaktadır. Mekânın sadeliği ise figürün yüzünü ön

plana çıkarmakta ve izleyicinin bireyin iç benliğine ve kimliğine odaklanmasını sağlamaktadır.



Resim 50. Aydın Ayan, *Annem/Kara Başörtülü*, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm, (“Aydın Ayan”, t.y.).

3.2.5. Ahmet Umur Deniz (1960)

Ahmet Umur Deniz, sanat pratiğinde doğayı ve yaşam alanlarını gözlemlemeye dayanan natüralist bir anlayış benimsemektedir. Yansıtmak istediği duygu durumlarını ve ortamı, gözlemlerinden seçtiği gerekli unsurlarla aktarır. Mekânı, gereksiz ayrıntılardan kaçınarak minimum unsurlarla tasvir eder ve bu sayede figürleri daha belirgin hale getirir ve öne çıkarır (Altıparmakogulları, 2013: 142). Bu yaklaşım, sanatçının eserlerinde sadece fiziksel bir temsil değil, kimlik, sınıf ve ruhsal durum gibi derin katmanları da ortaya koyan bir bakış açısına dönüşür. Denize göre; “Portre kişinin sureti olmakla birlikte kişinin sınıfsal, ruhsal durumunu da belirler. Portre, sanatçının dünyasında yeni bir gerçeklik olarak biçimlenir ve teknik, psikolojik katmanların yoğrulmasıyla forma dönüşür” (Deniz, 2024).

Sanatçıya yöneltilen “Portrelerinizde yer alan bireysel kimlik ile toplumsal kimliğin etkileşimini nasıl yorumluyorsunuz?” sorusuna, şu yanıtı vermiştir:

İnsan toplumsal bir varlıktır, toplumun psikolojisini yansıtır. Kişi onunla içselleşerek bireysel kimliğini oluşturur. Çalışmalarında Coğrafya, Toplum ve Kimlik belirleyicidir (Deniz, 2024).

“Toplumsal cinsiyet, eşitsizliği veya sınıf gibi kimlik unsurları ve göç, şehirleşme veya küreselleşme gibi temalar portrelerinizde kimlik ve mekânı nasıl şekillendiriyor?” diye sorulduğunda ise cevabı şu şekilde olmuştur:

Çalışmalarım daha çok tematik bağlamdan oluşuyor. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, sınıflar, göç, şehirleşme, küreselleşme gibi sorunlar resimsel temalarımın içinde yer alıyor. Dünya görüşüm ve insani bakışım beni bu sorunlarla yüzleştiriyor. İnsanı temel öge olarak, kimlik ve mekân sorununu irdeliyorum (Deniz, 2024).

Sanatçı, eserlerinde bireysel kimliği toplumsal kimliğin etkileriyle ele almakta ve coğrafyanın, toplumun ve kimliğin belirleyici rolünü vurgulamaktadır. Bu anlayış doğrultusunda, mekân, Deniz’in eserlerinde yalnızca fiziksel bir arka plan değil, aynı zamanda kimliğin bir parçası olarak konumlanmaktadır. Sanatçının şu ifadesi, mekâna verdiği önemi ortaya koymaktadır: “Mekân, yaşamın kişilik oluşturduğu, kişiyle özleşen ve anlamı katmanlaştıran yerdir. Bazı portrelerimde içeriği ve atmosferi oluşturan öge olarak kullanıyorum” (Deniz, 2024). Ayrıca sanatçı, çalışmalarında sosyal sorunlara odaklandığını da belirtir ve şöyle der: “Dünya görüşüm ve insani bakışım beni bu sorunlarla yüzleştiriyor.” (Deniz, 2024). Sanatçı, insanı temel alarak kimlik ve mekân bağlantısını bu temalar üzerinden inceler. Örneğin, Nazım Hikmet’in “Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine” dizesinden esinlenerek oluşturduğu aynı zamanda eserin başlığı olan bu çalışma (Resim 51) Deniz’in Nazım Hikmet’in dizelerine gönderme yaparak, bireyin özgür ve bağımsız, ancak aynı zamanda toplumun bir parçası olarak kardeşlik içinde yaşama idealini yücelttiği görülür. Ağaçlar ve orman, bireysel kimliklerin toplumsal bir birlik içinde yeşerdiği, dayanışmanın ve özgürlüğün mekânı olarak öne çıkmaktadır. Eserde, bireyin

toplumsal bağlamda kimliğini bulduğu, toplumla kurduğu derin ilişki sayesinde kendini gerçekleştirdiği anlatılır.



Resim 51. Ahmet Umur Deniz, *Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine*, 2015, T.Ü.Y.B., 175x220cm, Sanatçının Arşivi.

Deniz'in eserleri sembolik anlamlar da taşımaktadır. Sanatçıya, “Portrelerinizde mekânın sembolik anlamları var mı? Eğer varsa, bu sembolleri nasıl seçiyorsunuz?” sorusu yöneltildiğinde, sanatçı şu şekilde yanıt vermiştir:

Portrelerimde kullandığım mekânlar, bireyin içsel dünyasıyla ilişkili sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu semboller, eserin temasını oluşturan unsurlardan seçilmektedir. Örneğin, “Yalnız” (Resim 52), “Haydarpaşa Görünümlü Portre” ve “Kırmızı Paletli Otoportre” gibi çalışmalarımnda, mekânın sembolik rolü açıkça görülmektedir (Deniz, 2024).



Resim 52. Ahmet Umur Deniz, *Yalnız*, 2022, Tuval üzerine yağlıboya, 130x160cm, Sanatçının Arşivi.

Zaman kavramı da, sanatçının eserlerinde dikkat çeken bir diğer önemli unsurdur. Özellikle “Yalnızlık” eserinde, zamansızlık kavramı, sembolik bir anlam taşıyarak, bireyin içsel yalnızlığını vurgulamaktadır. Bu doğrultuda sanatçıya sorulan “Zaman kavramını portrelerde kimlik ve mekân ilişkisiyle nasıl birleştiriyorsunuz?” sorusuna sanatçı şu şekilde cevap vermiştir:

Zamansızlık da vurgu yaptığım bir değerdir. Konu gereği zaman belirteceksem mekânı kimliği destekleyecek zaman sembol ve öğelerini kullanırım (Deniz, 2024)

Sanat tarihi boyunca etkisi büyük olan ustalar da Deniz’in sanatsal gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Barok dönemden Rembrandt, Romantik dönemden Géricault, Delacroix ve Goya, Realizm döneminden J.F. Millet, Deniz’in düşünsel yapısını şekillendiren sanatçılar arasında yer alır (Deniz, 2024).

3.2.6. Taner Ceylan (1967)

21. yüzyıl Türk resim sanatında hiperrealizmin önemli temsilcilerinden biri olan Taner Ceylan, “hiperrealist” bir ressam olarak tanımlanmasına rağmen, eserlerinde yalnızca görsel gerçekliği değil, aynı zamanda duygu ve ruhu da yansıtmayı hedeflemektedir (Hemington, 2017).

Ceylan’ın eserleri, eşcinsel temalı unsurlar aracılığıyla sanatçının kendi cinsel kimliğini görünür kılmaktadır. Sanatçı, eserlerinde zaman zaman kendi bedenine ilişkin temsillere de yer verir. Özellikle kariyerinin ilk dönemine ait olan “Taner Ceylan’ın Portresi I”, “Taner Ceylan’ın Portresi II” ve “Taner Taner”, gibi resimleri sanatçının kendi imgesiyle yüzleştiği önemli çalışmalardır (Yılmaz, 2011: 82). Ceylan’ın resimlerindeki figürler, yalnızca onun bireysel kimliğine ait birer cinsel kimlik taşıyıcısı olmanın ötesinde, kimliğin cinsel yönelim dinamiklerini temsil eden farklı olasılıkları da ortaya koyar. Sanatçının, öz denetim mekanizmalarını aşmaya yönelik anlatı odaklı yaklaşımı, Türk figüratif resim sanatında kimlik inşası açısından özgün ve tartışmaya açık imgelerin oluşmasına zemin hazırlamaktadır (Yavaşca, 2022: 218-219).

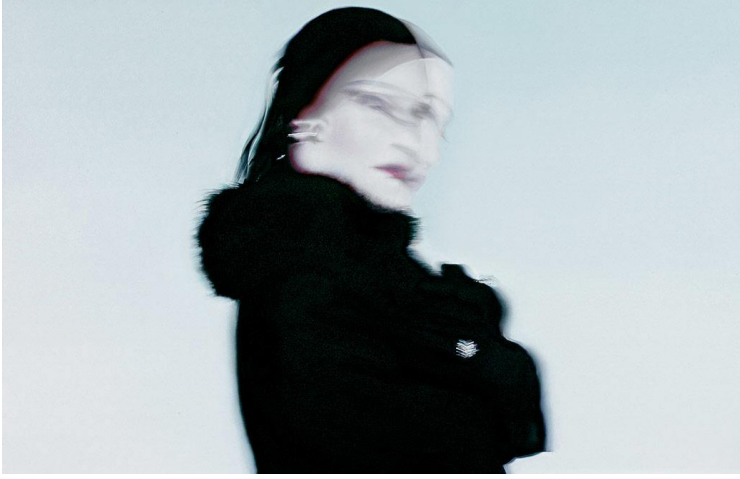
Taner Ceylan’ın “Alp” isimli eseri (Resim 53), toplumsal cinsiyet normlarını, kimlik algısını sorgulayan çarpıcı bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, bu eserinde maskülen ve feminen unsurları bir araya getirerek cinsiyet ve kimlik kavramlarının sabit olmadığını, aksine bireyin özgünlüğünü yansıtabileceğini ifade eder. Ceylan, bu çalışmaları hakkında, şöyle der: “Özellikle cinsiyetler arası oynuyorum, betimliyorum, yani erkek bedeninin üzerinde dişi kimliği uygulama açısından benim için çok heyecanlı oluyor” (Ceylan, 2013).



Resim 53. Taner Ceylan, *Alp*, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 32x50 cm, (“Taner Ceylan, t.y.).

Resimde yer alan kişinin zarif, abartılı ve kendine güvenen duruşu, geleneksel erkeklik normlarına meydan okur ve bireysel kimliğin sınırlarını keşfetmek için bir araç haline gelir. Kürklü yaka, makyajlı yüz ve örtü gibi unsurlar, toplumsal beklentilerin ötesinde bir kimlik ifadesine işaret eder. Sanatçı, bu yaklaşımı 2006 yılında yaptığı diğer çalışması “Beyaz Fonda Alp” isimli portresinde (Resim 54) daha da derinleştirir ve bu resim hakkında şunları söyler:

Bu sefer Alp’in iki kimliğini ortaya çıkarmaya çalıştım; bir izleyicinin suratına bakan, bir de kendi içine bakan; hem dişileşen hem erkekleşen, hem rüyayı gören hem rüyadan ayılan (Ceylan, 2013)



Resim 54. Taner Ceylan, *Beyaz Fonda Alp*, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 115x180 cm, (“Taner Ceylan”, t.y.).

Sanatçının Alp resimleri, yalnızca görsel bir temsil değil, aynı zamanda bireysel kimliğin inşasıyla ilgili sorular soran ve modern çağda kimlik kavramının nasıl değiştiğini araştıran eserlerdir. Ceylan, “Resimler de uyguladığım burada özellikle hep vurgulamak istediğin bir durum var; duygusal gerçeklik, resimlerimde öne çıkartmak istediğim en özel unsurdur. İzleyici, benim resmime baktığı zaman boyadan ziyade nesnenin kendisini (...) ruhu görmesini istedim, izleyicinin yani bedendeki iki ruh halini” (Ceylan, 2013). Sanatçının bu sözleri, eserlerinin izleyiciyi yalnızca yüzeysel kimlikle değil, derin bir duygusal bağlamla buluşturmayı hedeflediğini açıkça ortaya koymaktadır.

Ceylan, eserlerinde hem kendisine hem de toplumsal normlara meydan okuyan güçlü bir anlatı sunar. Onun resimleri, bireyin toplum tarafından dayatılan rollerin ötesine geçerek kimliğini özgürce ifade edebileceği bir alan yaratır. Bu, yalnızca görsel bir temsil değil, aynı zamanda cinsiyet, kimlik ve bireysel özgürlük üzerine derin bir sorgulamayı da beraberinde getirir.

3.2.7. Mustafa Orkun Müftüoğlu (1973)

Mustafa Orkun Müftüoğlu, eserlerinde doğa ve insan arasındaki ilişkiyi temel alarak konularını şekillendirir (Resim 55). Geçmişten günümüze birçok sanatçının doğaya duyduğu ilgiyi kendine özgü bir yaklaşımla yeniden yorumlar. Sanatçının ilk dönem eserlerinde portre ve otoportreler ön planda yer almaktadır. Bu eserlerde, çevreyle olan etkileşim ve figürlere eşlik eden diğer öğeler, simgesel bir derinlik yaratırken, kompozisyonun genelinde portreyi vurgulayan bir yapı ortaya çıkmaktadır (Şengür, 2023: 165-166).



Resim 55. Mustafa Orkun Müftüoğlu, *Elif*, 2004, Tuval üzerine yağlıboya, 90x130 cm, Sanatçının Arşivi.

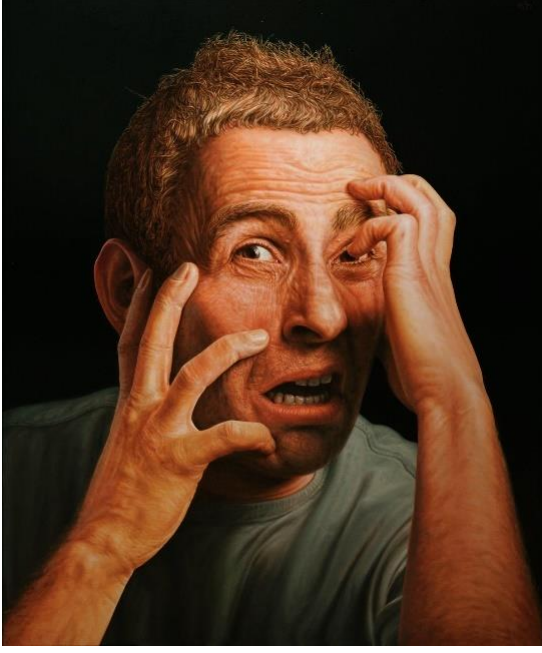
Müftüoğlu, sanat tarihi, mitoloji ve günlük yaşamdan esinlenerek eserlerinde farklı konulara da yer verir. Sanatçının “Nejat” isimli eseri (Resim 56) gerçekçi bir tarzda betimlenmiş genç bir bireyin portresidir. Figür, modern ve kentli bir görünüme sahiptir. Kıyafetleri ve duruşuyla lise ya da üniversite öğrencisi olduğu vurgulanmaktadır. Resimde, büyük olasılıkla o dönemde arkadaşlarıyla buluşmak ve zaman geçirmek için tercih ettiği Beyoğlu’ndaki bir terasta tasvir edilmiştir. Az önce kalkmış olduğu sandalyesinin hemen yanında duran sehpa, günlük hayatındaki iki önemli alışkanlığını simgeleyen iki nesne yer alır: sigara ve kitap (Karayel, 2012: 197-198).

Eserde, Nejat öğrenci kimliğiyle betimlenmiştir. Beyoğlu gibi canlı, dinamik bir mekânda yer alması, onun modern ve kentli kimliğini de güçlendirmektedir. Ayrıca, sehpa üzerindeki sigara ve kitap gibi nesneler, Nejat'ın yaşam tarzı ve değerleri hakkında izleyiciye bilgi verir. Eserde, bireysel kimlik (kişinin özel yaşamı, sigara gibi alışkanlıkları, kitap gibi kişisel tercihleri) ve toplumsal kimlik (modern ve kentli yaşam tarzı) bir arada işlendiği, döneminin genç kuşağını yansıtan güçlü bir portre sunmaktadır.



Resim 56. Mustafa Orkun Müftüoğlu, Nejat, 2000, T.Ü.Y.B., 120x130 cm, (Художник Mustafa Orkun Muftuoglu”, t.y.).

Sanatçının otoportre çalışmaları da sanatında önemli bir yere sahiptir. “The Scream” adlı resim (Resim 57), sanatçının kendisini Hiperrealist bir üslupla resmettiği otoportre çalışmalarından biridir. Bu eser, sanatçının içsel benliğini ve duygusal durumunu izleyiciye aktarmaktadır. Figürün yüzündeki endişe, korku ve panik hali, kişinin içsel benliğini dışavurmaktadır. Ellerinin yüze temasındaki gerginlik ve kontrol kaybı, benliğin parçalanışını ve içsel çöküşünü simgelemektedir. Siyah arka plan, trajik duygu durumunu daha da belirginleştirmektedir. Bu eser, sadece dış görünüşle değil, insanın iç dünyasını da yansıtarak benliğin duygusal ve psikolojik boyutlarına dair önemli ipuçları sunmaktadır.



Resim 57. Mustafa Orkun Müftüoğlu, *The Scream*, 2012, T.Ü.Y.B., 110x90 cm, (“Художник Mustafa Orkun Muftuoglu”, t.y.).

3.2.8. İsmail Özgür Soğancı (1974)

İsmail Özgür Soğancı, resimlerinde ayrıntıya girmeden, yüzeysel bir yapı içinde bütünü ele alan bir yaklaşım sergiler. Bu tercih, izleyiciyi detaylarda kaybolmadan eserin genel atmosferi ve duygusal etkisi üzerinde yoğunlaşmaya davet eder. Soğancı’nın Edip Cansever’i resmettiği “Şair” adlı resminde (Resim 58) bu yaklaşım açıkça görülebilir. Eserde, figür ve alan arasındaki ilişki bir bütün olarak ele alınmış; detaylar kasıtlı olarak belirsiz ve dağınık bırakılmıştır. Figür, yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda çevresiyle organik bir ilişki içinde ele alınmıştır. Bu yöntem, sanatçının eserlerine derinlik kazandıran ve izleyiciyle sezgisel bir bağ kurmasını sağlayan karakteristik bir özellik sunmaktadır. Soğancı, bu yaklaşımıyla Türk resim sanatında modern ve duyarlı bir bakış açısını yansıtır.



Resim 58. İsmail Özgür Soğancı, Şair, 2004, yağlıboya, guaj, akrilik, karton üzerine, 70x100 cm, Sanatçının Arşivi.

Bu üslup bağlamında sanatçıya “Kimliğin katmanları portrelerinize nasıl yansıyor?” sorusu yöneltildiğinde, sanatçı şu şekilde yanıt vermiştir:

Her yüz yaşam izleri taşır. Ben resim yaparken öncelikle doğrudan bir yüze bakmayı tercih ediyorum. Fotoğrafik imgeden çalışmak ancak mecbur kalırsam olabilir. Bir yüze baktığımda, ama gerçekten samimiyetle bakabildiğinde, o yüzün gerisindeki kimliğin izleri, işaretleri, sancıları, sızıları da belirmeye başlıyor. Bu süreç, bir yüzü defalarca çalışmayı da gerektirebilir. Fakat başarılı bir portre, kelimelerle ifade edilemeyecek derinlikte bazı hisleri barındırabilir sanırım (Soğancı, 2024).

Sanatçı, mekânın bir portrenin anlatımına katkısını ise şu şekilde değerlendirmiştir: “Hem arka plan, kompoze edici resimsel bir leke hem de portreyi destekleyen, içerik olarak

zenginleştiren bir öge” (Soğancı, 2024). Ayrıca, eserlerindeki mekânın kimliği temsil etmedeki rolünü şu şekilde açıklar: “Benim resimlerimde mekân, kimliği temsilden ziyade yüz üzerindeki resimsel ifadeyi kompozite eden bir öge olarak düşünülmeli. İyi bir yüz ifadesi başka hiçbir ögenin öne çıkmasına ihtiyaç duymaz sanki” (Soğancı, 2024).

Sanatçının belirttiği gibi, Resim 59’daki mekân, bir temsil aracı olarak değil, figür üzerindeki resimsel hikâyeyi destekleyen bir işlev görmektedir. Yüz üzerindeki detaylar ve figürün duruşu, güçlü bir anlatı sunmaktadır. Figürün kafasının hafifçe eğilmesi, çatık kaşları, yüz ifadesindeki gerilim ve sigara tutan duruşu, içsel bir sorgulama veya düşünme halini temsi eder. Bu durum, yalnızca psikolojik bir durumu değil, aynı zamanda kimliğin derinliklerinde yer alan içsel çatışmaları ve arayışları da temsil ediyor olabilir. Ayrıca, figür sanatçının “iyi bir yüz ifadesi başka hiçbir ögeye ihtiyaç duymaz” fikrini destekler niteliktedir.



Resim 59. İsmail Özgür Soğancı, İsimsiz, 2022, Tuval üzerine karışık teknik, 110x80 cm, Sanatçının Arşivi.

Sanatçıya, “Zaman kavramını portrelerde kimlik ve mekân ilişkisini nasıl birleştiriyorsunuz?” sorusu yöneltildiğinde ise, şu şekilde cevaplamıştır:

Belki bazen yüz denilen coğrafyada taze boya yıpranmış boya örselenmiş, zımparalanmış kısımlar ve canlı pırıl pırıl kısımlar yüzeyde eskitme, çürütme, biçim bozma, layer ekleme, kazıma, bunlar hep zamanda insan meseleleri (Soğancı, 2024).

Kokoschka, Beckmann, Orhan Peker ve Komet, sanatçının etkilendiği ressamlardır. Dışavurumcu portreler ise Soğancı’nın sanatında önemli bir yere sahiptir.

3.2.9. Yiğit Altıparmakogulları (1977)

Yiğit Altıparmakogulları, figüratif resim anlayışında genellikle yatay ve dikey kompozisyonlar üzerinde durarak yalınlık ve dengeyi öne çıkaran bir yaklaşım sergilemektedir (Altıparmakogulları, 2013: 169). Sanatçı, bu eserlerinde “Kimliğin katmanları resminize nasıl yansıyor?” sorusuna ise şu şekilde yanıt vermiştir:

Çoğunlukla, başta kendim olmak üzere tanıdığım kişileri, belirli ruh halleri ve davranış biçimlerinin zihnindeki yansımalarını ifade etmek için tasvir ediyorum. Tasvir ettiğim kişinin pozu, kıyafetleri, aksesuarları, saçı, makyajı gibi, çevresindeki objeler, içinde bulunduğu mekân gibi, resme verdiğim isim gibi etkenlerle portrenin kimliği veya kimliğinin katmanlarıyla ilgili veriler ortaya çıkabiliyor ama portrenin kimliğinin katmanlarını irdelemek gibi özel bir derdim yok. Bununla beraber resim eğer otoportre değilse, kendi kimliğim, kişiliğim ve tasvir ettiğim kişinin kimliği, kişiliği ile bir sentez oluşabiliyor (Altıparmakogulları, 2024).

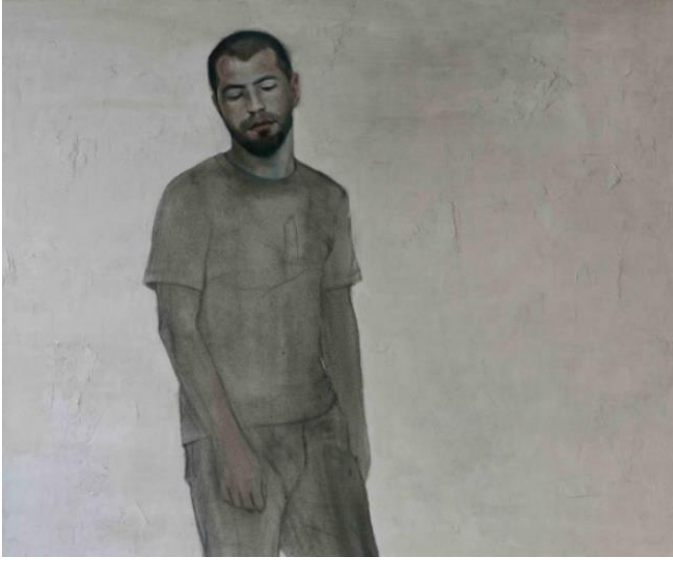
Sanatçıya çalışmalarında mekânın nasıl bir rol oynadığına dair ise şu sorular yöneltilmiştir: “Mekân, bir portrenin anlatımına nasıl katkı sağlıyor? Mekânı, bir arka plan olarak mı yoksa kimliğin bir parçası olarak mı kullanıyorsunuz?”

Sanatçının cevabı şu şekilde olmuştur:

Mekânın, portreyi tasvir etme amacına göre doğrudan veya dolaylı, olumlu ya da olumsuz çok sayıda etkisi olabilir (...). Resimde mekânı sadece arka plan olarak düşünmemek gerekir. Arka, üst, alt, sağ, sol hatta -portreyi düşünecek olursak- figürle yüzey arasındaki espas mekânı oluşturur. Genellikle portre resimlerimde mekânı soyutlamayı, tanımsız bir mekânı, bir boşluğu tercih ediyorum. Eğer tanımlanmış veya neresi olduğuna dair ipuçları barındıran bir mekân tasvir ediyorsam tabii ki portreyi tasvir etme amacıma uygun bir mekân oluşturuyorum. Her iki tercihle de kimliği veya önceki sözlerimde bahsettiğim kimlikler arası yapıyı ve/veya ruh halini, davranış biçimini destekleyecek, güçlendirecek, en azından olumsuz yönde etkilemeyecek bir mekân kurguluyorum (Altıparmakogulları, 2024).

Sanatçının “Hayri” adlı resminde (Resim 60) figürle yüzey arasındaki espas mekânı oluşturmaktadır. Yüzey ve figür, tüm ayrıntılardan arındırılmıştır. Her iki öge birbirini tamamlar niteliktedir. Figür ile arka plan arasındaki espasın geniş ve boş bırakılması, figürün ön plana çıkmasını sağlarken, aynı zamanda bir içe dönüklük ya da tecrit hissini de artırmakta, boşluk içinde varlık gösteren figür, arka planın sadeliği ve yüzey dokusunun hafif bir şekilde hissedilmesi, figürün mekânda izole bir şekilde durmasını sağlamaktadır. Bu izolasyon, hem fiziksel hem de duygusal bir boşluk hissi yaratmaktadır. Bu bireyin toplumsal bağlardan kopuşunu ya da kendini bir çevreye ait hissetmeyişi anlatıyor olabilir. Figürün duruşu ve yüz ifadesi ise, kişinin kendi benliğiyle yüzleşmesini veya bireyin yalnızlığını yansıtmaktadır. Figürün detaylardan arındırılmış sade bir şekilde betimlenmesi, kimliği belirleyen fiziksel ya da yüzeysel unsurlardan çok, ruhsal ve duygusal benliğe vurgu

yapmaktadır. Bu şekilde, figürün izole duruşu, yalnızlık ve içsel bir boşluk duygusunu, dışsal faktörlerden bağımsız olarak vurgular.



Resim 60. Yiğit Altıparmakogulları, Hayri, 2010, Tuval üzerine yağlıboya ve kurşunkalem, 100x120 cm, Sanatçının Arşivi.

Sanatçıya sorulan bir diğer soru, “Zaman kavramını portrelerde kimlik ve mekân ilişkisiyle nasıl birleştiriyorsunuz?” şeklindedir. Sanatçı, bu soruya verdiği yanıtta, “Zaman kavramının genel olarak portrelerimde doğrudan, vurgulanmış bir etkisi yok” ifadesini kullanmıştır. Ancak, “Closer” adlı eserinde (Resim 61) bu temayı dolaylı bir şekilde ele aldığını şu şekilde açıklar:

“Closer” isimli resmimde ayna karşısında kendimi aynadaki yansımayla farklı bir pozda tasvir ettim. Yansıyan figür hem farklı bir pozda hem de dolayısıyla farklı bir zamanda. Bu resimde mekânın temel elemanlarından biri olan ayna, figürün farklı zamanlardaki farklı hallerinin tasvirindeki araç durumundadır ve böylece kimliğin, kişiliğin, farklı ruh hallerinin ifadesi sağlanmaktadır (Altıparmakogulları, 2024).

Sanatçı, bu eseri içsel çatışmalar ve kimlik arayışıyla ilgili derin bir yüzleşme olarak yaratmıştır ve bu süreçle ilgili şunları söyler:

“Closer”da içimdeki boşluk duygusunu, kendimde istemediğim taraflarımla, içimdeki gölgeyle birleştirerek, başka bir ‘ben’ olarak kişiselleştirdim ve bir ‘öteki’ olarak tanımladım (...) Bu gölge (...) içimde dolduramadığım boşluğu yaratan esas sebep olan güçsüz, melankolik taraflarımı temsil etmektedir. İkinci kişiliğimi tanımlayıp oluşturduktan sonra, ruh halimdeki git gelleri, içimdeki karanlık gölgenin benliğimi ele geçirmesini anlatmak için yeniden bir tersine çevirme yaptım. Asıl ile yansımayı yer değiştirdim. Kızan ve isyan etme noktasına gelen ‘ben’i yansıma olarak, gölge ‘ben’i ise asıl olarak tasvir ettim. İkisini de profilden göstererek ötekileştirdim (Altıparmakogulları, 2013: 179-180).



Resim 61. Yiğit Altıparmakogulları, Closer, 2010, Tuval üzerine karışık teknik, 100x130 cm, Sanatçının Arşivi.

3.2.10. İrfan Dönmez (1980)

İrfan Dönmez, kimliği çok katmanlı bir yapı olarak kabul etmekle birlikte, otoportre çalışmalarında bu katmanlardan ve derin anlamlardan uzak durmaya çalıştığını belirtir. Sanatçı, bu yaklaşımını şu şekilde ifade eder:

Kimlik çok katmanlı bir olgu, ancak ben otoportrelerimde katmanlardan ve bu katmanların anlam derinliğinden oldukça uzak durmaya çalışıyorum. Serigrafi tekniği ve tuval dokusunun yarattığı kaymalar, silinmeler görsel bir deformasyon ortaya koyarken; kimlik temsilinin yalın ve katmanlardan uzak bir sunuşu olan ‘snap-shot’ vesikalık fotoğraf bu sayede her bir tekrarda farklılaşıyor ve bu sayede aslından uzaklaşan, belki de bu çok katmanlılığa gönderme yapan bir görsel örüntü oluşturuyor. Fakat çalışmalarımın doğrudan kimliğin katmanları ile ilgili olduğunu söylemek yanlış olur (Dönmez, 2024).

Sanatçının “Ben İmgeleri III” adlı çalışmasında (Resim 62), çok sayıda yüz silüeti görülmektedir. Suretlerin her biri sanatçının portresi olsa da, çoklu tekrarlar sonucu detayların bulanıklaştırılması ve yüz hatlarının silikleşmesi, kimliği tanımsızlaştırarak izleyicinin bunu fark etmesini zorlaştırmaktadır. Kırmızı renk kullanımı ise, bu belirsizlik içinde atmosfere yoğun ve güçlü bir etki yaratır.



Resim 62. İrfan Dönmez, Ben İmgeleri III, 2022, Tuval üzerine serigrafi ve akrilik boya, 120x150 cm, (“Ben İmgeleri III”, t.y.).

Dönmez’e portrelerini oluştururken etkilendiği sanatçılar ve akımlar sorulduğunda, sanatçı Robert Rauschenberg’den etkilendiğini belirterek şu cevabı vermiştir:

Robert Rauschenberg’in çalışmalarından etkilendiğimi itiraf etmeliyim. Tabi ki Rauschenberg’in çalışmaları doğrudan otoportre ya da kimlik meselesi ile ilgili değil. Ancak yine de kimliği inşa eden görsel kültür öğeleri ile ilgili, bunu yaşadığı zamanın ruhu olarak değerlendirebiliriz elbette. Kullandığı gündelik imajların iç içeliği, karmaşasının yarattığı görsel örüntüden etkilendiğim açıktır. Çünkü o da imajları bağlamından kopararak yüzey üzerinde yeniden bir araya getirip yeni bir anlam üretme ya da ‘anlamsızlaştırma’ peşinde idi (Dönmez, 2024).

Sanatçının bu ifadesi aslında onun sanatını anlamamızda önemli bir ipucu sunmaktadır. Rauschenberg’in imgeleri bağlamından soyutlayarak anlam yaratmada kullandığı yöntemi, Dönmez de kendi benliği ve sureti üzerine uygulayarak, kimliğin sürekli değişen, bulanık bir yapı olduğunu görsel olarak ifade eder. Bu, izleyicinin portreye

bakarken kimlik hakkında sabit bir yorumda bulunamayacağı, bunun yerine farklı anlamların ve duyguların ortaya çıktığı bir etkileşim yaratır.

Bu sanat pratiği bağlamında sanatçıya “Mekânın bir portrenin anlatımına katkısı nedir? Mekânı bir arka plan olarak mı yoksa kimliğin bir parçası olarak mı kullanıyorsunuz?” sorularına verdiği yanıt şu olmuştur:

Elbette kimliğin görsel temsilinde mekân ve mekânın görsel unsurları önemli bir rol oynar. Ancak çalışmalarımda mekân ve mekân kurgusundan uzak durmaktayım. Resim dilinde portreleri uyguladığım alana mekân diyebiliriz belki. Dört kenarla sınırlı bu alanı aslında daha çok kimliği tanımsızlaştıracak fakat tanımsızlaştırırken otoportre görselleri ile hareketli, değişken bir örüntü oluşturacağım bir zemin olarak düşünüyorum (Dönmez, 2024).

Dönmez’in resimlerinde hareketli yapı, sanatının önemli unsurlarından biridir. Sanatçıya sorulan “Zaman kavramını portrelerde kimlik ve mekân ilişkisiyle nasıl birleştiriyorsunuz?” sorusuna verdiği yanıt ise, sanatçının ifadesiyle şu şekildedir:

Kullandığım teknik aracılığıyla durağan bir imaj, tekrarlar sayesinde hareketli, videoya benzer bir görüntü oluşturuyor aslında. Durağanlık ve hareketlilik gibi kavramlar doğrudan zamanla ilişkilidir. Bazen ürettiğim çalışmaları izlerken büyük bir bütünün fragmanlarını izlermişim gibi düşünüyorum. Fragmanların arasındaki boşlukları zihnini tamamlamasına müsaade ettiğim bir videonun görselleştirilmesi girişimi aslında (Dönmez, 2024).

Dönmez’in “Ben’im No.3” adlı çalışmasında (Resim 63), yüzün birden fazla görüntüsü, hareket ve geçiş hissi yaratarak, anı tek bir noktaya sabitlemek yerine zamanın içinde bir kayma ve geçiş duygusu oluşturur. Yüzün ortasındaki ince kırmızı çizgi,

kompozisyona denge sağlar ve “zaman” ile “kimlik” arasındaki sınırın belirsizliğini akla getirir. Bu çizgi, figürün birden fazla anı veya durumu aynı anda yaşadığı izlenimini güçlendirir. Resim, kimliğin tek bir zaman dilimiyle sınırlandırılmayacağını, aksine sürekli bir akış ve değişim içinde olduğunu göstermektedir.



Resim 63. İrfan Dönmez, Ben'im No.3, 2020, Tuval üzerine kurşun kalem, 100x80 cm, (“Ben'im No. 3”, t.y.).

3.2.11. Nurhan Altay (1981)

Nurhan Altay, resimlerin de kimlik kavramına önem veren kimlik kavramını iki farklı şekilde ele alan bir sanatçıdır. Sanatçıya “Kimliğin katmanları portrenize nasıl yansıyor?” diye sorulduğunda şu yanıtı vermiştir:

Bana göre kimlik iki şekilde var olur. Kişinin kendisine oluşturduğu kimlik ve diğer bireylerin kişiye bakışları ile oluşan dış kimlik. Ben resimlerim de her iki kimlik görüntüsünü de yansıtmaya çalışıyorum. Bunu yaparken resim sanatının tüm plastik öğelerini araç olarak kullanmanın yanında fotoğraf ve

sinema gibi diğ er sanat dallarının da portre ve figüre bakışlarına benzer bir kurgu ve yaklaşımla ele alıyorum. Bu aslında benim iki boyutlu bir zeminde figürlerin tam kimliklerini yansıtmaya arzumdaki kaynaklanıyor (Altay, 2024).

Sanatçı resimlerinde bireysel ve toplumsal kimlik hakkında ise ş unları söyler:

Benim için asıl olan bireysel kimlik. Zaman zaman da resimlerim de toplumsal kimlik dayatması çemberin sıkışmış figürlerin kendi kimliğini sorguladıkları durumları konu alıyorum.  oğ nlukla da figürlere bakıldığında batılı fig rlar gibi genel bir yargıya varılabilir de tam olarak hangi toplumsal kimliğe ait oldukları okunamamaktadır (Altay, 2024).

Sanatçının “Than What” adlı resminde (Resim 64) iki erkek, (biri sahenin üst karanlık tarafında) bir kadın ve bir köpek figürü yer almaktadır. Sahne, bir hik ye anlatımı hissi yaratırken sinema estetiğı ve fotoğraflık yaklaşımları da yansıtmaktadır. Sanatçının “kimliğın iki şekilde var olması” fikrine göre bu resim, hem bireylerin kendi kimliklerini oluşturma çabalarını hem de başkalarının bakış açısıyla oluşan dış kimliklerini ele almaktadır. Kadın, yatağın üzerinde oturmuş bir tür rahatsızlık, kafa karışıklığı veya beklenti hissi yaratmaktadır. Ancak durum hakkında kesin bir yargıya varmak zordur. Bu bir savunmasızlık mı? yoksa bir meydan okuma mı?

Erkek figürü kadına dönük ancak izleyiciye sırtı dönük şekilde konumlanmıştır. Bu duruş, dış kimliğı yani başkalarının bakışını temsil etmektedir. Aynı zamanda giydiğı takım elbise, onun otoriter bir pozisyonu temsil edebileceğini düşündürmekte. Arka plandaki fotoğrafçı, sahneyi “dışardan izleyen” bir gözlemciyi ya da olayın sahnelenmiş olduğuna işaret eden bir unsur olabilir. Bu durum, sahenin kurgu mu yoksa gerçek mi olduğ  konusunda izleyiciyi düşündürür. K peğın dikkatli ve tetikte duruşu, sahnedeki gerilimi

artırır. Mekânın detayları, özellikle dramatik ışık kullanımı ve duvardaki sanat eseri, sahneye teatral ve sinematografik bir atmosfer kazandırmaktadır.



Resim 64. Nurhan Altay, The What, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 109x148 cm, (“Nurhan Altay”, t.y.).

Altay’ın resimlerinde mekânın, önemli bir unsur olduğu söylenebilir. Sanatçıya sorulan şu sorulara: “Mekânın bir portrenin anlatımına katkısı nedir? Mekânı bir arka plan olarak mı yoksa kimliğin bir parçası olarak mı kullanıyorsunuz?” sanatçının cevabı ise şu şekilde olmuştur:

Resimlerim de mekâna kesinlikle kimlik ile bütünleşik bir biçimde yer veririm. Çoğu zaman kişiler yaşamlarını eşlik eden mekanların oluşmasında baş rolü üstlenseler de, bazen öyle mekanlar vardır ki orada yaşayan kişilerin kimliğinin oluşmasına neden olurlar. Benim de bazı resimlerime konu olan mekanlar figürleri şekillendirmektedir (Altay, 2024).

Sanatçının “Güller ve Dikenler” adlı eseri (Resim 65), figürün mekânla özdeştiği bir sahne sunar. Mekânın sade, loş aydınlatması ve nötr tonlardaki mobilya detayları, karakterin içine dönük ve televizyona odaklanmış ruh halini yansıtmaktadır. Lamba ışığı, figürün yüzünü ön plana çıkarmaktadır. Onun televizyondaki sahneye odaklanması, bu sahneden etkilendiğini gösterir. Mekânın sıcak ama tekdüze atmosferi, kişinin durağan ve düşünceli ruh haliyle bütünleşerek, onun içsel dünyasını ve yalnızlığını şekillendiren bir unsur olarak öne çıkmaktadır.



Resim 65. Nurhan Altay, Güller ve Dikenler, 2009, Tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm, (“Nurhan Altay”, t.y.).

Sanatçıya yöneltilen bir soru da “Portrelerinizde mekânın sembolik anlamları var mı? Eğer varsa, bu sembolleri nasıl seçiyorsunuz?” olmuştur. Sanatçı yöneltilen bu soruya şu açıklamayı yapmıştır:

Portrelerimde mekâna zaman zaman sembolik anlamlar yüklemekle beraber çoğu zaman bunu bir zorundalık ya da amaç olarak görmüyorum. Eğer resmettiğim kişinin kimliğinin aktarımında vazgeçilmez bir unsur ise

semboller önem kazanır. Onun haricinde yaşanmışlık izleri, objeler, ışık, renk gibi unsurları yerli yerinde kullanmayı daha çok önemsiyorum (Altay, 2024).

3.2.12. Ayşe Kapusuz (1982)

“Bir insanın kimliğinin oluşum sürecinin işleyişi, tam da bir sanat eserinin oluşum sürecinde olduğu gibidir. Önemli olan hangi kimliklere sahip olduğun, vardığın nokta değil, yaşamın seyir halindeyken hangi deneyimi nasıl yorumladığın, kimlik çatının tuğlalarını ruhuna ve başka canlıların alanlarına sızıntı yapmayacak şekilde nasıl döşeyebildiğindir” (Ayşe, 2024) diyen Ayşe Kapusuz, kimliği; bireyin ruhsal derinliği ve yaşama kattıklarıyla anlam kazanan bir yapı olarak tanımlar. Sanatında, dışsal kimlikler geri planda bırakılırken, öz benliğe dönüş çabası öne çıkar. Kapusuz, insanı kimlik katmanlarından arındırarak saf benliklerini ifade ettiği anları yakalamayı hedefler ve bu yaklaşımını sanatına yansıtır. Kapusuz’un 2004 tarihli “Otoportre”si (Resim 66), öz benlik vurgusunu belirgin bir şekilde hissettirmektedir. Bu öz portre, dışsal kimliklerden sıyrılarak saf benliğin ifade edildiği bir anı yakalamayı amaçlamaktadır. Ayrıca, figürün yüz ifadesi, onun dış dünyaya karşı mesafeli bir duruş sergilediğini göstermektedir.



Resim 66. Ayşe Kapusuz, Otoportre, 2004, Tuval üzerine yağlıboya, 100x82 cm, Sanatçının Arşivi.

Sanatçıya “Kimliğin katmanları portrenize nasıl yansıyor?” diye sorulduğunda sanatçı şu cevabı vermiştir.

Bu zamana kadar yaptığım portrelerin bütününe baktığımda, (...) dış katman kimliklerin tümünü susturup sessizliği, öz benliğini arayan, ona dönmeye çabalayan suskun insanları resmettiğimi görüyorum. Portrelerimdeki kişilerin hiçbiri (...) beni bu kimliğimle resmet diyerek poz veren insanlar olmadı, (...) portresini çalıştığım kişilerin, kim olduklarını unuttukları anları yakalamayı tercih ettim. Çünkü hepimiz doğar doğmaz bize verilen isim, din, ülke vatandaşı, kimin çocuğu olduğumuz, olamadığımız ve sonrasında eklenen tenin kustuğu kat kat sürülmüş fondöten gibi çeşitli kimlik katmanlarıyla dolduruluyoruz, bunlar birer başarı veya başarısızlıkmiş gibi sonradan hanelerimize yerleşiyor, tek başlarına ve işlevsizce (...). Yaşadığımız her bir anı bizler birer hızlandırılmış video (Timelapse) gibi yaşıyoruz artık. Ben de aslında bir nevi, zamanın bazı noktalarında dur tuşuna basmayı deniyor ve o anlardan birini uzun soluklu olarak durdurmayı amaçlıyorum, resimlerimde, kendim de durup dinleniyorum zihnen en azından böyle hissediyorum resim yaparken (Ayşe, 2024).

Sanatçı, portre anlayışında kimliğin katmanlarını ve öz benliği merkeze alarak, mekânı da bu anlatımın bir parçası olarak görür. Bu bağlamda, mekânı ikinci bir portre olarak tanımlar ve bunu şöyle açıklar:

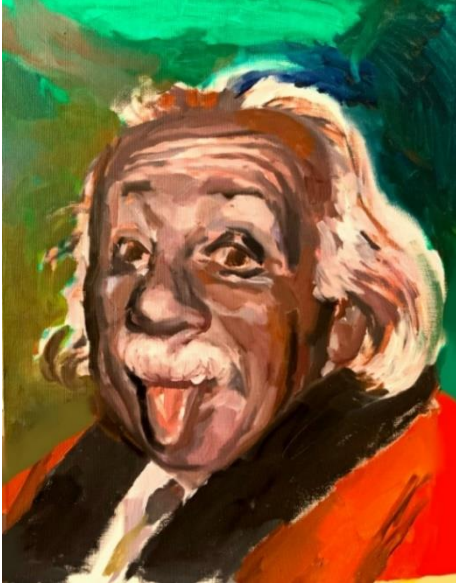
Mekân, sadece portrelerime estetik ve kompozisyon değeri açısından katkısı olan bir zemin değil (...), ikinci bir portre gibidir. Yani aslında kimliğin bir parçasıdır (...). Bazı portrelerimin mekânında herhangi bir renk boya, dokunuş mekân vs yoksa sadece boşluk espas varsa da bir sözü vardır.

Genelde ön plandaki portreyi destekler niteliktedir, yuvası haline gelmiş olan, hız bulduğu veya yavaşlayabildiği, nefes aldığı sarıp sarmalayan bir boşluk. Portredeki kişiyi konuşmadan dinleyen, anlamaya çalışan bir eşlikçi (...), resimlerimde kadraj bu anlamda bütünüyle yeni bir benlik kimlik inşasında olan bir anne karnı gibidir de pekala (...). Hayatım boyu hiçbir yere, mekâna aidiyet hissetmedim ancak bulunduğum yaşadığım yere içinde olduğum huzuru götürmeyi seçtim. Resimlerimde mekânlar bu anlamda huzurlu bir anne karnı gibidir, oraya da yansımıştır (Ayşe, 2024).

Sanatçı, portrelerinde kimi zaman toplumsal eleştiriye yansır. Kapusuz, “Beni yine de sevecek misin?” adlı çalışmasında (Resim 67) bu yaklaşımını şu şekilde ifade eder:

İkonik bir fotoğraf olan Einstein’ın dil çıkarma pozunda, dilini gerçekten çıkarma sebebini değiştirerek ona yeni bir anlam katmak istedim. Çalışmamda, Einstein’ın büyük kitlelere dil çıkarışını, zenci olduğu için seilmeyeceğini bilen bir bireyin protest tavrıyla ilişkilendirdim. Bu, kimliklere dayalı ötekileştirmenin yarattığı düşmanlığa bir eleştiriydi (Ayşe, 2024).

Bu eser ulusal ya da etnik kimlikler nedeniyle yaşanan ayrımcılığı ve toplumsal ötekileştirme pratiklerini sorgulamaktadır. Sanatçının bu yaklaşımı, bireylerin kimliklerinden bağımsız olarak değerlendirilmeleri gerektiği mesajını güçlü bir şekilde vurgular. Eser, yalnızca eleştirisel bir tavır değil, aynı zamanda bir farkındalık ve empati çağrısı niteliği taşır.



Resim 67. Ayşe Kapusuz, Beni yine de sevecek misin?, 2023, Tuval üzerine yağlıboya, 30x40 cm, Sanatçının Arşivi.

Kapusuz’a yöneltilen bir diğer soru, sanatçının eserlerindeki kimlik ve mekân ilişkisinin incelenmesine olanak tanımaktadır: “Toplumsal cinsiyet eşitsizliği veya sınıf gibi kimlik unsurları ile göç, şehirleşme veya küreselleşme gibi temalar, portrelerinizde kimlik ve mekânı nasıl şekillendiriyor?”

Kapusuz’a göre, günümüzde küresel düzeydeki en büyük tehditlerden biri, kimlik ve sınır çatışmalarının yarattığı sorunlardır. Sanatçı, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Günümüzde artık “Tüm kötülüklerin anası alkol” değil kimlik, sınır savaşlarıdır. İklim krizinden önce dünyayı sınırlardan türemiş savaşlar yok edecek, bu çok açık ve net. Sosyal, insani değerler, etik kavramlar bağlamında yaşanan Çürüme sadece bir ülkede değil, küreselleşme dalgasını da sırtına katarak edindiği güçle birlikte yayılarak ilerleyen bir küf gibi tüm dünyayı sarmaktadır. Bu bağlamda kötülüğün başat bekçilerinden biri de devlet adamları/siyasetçilerdir (Ayşe, 2024).

Sanatçı, bu düşüncelerinin portrelerindeki yansımaları şu şekilde ifade eder:

Portrelerimdeki kişileri neden kişinin tüm bu kimlik çatışmalarından uzak bir noktada resmettiğimin sebebi de tam olarak budur. Yaşanan bu çürümenin önüne geçebilecek olan şey kişinin sınıfsal ve sınırsal ırksal kimlikler üzerinden kendi bulunduğu noktayı tanımlamasının yanlışlığının farkına varması, herkesin kendi sosyal çevresini buna karşıt olarak etkileyip bu durum büyük resimde değişene verene kadar ilerlemesidir. Bu konuda ürettiğim bir diğer iş, ‘‘Traş oyunu’’ isimli (Resim 68), kentsel dönüşümün doğa katliamına izin verdiğine dair yaptığım bir çalışmadır. Bu portrede üzerine yetişkin kıyafetleri giydirilmiş, elindeki oyuncak kepçeyle acemice yüzünü traş edip orasını burasını çizmiş bu yüzden salya sümük ağlayan bir çocuğun haykırışı var. Fonda ağaç katliamı sonrası dümdüz edilmiş boş bir arazi mevcut. Sembolik olarak bu çalışmamda çocuk, acemice yapılan bir kentsel dönüşümü yaşayan ve yetkin ellerde ilerlemesi gereken fakat yetersiz ve bilirkişi olmayan inşaat ekiplerine bir yaşadığı şehri elleriyle teslim ettiği için katılarak ağlayan bir halkı temsilen oradadır (Ayşe, 2024).



Resim 68. Ayşe Kapusuz, Traş Oyunu, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 116x89
Sanatçının Arşivi.

3.2.13. Kader Genç (1987)

21. yüzyılın, siyasi ve sosyal problemleri, toplumsal bozulma, kimlik krizi, yabancılaşma, aidiyet kaybı, ötekileştirme ve çatışma gibi dinamikleri beraberinde getirmiştir. Bu durum, bireylerin kimliklerini korumasını zorlaştırmış ve aidiyet duygularını kaybetmelerine neden olmuştur. 21. yüzyıl sanatçılarından biri olan Kader Genç, sanatında bu dinamikleri ele almaktadır. Sanatçı, çalışmalarında toplumun bozulmuş yapısını, bireyin topluma ve kendine yabancılaşmasını, çatışmaları ve kimlik bunalımı gibi varoluş mücadelelerini görsel dille yansıtır. Özellikle marjinalleşmiş bireyleri odağına alarak ve bireylerin kimlik arayışlarını ve toplumsal yapının kırılganlığını vurgulamaktadır (Öksüz, 2024: 27).

Bu bağlamda sanatçıya yöneltilen “Kimliğin katmanları portrelerinize nasıl yansıyor?” sorusuna şu yanıtı vermiştir:

Otoportre ve portre yapmak kişinin görüntüsünden bir tasvire erişme girişimidir. Yüz üzerinden veya bedenin halleri üzerinden anlam inşa ederiz. Dolayısıyla otoportre ve çeşitli kişi portrelerim elbette kişiliğin yansıması, benlik ve bulunduğu atmosfer içinde var olma kaygısını taşır (Genç, 2024a).

Sanatçının bu sanat anlayışı bağlamında kendisine sorulan “Portrelerinizde yer alan bireysel kimlik ile toplumsal kimliğin etkileşimini nasıl yorumluyorsunuz?” sorusuna verdiği yanıt şu şekilde olmuştur:

Bireysel ve toplumsal kimliği ayırtırmak benim için zor. Sanatçı, özne olarak yaptıklarını toplumun bir yansıması olarak görüyorsa, ben de figür resmi yapan biri olarak bu bütünlüğü ele alıyorum (Genç, 2024a).

Sanatçı, aynı zamanda “Resimle kendimi ifade etmeye çalışıyorum; ifade ettiğim şeyde zaten hayatın kendisi oluyor” (Genç, 2024b) diyerek, ana malzemesinin hem içerik hem de plastik açıdan insan olduğunu belirtir. Bu yaklaşımıyla, dünyanın hallerinin doğal olarak ilgi alanına girdiğini, insan deneyimini ve varoluşunu görselleştirme çabasının öne çıktığını vurgular (Evin, t.y.). Ona göre, “Yüz bir aynadır. Anlık değişkenlik gösteren jestler ve ifadeler arasından bir portre yüzeye aktarılır. Bu değişiklikler salt ruhsal halimiz değil, bizi etkileyen toplumsal gündemlerle de örtüşüktür” (Genç, 2024a).

Sanatçının “Muamma” adlı eseri (Resim 69), bireysel ve toplumsal trajedileri derinlemesine ele alarak eleştirel bir yaklaşımla bütünü yansıtır. Kompozisyonun karmaşık düzeni ve figürlerin kalabalıklığı, izleyici üzerinde boğucu bir etki yaratırken; detayların fazlalığı eserin dramatik etkisini daha da artırır. Mekân, figürlerin ruh hâline ve durumlarına göre şekillendirilmiştir. Her bir figürün yer aldığı ortam, bireyin karakterini ve ruhsal durumunu yansıtarak figürlerin hislerinin bir uzantısı haline getirir. Bu bağlamda mekân, izleyiciye figürlerin hikâyelerini aktarmada önemli bir araç olarak öne çıkar. Sahnede görülen harabe halindeki yapılar yalnızca fiziksel bir tahribatı değil, aynı zamanda toplumsal yapının çöküşünü de simgeler ve boş bakışlarla çevreye bakan figürler, kimlik ve varoluş üzerine bir sorgulama başlatır. Figürlerin her birinin yüz ifadesi, keder, çaresizlik ve kayıtsızlık gibi duyguları yansıtarak, bireysel ve toplumsal travmaların daha yoğun bir şekilde hissedilmesini sağlar. Sahnedeki yıkık binalar, 2023 yılında Türkiye’de yaşanan 6 Şubat depremlerine bir göndermede bulunur ve göçük altında kalan bireylerin, felaketin dehşetini yansıtır. Eser, sanatçının içinde bulunduğu toplumun acılarına ve sıkıntılarına duyarsız kalmadığını ortaya koyar (Öksüz, 2024: 37-38).



Resim 69. Kader Genç, Muamma, 2024, Kâğıt üzerine karışık teknik, 131 x 128 cm, (“Muamma ; 2023’e Gayriresmî Anıt”, t.y.).

Sanatçının “Muamma” eserinde görüldüğü gibi mekân Genç’in sanatında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda sanatçıya, yöneltilen “Mekânı bir arka plan olarak mı yoksa kimliğin bir parçası olarak mı kullanıyorsunuz?” sorusuna şu yanıtı vermiştir:

Mekân, boşluk, nesne veya kurmaca bir alan, içeriğin ve formun aktarımına göre önceliklenir. İfadenin taşıdığı anlam üzerinden değerlendirmeliyiz. Dolayısıyla resmin o anlık gereksinimine göre fon veya resimdeki elemanı çevreleyen bir atmosfer haline gelir mekân (Genç, 2024a).

Sanatçı, eserlerinde sınıfsal ayrımlar, cinsel kimlikler ve toplumsal cinsiyet kodları gibi unsurları, ötekileştirmeye açık politikaların yarattığı farklılıklar çerçevesinde ele alır. Bu yaklaşım, portrelerinde kimlik ve mekânın şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Sanatçı, bu konulara dair yaklaşımını şu şekilde ifade eder:

(...) sınıfsal farklılıklar, cinsel yönelim ve cinsiyet kodlamaları, ötekileştirmeye müsait politikaların yarattığı farklılıklar resmimdeki figürlerin rollerini belirler. Bu yüzden çok sesli ve belki de toplum olamayan ötekileştirilmiş bireylerin bir aradalığını tasvir eder. Burada kent ya da boşluk görüntüsü veya bir orman silüeti yine konunun ve içeriğin seyrine göre belirlenir (Genç, 2024a).

Sanatçının “Ağaç” eseri (Resim 70), insan ve doğa ilişkisini betimleyen bir eser olarak yorumlanabilir. Ancak eserin alt anlamında, bir “topluluk” oluşturamayan kalabalık içinde var olan yalnızlık duygusu vurgulanmaktadır. Ağaç, bireylerin bu yalnızlıklarını simgeleyen bir temsil olarak kullanılır (Genç, 2023). Resmin ortasında hem görsel hem de sembolik olarak bulunan ağaç, “bağlanma” ve “köklenme” simgesi olarak değerlendirilebilir. Resimde tasvir edilen kimlikler, bireysel ve toplumsal varlık arasındaki çatışmayı yansıtmaktadır. Sahnede görülen figürlerin kıyafetleri, duruşları ve bedensel anlatım, çeşitli toplumsal roller ve kimlikleri ifade eder. Birbirine sarılmış veya dans eden bireyler, insanların yakınlık ve aidiyet arzusunu ortaya koyarken, bir köşede yalnız başına iletişimden kopuk yüzdeki duygusal ifadeler veya vücut diliyle yabancılaşmayı ve içsel yalnızlığı temsil eder. Bu durum, bireyin “toplum içindeki aidiyet arayışı” ile “bireysel kimlik mücadelesi” arasındaki hassas dengeyi gözler önüne sermektedir (Öksüz, 2024: 35).

Genç’in sanatını anlamamızda önem taşıyan bir diğer nokta ise sanatçının şu sözleridir:

Benim derdim anlatmaktan ziyade kendimi ifade ederek bir deşarj olma ve görüneni gösterilebilir kılma tasası idi (...) resmin alt metni olmaz, resmin spesifik içerikleri sanat tarihinde elbette vardır, görürüz İsa tasvirleri, Meryem’ler (...) vardır ama çağımız ve konjonktür farklılaştı ve sanatçı bir özne olarak artık kendi dünyasını da betimleyen bir kişi, kendinden yola çıkarak bir ayna topluma bir ayna olma niteliği de taşıyor (Genç, 2024b).

Sanatçının, şu sözleri de figür resminin sürekliliğine vurgu yapmaktadır: “İnsan var olduğu sürece figür resmi olacaktır” (Genç, 2024b).



Resim 70. Kader Genç, Ağaç, 2021, Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 270 cm, (“Kader Genç İle Röportaj”, 2023).

3.2.14. Uğur Güler (1988)

Uğur Güler’in sanatı, “kimlik ve mekânla” bilinçli bir mesafe kurarak onları yeniden düşünmemizi sağlar ve bu unsurlara farklı bir perspektiften bakar. Güler, kimliği ve mekânı klasik anlamda temsili araçlar olarak kullanmaz. Aksine, kimliği didaktik bir şekilde öne çıkarmaktan kaçınır ve mekânı minimize ederek, izleyiciye boşluk ve sonsuzluk hissi yaratmayı amaçlar.

Sanatçının kendisi bu durumu şu sözlerle açıklar:

Ben kimlikten de zamandan da mekândan da olabildiğince uzak durmaya çalışıyorum. Söylediğim hiçbir şey ne sadece bana özel ne de bir başkasına. Topluma da değil, daha büyütüp insana özel şeyler diyelim. Yani “BİZ”,

“BEN” değil. Özellikle kimliği fazlaca öne çıkarmak bazen aşırı didaktik olabiliyor, ben bundan hoşlanmam (Güler, 2024).

Güler, kimliğin daha evrensel bir boyutunu araştırır. Portrelerindeki bireyler belirgin kimlik özelliklerinden sıyrılır, kişisel ya da sosyal bağlamdan uzaklaşarak, insanlık üzerine geniş bir sorgulama alanı oluşturur. Sanatçı portrelerinde bireysel kimlikle uğraşmadığını yalnızca iki istisna dışında buna yer vermediğini ifade eder. Bu iki istisnayı ise şu şekilde açıklar:

Portrelerimde bireysel kimlikle hiç uğraşmadım, iki istisna dışında. Birincisi kadın – erkek konusu olabilir fakat bu nereden baktığınıza göre değişir. Resimde bir kadın olması ya da erkek olmasını gerektiren durumlar hep oldu ama nihayetinde resmin sonucuna baktığınızda bu yine toplumsal kimliği imliyor yani Havva’yı değil de Havva’ları. Bir diğer konu otoportreler. Başlarda çok yoğun biçimde birçok oto portre yaptım. Bu noktada bireysel olarak yaşadığım, hissettiğim durumları kendi bedenim üzerinde göstermeye çalıştım. Bunlar son derece bireysel resimlerken o sıkışmışlığı, depresyonu, hayatın anlam ya da anlamsızlığını düşünmenin oluşturduğu kuşkuyu hatta Tanrı’yı vs. (...) bunu dile getirdim (Güler, 2024).

Güler’in istina olarak tanımladığı resimlerden biri olan “Hiçbir Şeyin Suçlusu” adlı eseri (Resim 71), sanatçının yukarıda bahsettiği “Havva’yı değil de Havva’ları” ifadesi bu resimde karşımıza çıkar. Sanatçı bu eserde kadın kimliğinin tarih boyunca yüklenmiş olduğu mitolojik, kültürel ve ahlaki anlamlara eleştirel bir bakış getirir. Tek bir Havva’yı değil, tarihte ve günümüzde farklı kadınları, onların toplum tarafından üzerlerine yüklenmiş sorumlulukları, günahları temsil eden bir toplumsal arketipi açığa çıkarır. Böylece sanatçı, tek bir Havva ile tüm Havvalar’ın günahkâr veya suçlu olarak lanse edilmesini ve her kadının bu kalıplaşmış rollere sığdırılmasını eleştirir.



Resim 71. Uğur Güler, Hiçbir Şeyin Suçlusu, 2013, Tuval üzerine akrilik, 200x300 cm, Sanatçının Arşivi.

Sanatçının “Dogma” isimli triptik eseri ise (Resim 72), toplumu oluşturan farklı grupların, bireyler üzerinden temsil edildiği güçlü bir anlatı sunmaktadır. Sanatçı bu resmin tanımını şu şekilde yapmıştır:

Sol panelde ellerini göğse kaldırmış, yalvaran ya da dua eden bir figür tam tersi tarafta elinde bir kitap vaaz veriyor gibi görünen başka bir figür (vaiz), ortada ise kapkara, kocaman boynuzları olan insan olduğu belli olan ama iki yandaki insanlara da hiç benzemeyen ürkütücü bir tip. Bu figürlerin her biri bir topluluğu temsil eder aslında. Nietzsche’nin Putların Alacakaranlığında kitabında bir paragraf vardır. “Suçlu insan tipi güçlü insan tipidir.” diye başlar. “Doğuştan sahip olduğu savunmacı ve saldırgan her türlü özelliği kullanan insan tipidir.” der. Bu noktada ortadaki boynuzlu figürü tarifler. Dostoyevski’nin sürgündeki anılarında yazdığı hapis hanedeki insanları. Bunlar bir topluluktur, bir tane değildir. Yine Nietzsche sağ ve sol tuvaldekilerden nefretle bahseder: soldaki boyun eğen, şükreden, sorgulamadan kabul eden (ağız bağılıdır) kişiden ve sağda az önce bahsettiğim insanları güden, onları şu ya da bu şekilde yöneten kişiden. Bunlar da suçlu insan tipi gibi tek bir birey değildir bir topluluktur. Bu topluluklar da toplumu

oluşturur zaten. Bu resimde de otoportrelerin tersine toplumsal olanı tek bir birey üzerinden algılıyoruz (Güler, 2024).



Resim 72. Uğur Güler, Dogma, Triptik, 2013, Tuval üzerine yağlıboya, 160x 480 cm, Sanatçının Arşivi.

“Boyayacağım alanın büyük kısmını portreye ayırıyorum. Bunu sadece portreyi ön plana çıkarmak için değil kalan boşlukları minimize etmek adına yaparım.” diyen sanatçı için arka planın niteliği, düşünce dünyasında bir anlam taşır. “Düşünme, algılama biçimimiz yerçekimi olan dünyaya göre. Algılama şeklimiz mekânı “olmak” zorunda kılıyor. Buna rağmen yine de; uzay boşluğunda süzülen bir figür görseniz dahi bunu yine bir mekâna oturtmak zorunda kalıyorsunuz (...). O yüzden ben mekânı hiçbir zaman arkadaki koltuk, mumlar, ayna, şu, bu olarak görmedim.” ifadesini kullanan sanatçı, şunları ekler: “Ben mekânı ne yaparsam yapayım figürün / portrenin basacağı ya da içinde olacağı bir yer gerektiği için olabildiğince minimize ederek mecburen kullanıyorum (...). Başka bir evrende bu gerekmeseydi bu kadarını da kullanmazdım. Mekân benim için bir dayatmadır” (Güler, 2024).

Sanatçının bu ifadesi, onun mekânı salt bir sahne olarak değil, kimliğin anlaşılmasını engelleyen bir bariyer gibi ele aldığı söyleyebilir. Güler’in resimlerinde mekân, soyut ve zamansız bir boyuta taşınır; bu da kimliğin belirginleşmesini bilerek engeller.

Sanatçı resimlerinde mekâna sembolik anlamlar yüklediğini de belirtir:

(...) Mekânı imleyecek minicik şeyler kullandığım oldu. Bir duvar, önünde duran tek kişilik bir koltuk gibi. Yine de bu anlamsız bir mekân, boşluktaki o gerginlik yine var (...). Koltuk konuya uygun otoriteyi temsil ediyor (...) ama bu kadar, daha fazlası değil. Ben sembolleri genelde yine figür/portre üzerine yerleştiririm. Bu kanayan bir elma olabilir, bir maske, bir silah olabilir ya da hiçbir şey yalnızca el işaretleri, hareketleri olabilir (Güler, 2024).

Güler, son çalışmalarında ise portreyi tamamen kadraj dışına çıkardığını, ışık ve gölgeyle gizlemek yerine portreyi hiç kullanmadığını belirtir:

Son çalışmalarım (akrilik/kâğıt resimler, 2 – 3 ayrı kadrajdan oluşanlar) portreyi de tamamen kaldırdığımı fark edebilirsiniz (...) Bunlarda mekân algısı çok yoğun ama yine hiçbir yer gibi görünür. Olan biteni ise figürlerin el, vücut hareketlerindeki nüanslarla anlamaya çalışıyorsunuz (...). Bu durumda resmin bizatihi kendisi bir porte olmuş oluyor aslında. Bu sizin kastettiğiniz portre olmayabilir ama bu resimlerde durum budur (Güler, 2024).

Sanatçı bu üslup anlayışını oluştururken birçok sanatçı ve akımdan etkilendiğini özellikle Caravaggio ve Francis Bacon'ın mekân algısı üzerinde büyük bir etkisi olduğunu söyler. Ayrıca, “Lars von Trier’in Dogville” filmi de Güler üzerinde derin bir iz bırakmıştır. Sanatçı bunu şöyle açıklar:

Lars von Trier – Dogville. Henüz kendi resimlerimi oluşturmaya başlamadan hatta daha eğitimim bile yokken bu filmi izleme fırsatım olmuştu ve aklımda kaldı. Bir film yapmak (bir resim yapmak) için çok büyük prodüksiyonlara gerek yok diyordu bu film. Mekân olayına bu tarz bir çözüm bulmak gerçekten inanılmaz bir şey ve etraf kapkaranlık, tekinsiz ve sanki orası “hiçbir yermiş duygusunu” veriyor. Benim hem mekâna hem prodüksiyona

bakış açım tam olarak bu işte, daha doğrusu şimdiye kadar böyle oldu. Değişir mi bilmem (Güler, 2024).

3.2.15. Ömer Eken (1988)

Ömer Eken, eserlerinde izleyiciye alışılmışın ötesinde bir dünya sunarak kimlik, otorite ve toplumsal cinsiyet gibi temaları derinlemesine irdeler. Bu temalar, kimliğin katmanlarının portrelerine nasıl yansıdığı sorusunu da beraberinde getirir. Bu bağlamda sanatçıya sorulan “Kimliğin katmanları, portrelerime nasıl yansıyor?” sorusuna sanatçının cevabı şu şekilde olmuştur:

Üst kimlikler tarafından tahakküm altına alınan objektif ve subjektif kimlikler resimlerimde bazen edilgen, pasif bir eylemsellik içindeyken bazen de direngen, otoriteyle çatışma içerisindedir. Portrelerimde Direngen kimliklerden öne çıkan kadın kimliği, bir yandan kendi varoluşsal mücadelesini verirken öbür taraftan erkek egemen sistemin mağduru olan yaşamdaki diğer unsurları erkin yıkıcı eylemlerinden kurtarma çabasıdadır. Kadın, resimlerimde, kullandığım portrelerde yaşamsal tüm değerler için bir umuda dönüşmektedir. Bu üstlendiği sorumluluğun bilincinde olan kadın kendinden emin mağrur durusuyla yarınlar için umudun hala tükenmediğini bize söyler. Portrelerimde erkek genellikle doyumsuz, bağnaz, sık ve kendi kurmuş olduğu sistemin kölesi, kurbanı pozisyonundadır. Maruz kaldığı şeyleri anlama ve anlamlandırma çabasında olan erkek portresi, çoğu zaman düşünceli üzgün, bazı zamanlar anlamsız sevinç halleri içerisindedir (Eken, 2024).

“Erk ve Umut” adlı resmi (Resim 73) sanatçının iki farklı dünyayı veya durumları temsil eden karakterlerin görsel bir kontrastını sunarak, izleyiciyi gücün ve umudun bir arada var olduğu bir bağlamda düşünmeye davet eder. Arka plandaki yaşlı adam figürü, ciddi

bakışlarıyla otoriteyi, gücü temsil ederken, vücut diliyle de, kendinden emin, statik bir görüntü sergiler. Erkek figürünün arka planda kapladığı geniş alan gücün varlığının kadın figürünün dünyasını nasıl etkilediğini de vurgular gibidir. Önde, yere yakın oturan genç kadın, giysileri, duruşu ve yüz ifadesiyle kırılganlığın ve içsel bir duyarlılığın simgesi gibidir. Kadraj dışındaki ışığa odaklanan bakışları, uzanmış eli, bağ kurma veya ulaşma arzusunu yansıtırken, bu hareket zorluklara rağmen umudu ve özgürlük arzusunu simgeler.



Resim 73. Ömer Eken, Erk ve Umut, 2015, Tuval üzerine yağlıboya, 126x86 cm, (“Ömer Eken (1988) ‘Erk ve Umut’”, t.y.).

Eken’in resimlerinde bireylerin kimlikleri kadar mekân da önemli bir rol oynamaktadır. Sanatçıya yöneltilen “Mekânın bir portrenin anlatımına katkısı nedir? Mekânı bir arka plan olarak mı yoksa kimliğin bir parçası olarak mı kullanıyorsunuz?” sorusuna ise sanatçı şu şekilde cevap vermektedir:

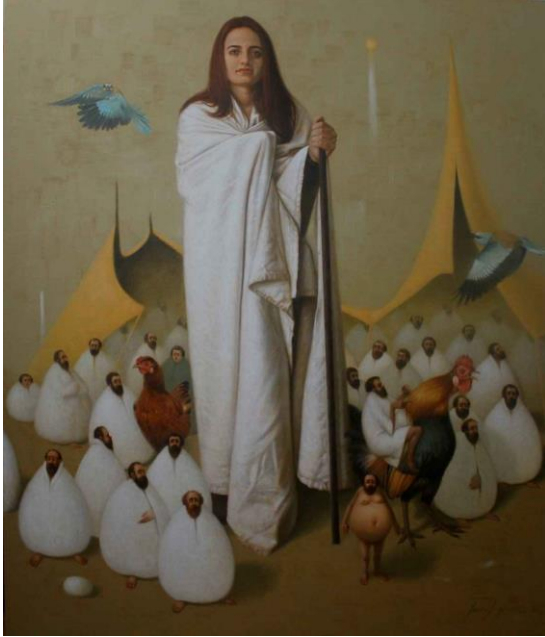
Mekânın işlenen temaya ve ifadeye güçlü bir anlatı kattığını düşünüyorum. Çünkü sanatçı portreyle ulaşamadığı anlatıma mekânın katkı sunucu yönüyle

ulaşabilir. Portrenin duygu haline bağlı olarak, mekânı portrenin duygu haliyle uyumlu ya da uyumsuz, zıt bir ekseninde yapabiliriz. Bu durum resmimizin izleyiciye aktarımında önemli bir rol oynar. Resimlerimde mekân tamamlayıcı bir unsurdur. Portrelerimdeki duyguyu destekleyen ve vermek istediğim mesaja vurucu bir nitelik katan bir olgudur mekân benim için. Bu nedenle mekânı figürün (kimliğin) bir parçası olarak kullanıyorum diyebilirim (Eken, 2024).

Ressamın sanatında önemli bir diğer unsur ise sembollerdir. Sanatçı, eserlerinde tanıdık nesnelere ve figürlere yüklediği sembolik anlamlarla izleyiciyi, yüzeyde görülenin ötesine geçmeye ve derinlemesine düşünmeye teşvik eder. Bu sembolizm, bireyin içsel dünyasını, toplumsal yapıları, kültürel kodları veya varoluşsal sorunları yansıtan alt metinler taşır. Sanatçı bu semboller ve anlamları hakkında şunları söyler:

Resimlerimde sıklıkla kullandığım sembolik formlar ve nesneler var. Bunlar: yumurta, tavuk, koyun, çöl, ölü ağaç vb formlardır. Portrelerim çoğunlukla grotesk. Yumurta formuyla biçim açısından daha uyumludurlar. Bu nedenle resimlerimde en çok kullandığım form yumurtadır. Portrelerimin doğum noktası olan yumurta kompozisyonlarımı oluşturmamda temel faktör oluyor. Yumurtanın dairesel yapısı hem figürlerimi hem de mekânı etkiliyor. Portrelerim grotesk, kübik bir forma, mekânım ise; nesnelerin birbirini takip ettiği dairesel bir dizilime dönüşüyor. Resimlerimi yaparken yaptığım portrelerin en pasif hallerinin bile izleyicide bir merak, rahatsız edici bir uyanış sağlamasını istiyorum. Bu nedenle portrelerimle beraber kullanacağım 'tamamlayıcı' dediğim sembolleri seçerken insanın tanıdığı bildiği nesnelerden yola çıkıyorum. Tanığı olduğu bu nesnelerin aslında yabancı olduğunu insana hatırlatmaya ve bu nesneleri yeniden anlamlandırmaya onu davet ediyorum. İnsanlar yumurtaya protein, tavuğa beyaz et, koyuna kırmızı et olarak bakarlar. Ama bunlara semboller üzerinden bakarsak bambaşka anlamlar çıkara biliriz (Eken, 2024).

Sanatçının “Erk” adlı eserinde (Resim 74) yer alan yumurta formlarındaki figürler, sanatçının eserlerinde sıklıkla tercih ettiği bir sembolizmi yansıtır. Eser, “erk” (güç) kavramını hem toplumsal hem de bireysel seviyelerde sorgular. Liderlik rolündeki kadının, geleneksel ataerkil yapılardaki yeri yeniden tanımlanmıştır. Bu eserde olduğu gibi Eken, portrelerinde öznel kimliklerin toplumsal kimlikle sürekli bir çatışma içinde olduğunu ifade eder: “Ben buna ‘karşıtların çatışması’ diyorum. Ama otoritelerin (üst kimlik) karşısında bazen bu karşıtlar gönülsüz bir birlikteliğe giderler. Buna da “karşıtların birliği” diyorum ben. Öznel kimlik kendi başına özerkliğini koruyamaz. Hem toplumsal hem de otokrat kimlikler tarafından yutulur. Bu nedenle kendine benzeyenlerle birlik olur. Çoğalmasa ve güçlenmesi durumunda otokrat ve toplumsal kimliğin yerini alabilir. Bu da paradoksal bir sorun ortaya çıkarır ” (Eken, 2024).



Resim 74. Ömer Eken, Erk, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 140x120 cm, (“Ömer Eken”, t.y.).

Sanatçının eserlerinde zaman kavramı kendini açığa çıkarmaz, sanatçı bunun nedenini şöyle açıklar:

“Ele aldığım konular genelde insani zaafların yarattığı sorunlardır. Hırs, güce tapma, güç zehirlenmesi, yönetme arzusu, yok etme zevki, yaratma

isteği gibi özellikler insana ait özelliklerdir. Dolaysıyla bu özelliklere sahip insanın portresini çizerken onu bir döneme sıkıştırmamayı tercih ediyorum. Çünkü insanın sahip olduğu bu 'insani hallerini' d n ve bugün olduğu gibi yarın da taşıyacağına inanıyorum. Eskiden insanlar sopalarla savaşırlardı bugün silahlarla savaşıyorlar. Değişen şey teknoloji. Değişmeyen şey hırs ve açgözlülük. Ben değişmeyenle ilgileniyorum. Anlamaya anlamlandırmaya çalışıyorum. Benim için roket de sopa da aynı şey. Resimlerimde roketi temsilen bir çubuk da kullanabilirim. Vermek istediğim mesaja hizmet ediyorsa, yani insanın öldürme arzusuna işaret ediyorsa bu hizmet yeterlidir benim için” (Eken, 2024).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KÜBRA ÖKSÜZ'ÜN PORTRERİNDE KİMLİK VE MEKÂN İLİŞKİSİ

4.1. Portre Çalışmaları

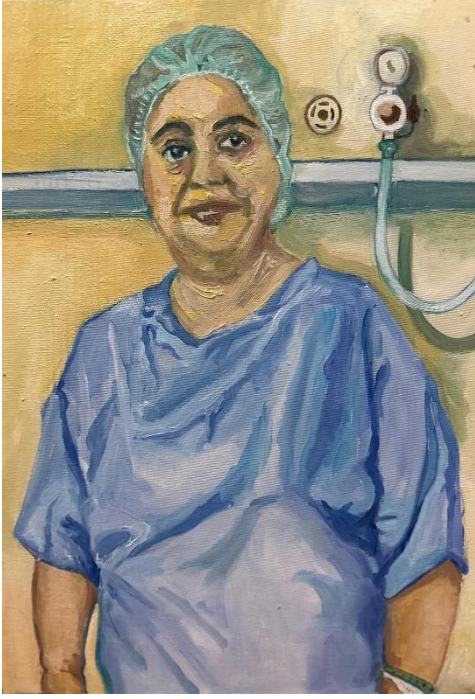
İnsan sureti, her zaman değişime açık bir yapıya sahiptir. Bu yapı, bireyin duygusal durumu, yaşadığı çevresel koşullar ve zamanın etkisiyle şekillenir. Bu nedenle, kimlik de sürekli bir dönüşüm süreci içindedir. Mekân, bu dönüşümde önemli bir rol oynar. Ancak, bazı durumlarda birey ile mekân arasında çatışma ortaya çıkar. Bu uyumsuzluk, bireyin içinde bulunduğu mekâna adaptasyonunu zorlaştırırken, kimlik krizlerine yol açmaktadır. İnsan, geleneklerine ve köklerine tutunma çabası içinde olsa dahi, mekânın yapısal ve kültürel kısıtlamaları bu çabayı engelleyebilmektedir. Özellikle meta-dünya olarak adlandırılan, neon ışıkların hiç sönmediği, hızın ve hareketin hiç tükenmediği modern mekânlar bireyi yalnızlaşma, yabancılaşma ve aidiyet arayışlarına itmektedir.

Resim 75'teki figür, modern şehir hayatını simgeleyen renkli tabelaların, otel yazılarının ve kentsel bir arka planın önünde resmedilmiştir. Ancak, bu karmaşık ve hareketli dış mekâna rağmen figürün durağan yapısı, mekânla uyumsuz bir his yaratmaktadır. Kadının yüzündeki dalgın ve melankolik ifade, mekânın pencerelerle sınırlandırılmış olmasıyla birlikte bireyin kendini dış dünyadan soyutlamış ya da dışarıya ait hissetmeyen bir ruh hâlini yansıtmaktadır. Figürün iri gözleri, bireyin dalgın bakışlarını daha da belirginleştirirken, giysisinin geleneksel bir dokuyu çağrıştırması, geçmişle bağlarını koparmayan bir bireyi işaret ederken, arka planın soğuk ve mekanik yapısı bu bağın kopuşuyla ilgili bir çatışmayı simgeler. Resim, bireyin geleneksel kimlik arayışı ile modern dünyanın bireyi yalnızlaştırıcı etkileri arasındaki gerilim üzerine düşündürmeyi amaçlamaktadır.



Resim 75. Kübra Öksüz, İsimsiz, 2022, Tuval yağlıboya, 60x75 cm, Sanatçının Arşivi.

Resim 76’da bir bireyin ameliyat öncesi bekleyişini ve bu süreçte yaşanan duygusal durumu yansıtılmak istenmiştir. Ameliyat öncesi bekleyiş genellikle bilinmeyene doğru bir adım atmayı temsil eder. Birey, ameliyatın sonucu ve süreci hakkında net bir bilgiye sahip olmasa da, kendisini bu duruma hazırlamak zorundadır. Bu bekleyiş, insanın kontrol edemediği bir sürece teslimiyet duygusunu içerir. Ameliyat öncesi bekleyiş, hem fiziksel hem de duygusal olarak insanın kırılganlık ve direnç arasında denge kurduğu bir andır. Figürün yüz ifadesi sakin ama aynı zamanda bir tür belirsizlik ya da kabulleniş duygusunu çağrıştırmayı amaçlamaktadır.



Resim 76. Kübra Öksüz, Annem, 2024, Tuval üzerine yağlıboya, 35x25 cm, Sanatçının Arşivi.

Resim 77, bireyin kimliğinin modern dijital çağda nasıl şekillendiğini ve dışsal faktörlerin bu süreci nasıl etkilediğini ele almaktadır. Figür, George Orwell'in "1984" adlı romanını tutarak bireysel özgürlük kaybı, gözetim ve manipülasyon temalarını somutlaştırmaktadır. Elindeki tabletin ekranında yer alan sosyal medya uygulamaları ise dijital dünyanın bireyin davranışlarını, tercihlerini ve kimlik algısını şekillendiren bir araç olduğunu ima etmektedir. Bu uygulamalar, bireyin hangi markaları tercih etmesi, hangi sosyal gruplara ait olması gerektiği gibi kimlik oluşturma sürecine dair dayatmaları sembolize etmektedir. Figürün yüzündeki ciddi ifade, bu dijital baskı ve manipülasyon karşısındaki kaygıyı ya da sorgulamayı yansıtır.

Mekân, bireyin kimlik arayışındaki çatışmayı ve bu sürecin dışsal etkilerini görsel olarak desteklemektedir. Pencereden görülen renkli tabelalar, bireyin dış dünyadan sürekli olarak maruz kaldığı tüketim odaklı mesajlara ve kimlik dayatmalarına işaret eder. Bu unsurlar bireyin özgün kimliğini oluşturma sürecini daha karmaşık hale getirir. Arka

plandaki manzaralı tuval, bireyin doğaya, sadeliğe ve içsel özgürlüğe duyduğu özlemi sembolize eder. Ancak, bu manzaranın bir tuval içinde olması bu özlemin doğrudan bir deneyimden uzak olduğunu gösterir.



Resim 77. Kübra Öksüz, İsimsiz, 2024, Tuval üzerine yağlıboya, 40x30cm, Sanatçının Arşivi.

Günümüzün hareketli ve yoğun yaşamı insanın doğanın sakinliğine adapte olmasını zorlaştırabilmektedir. Şehir yaşamının kaotik temposuna alışan birey, doğanın dinginliğiyle karşılaştığında kendini boşlukta hissedebilir. Teknolojinin ve sürekli bağlantıda olma halinin sunduğu yapay rahatlık, doğanın yalın gerçekliğiyle çelişir.

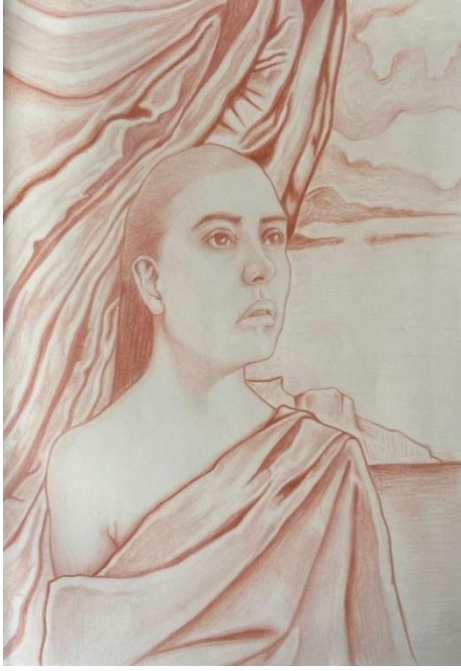
Resim 78’de, insanın doğayla olan ilişkisi ele alınmaktadır. Doğanın içinde oturan figür, yalnızlığı ve düşünceli duruşuyla betimlenmektedir. Kadının pembe elbisesi, çevresindeki doğal renklerden ayrılarak bir uyumsuzluk hissi yaratmaktadır. Figürün yüzündeki melankolik ifade, günümüz insanın doğaya adapte olma sürecindeki zorluklarını yansıtmayı amaçlamaktadır. Modern yaşamın kaosuna alışmış birey için doğanın dinginliği, hem bir özgürlük hem de bir yüzleşme alanı haline gelmektedir. Kayalıklar, hayatın

zorluklarını ve engellerini sembolize ederken, arkadaki kıvrımlı yollar bireyin yolculuğunu ve belirsizliklerini işaret etmektedir. Manzaranın genişliği ise, insanın doğa karşısındaki küçüklüğünü ve yalnızlığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu resim, bir yandan doğanın huzurunu sunarken, bir yandan da modern bireyin bu huzura erişmekte yaşadığı içsel çatışmayı ve yabancılaşmayı sorgulamayı amaçlamaktadır.



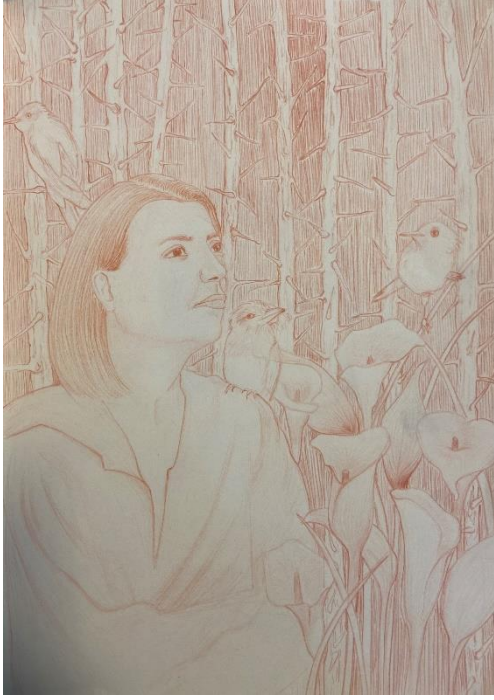
Resim 78. Kübra Öksüz, Otoportre, 2022, Tuval üzerine yağlıboya, 60x75 cm, Sanatçının Arşivi.

Resim 79'daki figür, doğrudan izleyiciye bakmaz, uzaklara dalmış halde tasvir edilmiştir. Bu durum, kişinin içsel benliğini sorguladığını veya bir arayış içinde olduğunu göstermektedir. Figürün arkasında doğa manzarası yer almakta ve drapeli kumaş resme hareket katmaktadır.



Resim 79. Kübra Öksüz, Otoportre, Kağıt üzerine yağlıkalem, 2022, 20x30 cm, Sanatçının Arşivi.

Resim 80, öz-benlik ve mekân arasındaki ilişkiyi hem uyum hem de çatışma üzerinden ele almaktadır. Doğal mekânda yer alan ağaçların dikenleri, güvenli görünen bir çevrede tehditkâr unsurları ve zorlukları temsil ederken, çiçekler ve kuşlar bu zorlukların içindeki güzelliği ve potansiyeli vurgular. Figür, dikenlerle çevrili bir ortamda sakin ancak düşünceli bir şekilde konumlanarak bireyin kendini ifade etme ve varlığını sürdürme çabasını simgelemektedir. Dikenler, benlik üzerinden bireyin içsel çatışmalarını işaret etmektedir. Mekân ise birey için hem bir sığınak hem de bir mücadele alanı olarak anlam kazanmaktadır.



Resim 80. Kübra Öksüz, Kuşlar ve Otoportre, Kağıt üzerine yağlıkalem, 2022, 20 x 30 cm, Sanatçının Arşivi.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ ve ÖNERİLER

Kimlik ve mekân, resim sanatında eserleri değerlendirmede önemli faktörler olmuştur. Bu kavramlar, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bireyin o dönem sanat aracılığıyla içsel benliğini, bireyin nasıl algılandığını ve ifade edildiğini anlamada önemli bir rol oynamıştır.

Dünyada hızla değişen toplumsal, kültürel ve teknolojik koşullar, kimlik ve mekân kavramların tanımını sürekli olarak değiştirmiştir. Bu değişim, sanatın kendisini de dönüştürmüş ve mekân ile kimlik arasındaki ilişkiyi daha karmaşık hale getirmiştir. Mekân, bazen kimlikleri tanımada bir ipucu sunmuş, bazen de bireyin dönüşümünü destekleyen bir unsur hâline gelmiştir. kimi zaman ise kendini bireyin kimliklerinden soyutlayarak nötr bir pozisyon almıştır. Bu durum, sanatçının kimliği nasıl ifade ettiğiyle de doğrudan ilişkilidir.

Tarih öncesi dönemde birey, toplumsal yapının ve kolektif kimliğin bir parçası olarak var olmuştur; sanat eserleri, toplulukların değerlerini ve inançlarını yansıtmıştır. Mekân ise bireyi dünyadaki varlığından ve fiziksel çevresinden soyutlayarak, daha çok manevi ve ruhsal bir anlam taşıyan bir alan olarak ele alınmıştır. Antik Yunan'da birey, heykel sanatında fiziksel güzellik ve erdemi temsil eden idealize edilmiş şekilde betimlenmiştir. Roma döneminde ise büstler, bireyin fiziksel özelliklerini daha gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır.

Ortaçağ'da birey, dini bir bağlamda kolektif bir kimlik içinde ele alınmış, bireysel özellikler genellikle göz ardı edilmiştir. Mekân, bireyi Tanrı'ya yakınlaştırmak amacıyla genellikle soyut ve ilahi bir alan olarak kullanılmıştır. Rönesans'ta bireysel kimlik öne çıkmış, sanatçılar insanı ilahi varlıkların ötesinde, dünyevi bir varlık olarak görmeye başlamışlardır. Birey, artık sadece toplumsal bir figür değil, aynı zamanda kendi değerleri

olan duygusal ve psikolojik bir varlık olarak ele alınmıştır. Bu dönem mekân, bireyin içsel benliğini yansıtan somut bir ortam haline gelmiştir.

Modernizmle birlikte, birey öz-benlik üzerinden ele alınmış; bu doğrultuda kimlik daha karmaşık hale gelmiş, toplumsal değişimler ve bireysel özgürlük arayışları kimlik ve benlik sorgulamalarını artırmıştır. Bu dönemde, bireyin içsel benliği portre aracılığıyla dışavurulması, toplumsal normlara karşı bir isyana dönüşmüş ve benlik arayışında önemli bir aşama olmuştur. Bu bağlamda, mekân, bireyin içsel dünyasını yansıtan bir alan olarak ele alınmıştır. Postmodernizmden çağdaş döneme uzanan süreçte ise kimlik, sabit olmayan, sürekli değişen bir yapı olmuştur. Mekân da bu dönemde kimliğin sürekli evrimiyle birlikte sürekli dönüşüm geçirmiştir.

Türk resim sanatında kimlik ve mekân kavramları, Osmanlı döneminden itibaren sosyo-politik bağlamlarla şekillenmiş ve her dönemde farklı biçimlerde yansıtılmıştır. Osmanlı döneminde minyatür sanatında figürler, daha çok tarihsel ya da hikâyesel bağlamlarda idealize edilmiş bir şekilde temsil edilmiştir. Bu bağlamda, Fatih Sultan Mehmet'in Gentile Bellini'ye yaptırdığı portre, bireysel kimliğin yansıtılması ve gerçekçi portre türünün gelişimi açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Tanzimat Dönemi'ne gelindiğinde, Batı sanatının etkisiyle portreler, bireysel kimliği vurgulayan eserler haline gelmiştir. Mekân açısından ise, Osmanlı'da minyatür sanatında soyut bir fon olarak kullanılan mekân, 19. Yüzyılda Batı etkisiyle daha gerçekçi bir anlatı haline dönüşmüştür.

19. yüzyılda Batı tarzı teknikler ve bireysel kimlik arayışı, Osmanlı sanatında büyük bir dönüşüm yaratmış, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey gibi sanatçılar, Batı etkileriyle çağdaş Türk resim sanatının temellerini atmışlardır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, Türk resim sanatı, bireyin ve toplumun kimliğini yeniden tanımlama çabalarına odaklanmış, modernist tekniklerle ulusal kimlik inşası yaratılmaya çalışılmıştır.

1950'lerden sonra, Türk resim sanatında soyutlama ve modernizm etkileri artmış, ancak portre ve figüratif sanat hâlâ varlığını sürdürmüştür. Neşet Günal ve Nuri İyem gibi sanatçılar, toplumsal temalar ve bireysel kimlik arayışlarını figüratif unsurlarla işlemeye devam etmiştir. Bu dönemde, kimlik sadece bireysel bir varlık değil, toplumsal, kültürel ve tarihsel boyutları da içine alacak şekilde karmaşık bir biçimde ele alınmıştır. Mekân ise başlı başına bir anlatı unsuru haline gelmiştir.

1980'lerden itibaren soyut, figüratif ve toplumcu yaklaşımların bir arada geliştiği bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu süreçte, Türk figür resminde toplumsal ve bireysel meseleler ön plana çıkarken, 2000'li yıllarda portre ve figüratif sanat kimlik, aidiyet ve toplumsal eleştiri temalarıyla derinleşmiştir.

21. yüzyıl Türk resim sanatında kimlik ve mekân etkileşiminin, portre sanatı bağlamında günümüz Türk sanatçıları tarafından nasıl temsil edildiği sorusuna yanıt aranan bu çalışmada; Mehmet Güler, Neş'e Erdok, Nur Koçak, Aydın Ayan, Ahmet Umur Deniz, Taner Ceylan, Mustafa Orkun Müftüoğlu, İsmail Özgür Soğancı, Yiğit Altıparmakogulları, İrfan Dönmez, Nurhan Altay, Ayşe Kapusuz, Kader Genç, Uğur Güler, Ömer Eken gibi sanatçıların eserleri incelenmiştir.

Bu sanatçılardan Mehmet Güler, kimlik ve mekânı bireysel ve toplumsal çatışmaların bir yansıması olarak ele alır. Kimliği bazen metaforlar aracılığıyla tasvir eder ve eserlerinde toplumsal ve içsel çatışmalarla şekillenen derin bir sorgulama sunar. Mekân ise ayrıntıdan uzak ve yüzeyseldir. Benzer şekilde, Neş'e Erdok da toplumsal meselelere odaklanır; ancak figürlerini toplumun sıradan bireylerinden seçerek figürlerin içsel dünyalarını ve kimliklerini yansıtır. Erdok'un eserlerinde mekân, bu bireylerin günlük yaşamlarının geçtiği yerleri betimleyerek onların toplumsal durumlarını ve zorluklarını anlatan bir arka plan işlevi görür. Kader Genç, eserlerinde bireyin varoluş mücadelesini toplumsal eleştirinin bir parçası olarak ele alır. Mekân, figürlerin duygularını ve toplumsal koşullarını yansıtırken, kimlik bireyin içsel dünyası ve toplumsal rolüyle şekillenir.

Eserlerinde kimlik çatışmalarını, aidiyet sorunlarını ve bireyin kendini ifade çabalarını ön plana çıkarır. Ömer Eken ise, eserlerinde kimlik, otorite ve toplumsal cinsiyet gibi temaları işlerken, kimliğin katmanlarını pasif ve direngen biçimlerde ele alır. Mekân, figürlerin duygularını destekleyen ve mesajı güçlendiren bir unsur olarak yer alır.

Aydın Ayan, eserlerinde kimliği toplumsal bir yapı olarak ele alırken aynı zamanda bireyin benliğini de vurgulamaktadır. Onun eserlerinde, toplumsal temalar, figürlerin iç dünyası ve duygusal ifadeleriyle birleşerek mekân ve kültürel bağlamlarla harmanlanır. Ahmet Umur Deniz de benzer bir şekilde bireyin ruhsal ve toplumsal durumuna odaklanır. Deniz'in eserlerinde mekân, bireyin kimliğiyle bütünleşerek onun çevresiyle ilişkisini ön plana çıkarır ve kimliğin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Mustafa Orkun Müftüoğlu ise, eserlerinde figürlerin özel yaşamından detaylar ve bulundukları ortamlarla kimliklerini yansıtır. Otoportrelerinde içsel benliği yansıtmaktadır. Eserlerinde mekân yalnızca bir arka plan değil, aynı zamanda bireyin kimliğini ya da içsel benliğin açığa çıkaran bir unsurdur. Nurhan Altay, kimliği içsel ve dışsal unsurların birleşimiyle çok katmanlı bir olgu olarak ele alır. Mekânı sembolik anlamlar taşıyan veya anlatımı destekleyen bir araç olarak kullanır. Eserlerine sinematografik ve anlatımsal bir derinlik katarak özgün bir kimlik-mekân ilişkisi oluşturmayı amaçlar. Ayşe Kapusuz sanatında, bireyin öz benliğini ve toplumla ilişkisini yansıtırken, dışsal etiketlerden arındırılmış bir dönüşüm arayışını ön plana çıkarmaktadır. Mekân ise genellikle soyut düzlemde figürleri destekleyen bir atmosfer olarak ele alınır.

Nur Koçak, portre çalışmalarında sosyo-kültürel ve kimlik inşasını ele alır. Aile fotoğrafları ve kişisel imgelerle geçmişin, geleneklerin ve toplumsal cinsiyet rollerinin kimlik üzerindeki etkilerini inceler. Taner Ceylan ise, kimlik ve mekânı bireysel özgürlük ve toplumsal normlara meydan okuyarak ele alır. Cinsel kimlik ve cinsiyet normlarını figüratif bir dille sorgular. Mekân ise genellikle minimal bir arka plan olarak kullanılarak duygusal yoğunluğu vurgular.

İsmail Özgür Soğancı, eserlerinde kimlik ve mekân ilişkisini bütüncül bir yaklaşımla ele alır. Detaylara girmeden, yüzeysel bir yapı içinde eserin genel atmosferini ve duygusal etkisini ön plana çıkarır. Yiğit Altıparmakogulları, figür çalışmalarında genellikle kimliği derinlemesine incelemekten kaçınır ve soyut bir mekân tercih eder. Ancak, mekân bazen tanımlı ve figürlerin kimliğiyle bağlantılı olarak kurgular. İrfan Dönmez, kimliği soyut ve dolaylı bir yaklaşımla ele alır. Otoportrelerinde yalın bir ifade hedeflerken, serigrafî ve görsel deformasyonlarla kimliği anonimleştirir. Bu yöntemle kimliğin sabit değil, sürekli değişen bir süreç olduğunu vurgular. Uğur Güler ise, kimlik ve mekâna geleneksel temsillerin ötesinde mesafeli bir yaklaşım sergiler. Kimliği bireysel olmaktan çok evrensel bir düzlemde ele alırken, insanlık durumlarını ve toplumsal yapıları sorgular. Mekânı minimize ederek boşluk ve sonsuzluk hissi yaratmayı amaçlar.

Sonuç olarak, çağdaş Türk resim sanatında kimliğin ve mekânın çok yönlü bir biçimde işlendiği görülmektedir. Portre türü, kimliği temsil etmede yaygın olarak kullanılmış ve sanatçılara bireysel ile toplumsal kimlikleri keşfetme ve yorumlama fırsatı sunmuştur. Mekân, sanatçılar tarafından yalnızca bir arka plan ya da fiziksel alan olarak ele alınmamış, aynı zamanda bireyin içsel benliğini, toplumsal ve kültürel kimliğini yansıtan bir unsur olarak da ele almışlardır. Bu bağlamda birey, sanatçılar tarafından yalnızca fiziksel bir yapı olarak değil; bazen toplumsal normlara karşı bir isyanın, bazen de içsel benliğin bir yansıması olarak tasvir edilmiştir. Sanatçılar, bu süreçte mekânı önemli bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. Tüm bu yaklaşımlar göstermektedir ki kimlik, benlik ve mekân sabit bir yapıdan ziyade, sanatçının yorumuna göre şekillenen, dinamik ve sürekli değişen olduğunu göstermektedir.

Sanatçılar, bu kavramların nasıl iç içe geçmiş ve birbirini besleyen dinamikler olduğunu ortaya koymuşlardır. Böylece, kimlik, benlik ve mekân kavramlarının çağdaş Türk resim sanatındaki ele alınışı, yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal ve kültürel eleştiriler, bireysel ve kolektif kimlik sorgulamaları için güçlü bir araç haline gelmiştir. Bu, sanatının anlamını derinlemesine ortaya koyarak, izleyicilere farklı perspektifler ve anlam dünyaları sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alarco, P. ve Warner, M. (2007). *The Mirror and the Mask*. Yale University Press: Connecticut.
- Altay, N. (2007). Türk Resminde Anıtsal Figür. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Altay, S. (2023). “Cumhuriyet Türkiye’inde Resim Sanatı: İlk On Yıla Dair Bir Değerlendirme (1923-1933)”. *Atatürk Yolu Dergisi*, 73, 41-66. <https://doi.org/10.46955/ankuayd.1326526>.
- Altay, N. (Mülakat yapılan). (2024). Öksüz, K. (Mülakat Yapan). Nurhan Altay ile Yapılan Röportaj (Elektronik posta).
- Altıparmakogulları, Y. (2013). Türk Resim Sanatında ‘Gölge’nin Biçim-İçerik İlişkisi Üzerinden İncelenmesi. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akdoğanoglu, E ve Yayan, G. (2021). “Sanat ve İletişim Bağlamında Aydın Ayan’ın Sanat Görüşü ve Eserlerinin Çözümlemeleri”. *Kesit Akademi Dergisi*, 7(28), 465-490.
- Aksoy, M ve Elmas, H. (2020). “Toplumlara Devrimi Anlatmada Resim Sanatının Yeri: Meksika, Rusya ve Türkiye Örnekleri”. *İdil*, 67, 395–413. doi: 10.7816/idil-09-67-01.
- Aksu, S. (2020). “Neşet Günel’in Toplumsal Gerçekçi Resimleri Üzerinden emekçi Kadın Figürleri”. *Sanat Dergisi* (36), 135-150. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.644417>.
- An Old Man and his Grandson. (t.y.). Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/An_Old_Man_and_his_Grandson.
- Anonim. (1981a). Resim. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi* (C 2, 346). Ragıp Yazır (yay). İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Anonim. (1981b). Resim. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi* (C 3, 581). Ragıp Yazır (yay). İstanbul: Görsel Yayınlar.

- Anonim. (1981c). Alman Dışavurmculuğu. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi* (C 4, 659). Ragıp Yazır (yay). İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Aristoteles, (2001). *Fizik*. Saffet Babür (çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Arıkan, H. (2021). “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında ‘Eşcinsel Kimlik İmgesinin’ Çağdaş Sanata Yansımaları”. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(1), 100-121.
- Arslan, N. (1997), Neş’e Erdok. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C 1, 532-533). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Arslan, N. ve Rona, Z. (1997), Mehmet Güleriyüz. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (2. Cilt, 725), İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Artsandculture. (t.y.). Arts and Culture. Erişim: 29 Ekim 2024, <https://artsandculture.google.com/asset/medusa-caravaggio-merisi/FAFPqU12CekL8Q?hl=en>.
- Aşkın, M. (2010). “Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 213-220.
- Ayan, H. M. (2012). “Gustave Courbet’nin Siyasetle Olan İlişisini Anlamak Üzerine (Sanatta) Toplumsal Aydınlanma Sürecine Genel Bir Bakış”. *Sanat Dergisi* (21), 37-48.
- Ayan, A. (Mülakat yapılan). Kaya, G. (Mülakat yapan). (2024). Bizim Resmimiz (Bölüm 32) TV programı. TRT2 (Yapımcı). Erişim: 26 Ekim 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=naxemZZg0t0&t=658s>.
- Aydın Ayan. (t.y.). Erişim adresi: <http://www.lebriz.com/>.
- Aydoğdu, H. (2004). “Modern Kimlikte Öznenin Ölümü”. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi* (10), 115-147.
- Başbuğ, F. (2009). 1914 Çallı Kuşağı’nın Türk Resim Sanatına ve Eğitimine Etkisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi, Konya.

- Başbuğ, F. (2010). “1914 Çallı Kuşığı’nın Resim Sanatına Etkisi”. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, (29), 37-392.
- Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını: Ankara.
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik*. Mesut Hazır (çev.). Heretik Yayınları: Ankara.
- Becker, J. A. (2015, 8 Ağustos). Head of a Roman Patrician. Smarthistory, Erişim: 25 Ekim 2024, <https://smarthistory.org/head-of-a-roman-patrician/>.
- Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) ‘Anne ve Çocuk’. (t.y.). Erişim adresi: <https://artam.com/muzayede/303-cagdas-sanat-eserleri/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975-anne-ve-cocuk-13>.
- Belleli Ailesi. (t.y.). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Belleli_Ailesi.
- Ben İmgeleri III. (t.y.). <https://www.sanatgezgini.com/irfan-donmez-tuval-uzerine-karisik-teknik-ben-imgeleri-iii>.
- Ben’im No. 3. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.sanatgezgini.com/irfan-donmez-tuval-uzerine-kursun-kalem-ben-im-no-3>.
- Burunsuz, M. (2018). “Mehmet Gülyüz Eserlerinde Figür ve Mekân Çözümlmeleri”. *İdil Dergisi*, 7 (51), DOI: 10.7816/idil-07-51-02.
- Caravaggio - Medusa - Google Art Project. (t.y.). Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_Medusa_-_Google_Art_Project.jpg.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık: İstanbul.
- Ceylan T. (2013). İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde Röportaj Video Kaydı. Erişim: 3 Aralık 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=fV2Dq-e0OYk>.
- Chan, S. M., Friedlaender, G. E ve Friedlaender, L. K. (2020). Art in Science-Goya to Dr. Arrieta: An Illustration of Patient-Physician Trust. *Clinical Orthopaedics and Related Research*, 478(10), 2221–2224. <https://doi.org/10.1097/CORR.0000000000001470>

Charioteer of Delphi. (t.y.). Erişim adresi:
https://en.wikipedia.org/wiki/Charioteer_of_Delphi.

Chatzoudas, Ç. M ve Günaydın, Ş. (2020). “Toplumsal Gerçekçilik Hareketi İçinde Kadın Bir Sanatçı Olarak Neş’e Erdok”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8(24), 383-398. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.831636>.

Çılgılık (tablo). (t.y.). [https://tr.wikipedia.org/wiki/Çılgılık_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Çılgılık_(tablo)).

Clark, T. (2023). *Sanat ve Propaganda*. Esin Hoşsucu (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Clark, T. J. (1973). *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. New York Graphic Society.

Cover, R and Doak, S. (2015). “Identity Offline and Online”. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2nd edition, Volume 11, 547-553. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.95078-5>.

Çay, M. B. (2017). “Francisco Goya’nın Kâbus Resimleri Üzerine Bir İnceleme”. *Yıldız Journal of Art and Design*, 4(2), 88-103.

David Hockney, Yerel Sahne Los Angeles. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.arthipo.com/tr-tr/david-hockney-yerel-sahne-los-angeles.html>.

Deniz, A. U. (Mülakat yapılan). (2024). Öksüz, K. (Mülakat Yapan). Ahmet Umur Deniz ile Yapılan Röportaj (Elektronik posta).

Descartes, R. (2007). *Felsefenin İlkeleri*. Mesut Akın. (çev.). Say Yayınları: İstanbul.

Demirsar V. B. (1989). Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dede, E. (2015). “Çağdaş Sanat Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Sorgulamaları”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 113-134. <https://doi.org/10.20488/austd.87292>.

Develioğlu, F. (1992). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Diego Rivera’nın Yaşamı. (2011). Erişim adresi: <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/diego-rivera'nin-yasami/1461>.

Dönmez, İ. (Mülakat yapılan). (2024). Öksüz, K. (Mülakat Yapan). İrfan Dönmez ile Yapılan Röportaj (Elektronik posta).

Diğler, M. (2021). “Çağdaş Türk Resminde Ergin İnan ve Resimlerindeki Figüratif Anlayış”. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5 (1), 294-306.

Dixon, A. G. (Ed). (2010). “Sanat Atlası”. Sabuncuoğlu, A., Kovulmac, B., Gür, E., Savcı, A. ve Savcı, F (çev.). Boyut Yayıncılık: İstanbul.

Duman, M. Z. (2020). “Liberalizm ve Sosyalizmde Birey(ciliğ)in Onyolojik Çıkmazı”. *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, (6). 1-19. DOI: 10.48131.

Edip Cansever. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.facebook.com/EdipCanseverler/posts/size-baktığım-yol-uzamaktakendine-baktığım-yol-uzamaktayordum-bunaldım-canım-s/1224789300900350/>.

Eken, Ö. (Mülakat yapılan). (2024). Öksüz, K. (Mülakat Yapan). Ömer Eken ile Yapılan Röportaj (Elektronik posta).

Elçiler (tablo). (t.y.). Erişim adresi: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Elçiler_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Elçiler_(tablo)).

Emperor Charles V at Muhlberg. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/titian/emperor-charles-1548-1>.

Erzen, J. N. (2018). *Türkiye’de Sanat ve Resim Üzerine*. Akılçelen Kitaplar: Ankara.

Evin. (t.y.). Kader Genç. Evin art gallery. Erişim: 06 Kasım 2024, <https://www.evin-art.com/sanatcilar/kader-genç>.

Fahrelnissa Zeid: Fırtınaya Doğru. (2021, 13 Eylül). Erişim adresi: <https://www.istanbulsanatdergisi.com/fahrelnissa-zeid-firtinaya-dogru/>.

Fatih Sultan Mehmet’in Portresi. (t.y.). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Fatih_Sultan_Mehmet%27in_Portresi.

- Farago, J. (2020, 25 Eylül). Seeing Our Own Reflection in the Birth of the Self-Portrait. Erişim: 1 Şubat 2024, <https://www.nytimes.com>.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Gizem Aldoğan (çev.). Hayalperest Yayınları: İstanbul.
- Fleming, T. (2015, 8 Ağustos). Hyacinthe Rigaud, Louis XIV. Smarthistory. Erişim: 12 Mayıs 2024, <https://smarthistory.org/rigaud-louis-xiv/>.
- Genç, K. (Mülakat yapılan). (2024a). Öksüz, K. (Mülakat Yapan). Kader Genç ile Yapılan Mülakat (Elektronik posta).
- Genç, K. (Mülakat yapılan). Ceylan, K. (Mülakat yapan). (2023). Kader Genç ile Röportaj, [Mülakat transkripsiyonu]. Erişim: 6 Kasım 2024 tarihinde, <http://visualart.tevitol.org/2023/04/30/kader-genc-ile-roportaj/> adresinden alındı.
- Genç, K. (Mülakat yapılan). (2024b). Ümmühan, K. (Mülakat yapan) Ressam Kader Genç'in İnsanın Gerçekliğine Dokunan Olağanüstü Figürleri, [Mülakat transkripsiyonu]. Art Column-Sanat Sütunu. Erişim: 5 Kasım 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=bMzmhXCgBMo&t=1059s>.
- Giray, K. (1997), Aydın Ayan. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C 1). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Goffman, E. (2014). *Günlük yaşamda Benliğin Sunumu*. Barış Cezar (çev.). Metis Yayınları: İstanbul.
- Gombrich, E. H. (2017). *Sanatın Öyküsü*. Erol Erduran ve Ömer Erduran (çev.). Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Gücüko, H ve Başbuğ, F. (2021). "1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Güler yüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi". *İdil Dergisi*, 88, 1725–1735. doi: 10.7816/idil-10-88-02.

- Gül Koklayan Fatih Portresi. (t.y.). Erişim adresi: <https://sanattarihi.net/gul-koklayan-fatih-portresi/>.
- Güler, U. (Mülakat yapılan). (2024). Öksüz, K. (Mülakat Yapan). Uğur Güler ile Yapılan Röportaj (Elektronik posta).
- Güngör, T. (2018). 1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Figüratif Eğilimler ve Mehmet Başbuğ. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Güray, E. (2020). “Fahrelnissa Zeid’e Işık, Renk ve Şeffaflık Bağlamında Yeniden Bir Bakış: Paleokrystal Serisi ve Vitrayları”. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 8(8), 46-56. <https://doi.org/10.18094/si.33671>.
- Güven, S. (2015). “Postmodern Kimliklerin Kurulumu”. *Selçuk İletişim*, 9(1), 266-286. <https://doi.org/10.18094/si.33671>.
- Graf, M. (2023). *Modern ve Çağdaş Sanat Kafası*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Halka Yol Gösteren Özgürlük. (t.y.). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Halka_Yol_Gosteren_Ozgurluk.
- Hall, S. (1989). “Cultural Identity and Cinematic Representation”. *The Journal of Cinema and Media* 36, 68-81., <https://www.jstor.org/stable/44111666>.
- Hall, J. (2014). *The Self-Portrait: A Cultural History*. Thames & Hudson: New York.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Yıldız Gölönü (çev.). Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Head of a Roman Patrician. (2015). Erişim adresi: <https://smarthistory.org/head-of-a-roman-patrician/>.
- Heidegger, M. (2021). *Varlık ve Zaman*. Kaan Ökten (çev.). Alfa Yayınları: İstanbul.
- Hemington (2017, 2 Haziran). Duyguların Ressamı Taner Ceylan. Erişim: 4 Aralık 2024, <http://blog.hemington.com.tr/duygularin-ressami-taner-ceylan/>.
- Hodge, S. (2023). *Sanatın Kısa Öyküsü*. Deniz Öztok (çev.). Hep Kitap: İstanbul.

Horas Kardeşlerin Yemini. (t.y.). Erişim adresi:
https://tr.wikipedia.org/wiki/Horas_Kardeşlerin_Yemini.

Hume, D. (2009). *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*. Ergün Baylan (çev.). BilgeSu Yayıncılık: Ankara.

İki dünya arasında bir ressam: Feyhaman Duran anılıyor. (2024, 6 Mayıs). Erişim adresi:
<https://www.turkiyegazetesi.com.tr/kultur-sanat/iki-dunya-arasinda-bir-ressam-feyhaman-duran-aniliyor-1038986>.

İpek. S. (2018). Padişah Portreleri Seksiyonu. Erişim: 11 Ekim 2024,
https://www.academia.edu/38491348/Padi%C5%9Fah_Portreleri_Seksiyonu.

İpşiroğlu, N ve İpşiroğlu, M. (2017). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul.

Jan Gossaert - Portrait of a Merchant - Google Art Project. (t.y.). Erişim adresi:
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Jan_Gossaert_-_Portrait_of_a_Merchant_-_Google_Art_Project.jpg.

Jenny Saville's Entry: humanness reduced to meat. (t.y.). Erişim adresi:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/dec/15/jenny-saville-entry-humanness-reduced-meat-soutine-bacon-freud>.

Karaarslan, E., Güven, M ve Çelebi Erol. C. (2017). “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Ulusal Kimlik Anlayışı ve bedri Rahmi Eyüpoğlu”. *idil*, 6 (31), 941-951. DOI: 10.7816/idil-06-31-05.

Karayel Gökkaya, E. (2012). İstanbul’da Günlük Yaşam Sahnelerinin Türk Resim Sanatına Yansımaları. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kaya, G. S. (2011) “Türk Resim Sanatının Gelişiminde Asker Ressamların Etkisi”. *Millî Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*. (7), 121-129.

Kader Genç İle Röportaj. (2023, 30 Nisan). Erişim adresi:
<http://visualart.tevitol.org/2023/04/30/kader-genc-ile-roportaj/>.

Kant, (2022). *Arı Usun Eleştirisi*. Aziz Yardımlı (çev.). İdea Yayınevi: İstanbul.

- Kapusuz, A. (Mülakat yapılan). (2024). Öksüz, K. (Mülakat Yapan). Ayşe Kapusuz ile Yapılan Röportaj (Elektronik posta).
- Kiraz, S. (t.y.). Birey. *KLU Felsefe Ansiklopedisi*, Erişim: 22 Aralık 2024, <https://www.klufelsefe.com/kelime/birey/>.
- Kılıç, E. (2012). “Aristoteles’in Mekân Anlayışı”. *Kutadgubilig Felsefe Bilim Araştırmaları Dergisi*, (22), 361-377.
- Koçak, N. (2018). Nur Koçak, özgeçmiş (biography). archives.saltresearch.org. Erişim: 29 Kasım 2024, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40346> .
- Konak, R. (2013). “Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları”. *Journal of Turkish Studies*, 8 (5), 425-439.
- Korkmaz, D ve Arıkan, H. (2018). “Sanat Siyaset İlişkisi Bağlamında Politik İmge”. *Journal of Arts*, 1(2), 25-38.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Dilek Zaptcıoğlu (çev.). Literatür Yayıncılık: İstanbul.
- Küçüköner, S. (2019). Türk Resim Sanatında 1980’den Sonra Portre Soyutlamaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Küpçüoğlu, H. (2020). “Aydın Ayan Resimlerinde Gerçeğe Bakış ve Gerçekliğe Yaklaşım”. *İdil Dergisi*, 65, 147–154. Doi: 10.7816/idil-09-65-13.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. Işık Ergüden (çev.). Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Lukes, S. (1995). *Bireycilik*. İsmail Serin (çev.). Ark Yayınevi: Ankara.
- 14 Kuşaklı Ressamlarının Tek Kadını: Mihri Hanım. (2024, 5 Nisan). Erişim adresi: <https://artdogistanbul.com/14-kusagi-ressamlarinin-tek-kadini-mihri-hanim/>.
- Leppert, R. (2021). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. İsmail Türkmen (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Locke, J. (1992). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*. Vehbi Hacıkadıroğlu (çev.). Ara Yayıncılık: İstanbul.

Lucie-Smith, E. (1996). *Visual Arts in the Twentieth Century*. Laurence King Publishing.

Louis XIV, Roi de France. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/hyacinthe-rigaud/louis-xiv-roi-de-france>.

Madonna of Chancellor Rolin. (t.y.). Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_Chancellor_Rolin.

Malory, U. B. (2002). *James Ensor, 1860-1949: Masks, Death and the Sea*. Taschen: Köln.

Marshall. G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınhay, Derya Kömürcü (çev.). Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara.

Mehmet Gülerüz (1938 - 2024). (t.y.). Erişim adresi: <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section>.

Mihrap (tablo). (t.y.). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Mihrap_%28tablo%29.

Möngü, B. (2013). “Postmodernizm ve Postmodern Kimlik Anlayışı”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 17 (2): 27-36.

Muamma ; 2023’e Gayriresmî Anıt. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.evin-art.com/sergiler/muamma-kader-genc?pgid>.

Mullins, C. (2006). *Painting People: Figure Painting Today*. Distributed Art Pubs: New York.

Muraz, Ö. (2009). Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Mutluluk resimlerimiz. (2019, 3 Ekim). Erişim adresi: <https://t24.com.tr/k24/yazi/mutluluk-resimlerimiz,2414>.

Neşe’e Erdok. (t.y.). Erişim adresi: <https://neseerdok.com.tr/m/resimler.asp>.

Nejat. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.instagram.com/mustafaorkunmuftuoglu.official/>.

- Nişanyan, S. (2019). Birey. Nişanyan Sözlük Çağdaş Türkçenin Etimolojisi, Erişim: 22 Aralık 2024, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/birey>.
- Nuri İyem. (t.y.). Erişim adresi: <http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-012/>.
- Nurhan Altay. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.artsurem.com/art/artwork/nurhan-altay/252/>.
- Nurhan Altay. (t.y.). <https://www.risunoc.com/2020/08/tureczkij-hudozhnik-nurhan-altay.html>.
- Ornans'ta Cenaze. (t.y.). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ornans%27ta_Cenaze.
- Osmanlı Minyatür Sanatında Hükümdar Portreciliği ve İlk Örnekleri. (2020, Ekim). Erişim adresi: <https://10layn.com/osmanli-minyatur-sanatinda-hukumdar-portreciligi-ve-ilk-ornekleri/>.
- Osman Hamdi Rüstem Paşa Cami Önünde . (t.y.). Erişim adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-rustempasa-camii-onunde-11166/>.
- Otman, S. (2020). 1960 Sonrası Çağdaş Sanatta Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminizm: Judy Chicago ve Nur Koçak karşılaştırması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Öksüz, K. (2024). “Kader Genç’in Sanatında Marjinal Figürler: Kimlik, Aidiyet ve Yabancılaşma Üzerine”. *International Journal of Troy Art and Design*, 4 (9). 26-42
- Ömer Eken (1988) ‘Erk ve Umut’. (t.y.). Erişim adresi: <https://artam.com/muzayede/325-online-muzayede/omer-eken-1988-erk-ve-umut>.
- Ömer Eken. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/945/omer-eken#22373>.
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Papila, A. (2008). “Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 117-134. <https://doi.org/10.18603/std.02349>.

- Partanaz, P. (2007). Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Platon. (2001). *Timaios*. Erol Güney-Lütfi Ay (çev.). Sosyal Yayınlar: İstanbul.
- Portrait of a young woman with a gilded wreath. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547861>.
- Profile Portrait of a Young Lady. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/antonio-del-pollaiolo/profile-portrait-of-a-young-lady-1465>.
- Püsküllüoğlu, A. (2002). *Öz Türkçe Sözlük*. Arkadaş Yayınevi: Ankara.
- Queen Elizabeth I ('The Ditchley portrait') by Marcus Gheeraerts the Younger. (t.y.). Erişim adresi: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Queen_Elizabeth_I_%28%27The_Ditchley_portrait%27%29_by_Marcus_Gheeraerts_the_Younger.jpg
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*. Elif Kök (çev.). Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Reynolds, A., Peter, L., Clayton, M. (2016). *Portrait Of The Artist*. The Royal Collection Trust.
- Rideal, L. (2015). *How to Read Art: A Crash Course in Understanding and Interpreting Paintings*. Rizzoli International Publications, Inc: New York.
- Santa Trinita Maestà. (t.y.). Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Santa_Trinita_Maestà.
- Satre, J. P. (2007). *Existentialism Is a Humanism*. Carol Macomber (trans.). Yale University Press: United Kingdom.
- Soğancı, İ. Ö. (Mülakat yapılan). (2024). Öksüz, K. (Mülakat Yapan). İsmail Özgür Soğancı ile Yapılan Röportaj (Elektronik posta).
- Sönmezay, A. (2015). *Güldüğüme Bakma*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Şeker Ahmet Paşa. (t.y.). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Şeker_Ahmet_Paşa.

Self-Portrait at the Age of Twenty Eight. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/self-portrait-at-the-age-of-twenty-eight-1500>.

Self-Portrait with Saskia in the Parable of the Prodigal Son. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/rembrandt/self-portrait-with-saskia-in-the-parable-of-the-prodigal-son>.

Self-Portrait with Two Circles. (t.y.). Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Two_Circles.

Self-Portrait with Dr Arrieta. (t.y.). Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Dr_Arrieta.

Self-Portrait with Masks. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/james-ensor/self-portrait-with-masks-1899>.

şentürk, L. V. (2023). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

şengür, Y. (2023). “M. Orkun Müftüoğlu’nun Resimlerinde İnsan-Doğa İlişkisi Üzerine”. *Kesit Akademi Dergisi*, 9 (36), 163-179.

Tan, M. (2019). Kimlik ve Özgürlük Bağlamında Charles Taylor ve Michel Foucault. Yayınlanmamış, Yüksek Lisans Tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

Taner Ceylan. (t.y.). Erişim adresi: <https://tanerceylan.com/alp-2/>.

Tansuğ, S. (2006). *Resim Sanatının Tarihi*. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Tansuğ, S. (1992) Neşet Günal “Sorun-Soru” Resim Sergisi. Garanti Sanat Galerisi, İstanbul, Sergi broşürü tanıtım metni, Erişim: 13 Kasım 2024, <https://nesetgunal.org/tr/ana-sayfa/>.

Tanyeli, U. (1997). Mekan. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C 2). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

TDK. (t.y.). Kimlik. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim: 12 Kasım 2024, <https://sozluk.gov.tr/>.

- The Two Fridas. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/the-two-fridas-1939>.
- Todorov, T. (2011). *Sanatta Bireyin Doğuğu*. Esra Özdoğan (çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Uysal, E. (2009). Komet ve Mehmet Gülerüz'ün Resimlerinde Fantastik Figüraston ve Mekân Yorumları. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ünay, S. (2021). Anlatılar Söyleşi Serisi: Nur Koçak. Güncel Sanat Arşivi. Erişim: 21 Kasım 2024, <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-nur-kocak/>
- Ünsal, E. (2023). "Türk Portre Resminde İnsana İlişkin Betimleme Çabasında Fizyonomi /İlim-i Sima/ Firâset". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(43), 1469-1491. <https://doi.org/10.12981/mahder.1218986>.
- Yaşantı II. (t.y.). Erişim adresi: <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>.
- Yaşar, N. (2019). "Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler". *Konya Sanat Dergisi* (2), 1-14.
- Yavaşca, M. (2022). Çağdaş Türk Resminde Kimlik İnşası. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yeğin, S. (2003), Türk Resim Sanatında Portre. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, Ö. (2011). Türk Çağdaş Sanatında Sanat Nesnesi Olarak Beden Kullanımı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Warhol Women: Andy Warhol's signature silkscreen portraits of the world's most famous women. (2019). Erişim adresi: <https://www.creativeboom.com/inspiration/warhol-women-andy-warhols-signature-silkscreen-portraits-of-the-worlds-most-famous-women/>.
- West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford University Press: Oxford.

Wikietyymology. (t.y.). Discover the Etymology of Identity. Erişim: 1 Kasım 2024,
<https://wikietyymology.com/i/etymology-of-identity/>.

Wundram, M. (2016). *Renaissance*. Taschen: London.

Художник Mustafa Orkun Muftuoglu. (t.y.). Erişim adresi: <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/22472-hudozhnik-mustafa-orkun-muftuoglu-20-foto.html>.

3 Mayıs 1808. (t.y.). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/3_Mayıs_1808.

II. Mahmud. (t.y.). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Mahmud.