

T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI



RESİM SANATINDA PORTRENİN PSİKOLOJİSİ VE
MEKÂNLA İLİŞKİSİ

RONAHİ ARŞİMET ALİCİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

DOÇ. AZİZE REVA BOYNUKALIN

SİNOP - 2025

TEZ KABUL

RONAHİ ARŞİMET ALİCİ tarafından hazırlanan “**RESİM SANATINDA PORTRENİN PSİKOLOJİSİ VE MEKÂNLA İLİŞKİSİ**” başlıklı bu çalışma, 26.12.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından oybirliği ile **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Dr. Öğr. Üyesi Elif ANBARPINAR
Sinop Üniversitesi / Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

İmza

**Üye
(Danışman)**

Doç. Azize Reva BOYNUKALIN
Sinop Üniversitesi / Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

İmza

Üye

Dr. Öğr. Üyesi CEMİL TOPRAK
Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi / Güzel Sanatlar
Fakültesi

İmza

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Onur ŞAHİN

İmza

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; 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 çalışmasında 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 beyan ederim.

Ronahi ARŞİMET ALİCİ

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM SANATINDA PORTRENİN PSİKOLOJİSİ VE MEKÂNLA İLİŞKİSİ

RONAHİ ARŞİMET ALİCİ

SİNOP ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

DANIŞMAN: DOÇ. AZİZE REVA BOYNUKALIN

Bu tez, portre sanatında figür ve mekân etkileşimini psikolojik temsiller aracılığıyla incelemektedir. Portre resminde, mekânın anlatıyı kuran bir unsur olarak portreye etkilerini araştırmaktadır. Çalışmanın amacı, portreyi figür, mekân, ışık ve renk faktörleri üzerinden çok katmanlı bir ifade alanı olarak kavramsallaştırmak ve bu doğrultuda görsel ve psikolojik çözümleme için uygulanabilir bir çerçeve önermektir. Kuramsal bölümde dışavurumcu ve figüratif geleneğin seçilmiş sanatçıları üzerinden portre, mekân ilişkisi tartışılmış; görsel kültür ve mekân kuramı literatürüyle açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın yöntemi, nitel araştırma yöntemi olan literatür taramadır. Nitel yaklaşım, belirli bir sorunun bütüncül bir biçimde açıklanmasını sağlamaktadır. Ayrıca psikoloji içerikli portre uygulama resimlerini analiz etmek için Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik sanat eseri analiz yöntemi kullanılmıştır. Uygulama bölümünde araştırmacı tarafından üretilen portre resimleri aynı figürün farklı mekânlarda konumlandırılması ve ardışık pozlarla yinelenmesi gibi stratejilerle sınanmıştır. Uygulama resimlerinin analizinde mekânın psikolojik belirleyiciliği, ışık, renk ve kompozisyonun anlatı işlevi ve kimliğin akışkan temsili olmak üzere üç eksenle temellendirilmiştir. Araştırmada portre mekân etkileşimi; bireysel iç dünya, toplumsal kimlik ve kültürel kodların kesişim alanı olarak incelenmektedir. Bu doğrultuda portre resmi, psikolojik bir deneyim alanı olup, mekân, zaman ve ışık etkileşimiyle yeniden kurulan bir anlatı yüzeyi olarak konumlandırılmaktadır. Bu çalışma, sanat tarihi, mekân teorileri, psikoloji ve sanat uygulamaları gibi farklı alanları tek bir analiz şemasında buluşturan disiplinlerarası bir model sunmaktadır. Portre resminin sanat tarihsel süreçteki öne çıkan örneklerinden yola çıkarak yapılan karşılaştırmalı görsel psikolojik çözümlemelerin literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Uygulamalar bölümünde yer alan portre resimlerinde, aynı figürün farklı mekânlarda veya aynı figürün ardışık pozlarının tek bir mekânda resmedilmesi kimliğin çoğul ve akışkan bir yapı olarak betimlenmesine kapı aralamıştır. Bu bağlamda tez, portre resmini sabit bir kimlik temsili olarak değil mekân ve zaman faktörlerine bağlı olarak değişen bir özne olarak yorumlanmasını önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Portre, Mekân, Psikoloji, Görsel Analiz.

Aralık 2025, 117 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

THE PSYCHOLOGY OF THE PORTRAIT IN PAINTING AND ITS RELATIONSHIP TO SPACE

RONAHİ ARŞİMET ALİCİ

SINOP UNIVERSITY INSTITUTE OF GRADUATE PROGRAMS

DEPARTMENT OF PAINTING

SUPERVISOR: ASSOCIATE PROFESSOR AZİZE REVA BOYNUKALIN

This thesis examines the interaction between figure and space in portrait art through psychological representations. It investigates the effects of space, as an element that constructs narrative, on the portrait in painting. The aim of the study is to conceptualize the portrait as a multi-layered field of expression through the factors of figure, space, light, and color, and, in this direction, to propose an applicable framework for visual and psychological analysis. In the theoretical section, the relationship between portrait and space is discussed through selected artists from the expressionist and figurative tradition, and it is explained with reference to the literature on visual culture and spatial theory. The method of the study is literature review, which is a qualitative research method. The qualitative approach enables a given problem to be explained in a holistic manner. In addition, Erwin Panofsky's iconographic and iconological method of art analysis is used to examine portrait paintings with psychological content. In the practice section, the portraits produced by the researcher are tested through strategies such as positioning the same figure in different spaces and repeating it with successive poses. In the analysis of the practice works, three axes are taken as a basis: the psychological determinacy of space, the narrative function of light, color, and composition, and the fluid representation of identity. In this research, the interaction of portrait and space is examined as an intersectional field of individual inner world, social identity, and cultural codes. Accordingly, the portrait painting is positioned as a field of psychological experience and as a narrative surface reconstructed through the interaction of space, time, and light. This study presents an interdisciplinary model that brings together different fields, such as art history, spatial theories, psychology, and artistic practice, within a single analytical scheme. It is considered that the comparative visual and psychological analyses, carried out on the basis of prominent examples of portrait painting in art and historical process, will contribute to the literature. In the portraits included in the practice section, depicting the same figure in different spaces, or successive poses of the same figure within a single space, has opened up a way to describe identity as a plural and fluid structure. In this context, the thesis proposes that the portrait painting should be interpreted not as a fixed representation of identity, but as a subject that changes in relation to factors of space and time.

Keywords: Painting, Portrait, Space, Psychology, Visual Analysis

December 2025, 117 Pages

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans tez çalışmam sürecinde her aşamada yol gösterici akademik birikimi, değerli katkıları ve sabırlı desteğiyle bana ışık tutan, bilgi ve deneyimini cömertçe paylaşan saygıdeğer danışmanım Doç. Azize Reva BOYNUKALIN'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreçte sabrını ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, her koşulda yanımda olarak sevgisi ve anlayışıyla beni motive eden sevgili eşim Nedim ALİCİ'ye şükran borçluyum; kendisine minnettarlığımı kelimelerle ifade etmem mümkün değildir. Hayatıma anlam katan canım kızım Tamara ALİCİ'ye, varlığı ve gülüşüyle bana her daim umut ve güç verdiği için teşekkür ederim. Tez çalışmam sırasında kızıma sevgiyle bakarak bana çalışma imkânı sağlayan sevgili kız kardeşim Berivan ARŞİMET'e desteği için özellikle teşekkür etmek isterim.

Hayatım boyunca her zaman yanımda olduklarını hissettiren, güven ve inançlarıyla beni cesaretlendiren değerli anneme, babama ve sevgili kardeşlerime de sonsuz teşekkür ediyorum. İyi ki varsınız.

Ronahi ARŞİMET ALİCİ

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL.....	ii
ETİK BEYANI.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
1. GİRİŞ.....	1
2. RESİM SANATINDA PORTRÉ.....	3
3. PORTRÉ MEKÂN İLİŞKİSİ.....	21
4. PORTRÉDEN PSİKOLOJİK YANSIMALAR.....	33
5. UYGULAMALARA DAİR GÖRSEL ANALİZLER.....	67
6. SONUÇ.....	97
KAYNAKLAR	101
ÖZGEÇMİŞ	106

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 5.1. Görsel ve İkonografik analiz arasındaki farklar	67
---	----



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Pisanello, Ginevra d'Este, 1440	6
Görsel 2.2. Leonardo Da Vinci, Erminli Kadın, 1489-1491	7
Görsel 2.3. Alfons Mucha, Slavia Olarak Josephine Crane Bradley, 1908	8
Görsel 2.4. Albert Dürer, Otoportre, 1500	9
Görsel 2.5. Peter Paul Rubens, İsabella Brandt ile Otoportre, 1609-1610.....	10
Görsel 2.6. Van Dyck, I. Charles Avda, 1635.....	11
Görsel 2.7. Hale Asaf, Otoportre, 1928	12
Görsel 2.8. Fayyum Portreleri, MS,161-192.....	13
Görsel 2.9. James Cowie, Okullu İki Kız, 1934-1935	15
Görsel 2.10. Vincent Van Gogh "Otoportre" 1887	17
Görsel 2.11. Kathe Kollwitz “Otoportre” 1904	18
Görsel 2.12. Filippino Lippi, Otoportre, 1485	19
Görsel 3.1. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1506.....	22
Görsel 3.2. Francis Bacon, Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X, 1953	23
Görsel 3.3. Caravaggio, Çağrı (Vocazione di San Matteo) ,1599-1600	29
Görsel 3.4. Rembrandt van Rijn, The Night Watch, 1642	30
Görsel 4.1. Lorenzo Lotto, Genç Bir Adamın Portresi, 1526	35
Görsel 4.2. Rembrandt, Otoportre, 1659	36
Görsel 4.3. Rembrandt, Altın Miğferli Adam-, 1650.....	37
Görsel 4.4. Nicolae Grigorescu, Küçük bir kızın portresi, 19. yüzyılın ikinci yarısı	38
Görsel 4.5. Marc Chagall, Kemancı, 1912-1913	40
Görsel 4.6. Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885	41
Görsel 4.7. Vincent Van Gogh, Bandajlı Kulağıyla Otoportre, 1889	43

Görsel 4.8. Vincent Van Gogh "Otoportre" 1889	44
Görsel 4.9. James Ensor, Ensor ve maskeleri, 1899	46
Görsel 4.10. James Ensor, İsa'nın 1889'da Brüksel'e Girişi, 1888	46
Görsel 4.11. Egon Schiele, Başı eğik portre, 1912	48
Görsel 4.12. Edvard Munch, Yaşam Dansı, 1899	49
Görsel 4.13. Edvard Munch, Çılgılık, 1893	50
Görsel 4.14. Oskar Kokoschka, İnsanın Trajedisi, 1909.....	51
Görsel 4.15. Max Beckmann "Yeşil ve Kahverengili Otoportre" 1945	52
Görsel 4.16. Max Beckmann, Şampanya Bardaklı Oto-Portre, 1919	53
Görsel 4.17. Mehmet Güteryüz, Anladılar, 2006.....	55
Görsel 4.18. Mehmet Güteryüz, Civil Law, 2008.....	56
Görsel 4.19. Neş'e Erdok, Anne, 2008	57
Görsel 4.20. Neş'e Erdok, Warhill'in Portre, 1973	58
Görsel 4.21. Otto Dix, Gazeteci Sylvia Von Harden'in Portresi, 1926	59
Görsel 4.22. Francis Bacon, Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944	60
Görsel 4.23. Lucian Freud, Girl with Kitten, 1947	61
Görsel 4.24. Lucian Freud, Benefits Supervisor Sleeping, 1995	63
Görsel 4.25. Paul Gauguin, Self-Portrait with Yellow Christ (Sarı İsa ile Otoportre), 1890-1891	64
Görsel 4.26. Frida Kahlo, Self-Portrait with Monkey, 1938.....	65
Görsel 4.27. Jenny Saville, Blue Pieta, 2018	66
Görsel 5.1. Portre Analizi-1	71
Görsel 5.2. Portre Analizi-2	73
Görsel 5.3. Portre Analizi-3	76
Görsel 5.4. Portre Analizi-4	78
Görsel 5.5. Portre Analizi-5	80

Görsel 5.6. Portre Analizi-6	82
Görsel 5.7. Portre Analizi-7	85
Görsel 5.8. Portre Analizi-8	87
Görsel 5.9. Portre Analizi-9	89
Görsel 5.10. Portre Analizi-10	92
Görsel 5.11. Portre Analizi-11	94



1. GİRİŞ

Portre sanatı, tarih boyunca insan yüzünü ya da bedenini betimlemenin ötesinde, bireyin iç dünyasını ve onun çevresiyle kurduğu ilişkileri görünür kılan bir ifade alanı olmuştur. Portreler, figürü salt bir temsil nesnesi olmaktan çıkararak, mekânla, ışıkla ve izleyiciyle kurdukları çok yönlü etkileşim aracılığıyla derin bir anlatı gücü kazanırlar. Bu bağlamda portre, bireyin kimliğini görünür kılarken aynı zamanda psikolojik durumlarını, toplumsal aidiyetlerini ve kültürel kodlarını da mekân üzerinden yansıtır. Bu çalışma, portre resimlerinde portrenin mekânla ilişkisini, portrenin izleyicide oluşturduğu psikolojik yansımayı resmin tasarım ilke ve elemanları aracılığıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, portreyi çevreleyen mekânın salt bir arka plan olmadığını öne sürer. Duvar, pencere, kapı, kent dokusu ya da doğa; figürün ruh halini, izleyiciyle kurduğu ilişkiyi ve portreye yüklenen anlamı etkileyen etkin unsurlardır. Bu nedenle mekân, portreyi tamamlayan edilgen bir öge değil; anlatıyı kuran ve kimi zaman dönüştüren bir dinamiktir.

Tezin kuramsal çerçevesi, resim sanatı araştırmalarının yanı sıra görsel kültür kuramları ve mekân teorilerinden de beslenmektedir. Görsel kültür yaklaşımı, imgeleri toplumsal yaşamın, belleğin ve kimlik inşasının görsel biçimleri olarak ele alır (Mirzoeff, 1999; Rose, 2016). Bu çerçeve, portrelerin üretim süreçlerini; bakış, temsil, güç ve kimlik arasındaki ilişkiler bağlamında yorumlama olanağı sunar. Mekân teorisi ise portreyi çevreleyen fiziksel ortamın geometrik bir alan olması dışında, duyuşsal, psikolojik ve simgesel bir varlık olduğunu vurgular. Gaston Bachelard'ın Mekânın Poetikasında (1958) belirttiği gibi, yaşanan mekân insanın düş gücünü, belleğini ve duygusal deneyimini biçimlendirir. Bu perspektif, portrelerdeki iç mekânların figürün ruhsal durumunu yansıtan poetik alanlar olarak okunmasını sağlar.

Bu disiplinlerarası yaklaşım, portreleri salt estetik bir temsil olarak değil, bireyin iç dünyasının, toplumsal kimliğinin ve mekânsal bağlamlarının kesişim noktası olarak değerlendirme olanağı sunmaktadır. Dolayısıyla çalışma, portrelerin mekânla ilişkisini psikolojik çözümlemelerle birlikte ele alarak literatürdeki benzer araştırmalardan ayrılmaktadır. Bu yolla sanatçıların ifade imkânlarını genişleten ve izleyicilerin yorumlarını derinleştiren yeni bir bakış açısı geliştirmektedir. Bu tez çalışmasında, portre ve mekân ilişkisinin figürün psikolojik algısını nasıl dönüştürdüğü, mekânın sınırları, dokusu ve ışık koşullarının figürün içsel bağlamını hangi biçimlerde kurduğu

incelenecektir. Ayrıca ışık, renk ve kompozisyon tercihleriyle portrenin nasıl bir anlatı yüzeyine dönüştüğü, bu unsurların izleyicinin dikkatini ve duygusal tepkilerini hangi yollarla yönlendirdiği araştırılacaktır. Aynı figürün farklı mekânlarda veya ardışık pozlarda ele alınmasının kimlik temsiline olan etkisi, bu tekrarların tekil kimliği nasıl çoğul, akışkan ve zamansal bir varoluş biçimine dönüştürdüğü de analiz kapsamına alınacaktır. Bu sayede portre sanatının bireysel yüz betimlemelerine indirgenemeyeceği; mekân, psikoloji ve kültür arasındaki etkileşimlerin kesişiminde şekillenen çok katmanlı bir ifade alanı olduğu ortaya konulması istenmektedir.

“Resim Sanatında Portrenin Psikolojisi ve Mekânla İlişkisi” başlıklı bu tez, portre ve mekân etkileşimini çözümleyerek sanatsal anlatımın derinleşmesinde mekânın üstlendiği işlevi açıklığa kavuşturmayı hedeflemektedir. Çalışma, estetik betimlemenin ötesine geçerek izleyiciyle kurulan psikolojik etkileşimi, mekânın sosyalkültürel bağlamlarını ve portrelerin bu bağlamlarda taşıdığı anlam katmanlarını bütüncül biçimde ortaya koymaktadır. Tarihsel çizgide portreyi ve özportreyi, akımlar ve temsilci sanatçılar üzerinden kronolojik olarak haritalandıran çalışmalar ile çağdaş Türk resminde portre mekân birlikteliğini, sanatçı seçkileri ve uygulama başlıkları altında panoramik biçimde sunan çalışmalar bulunmaktadır (Bülbül, 2014; Kötez, 2023). Ancak bu çalışmalar çoğunlukla şu ilişkiyi sistematik biçimde açıklamaz: Mekânın sınırları, dokusu ve ışık koşulları figürün içsel bağlamını nasıl kurar? Ayrıca ışık, renk ve kompozisyon kararları izleyicinin dikkatini ve duygulanımını hangi görsel mekanizmalarla yönlendirir? Bu nedenle, bulgular genellikle karşılaştırmalı bir psikolojik şema içinde bütünleştirilemez (Bülbül, 2014; Kötez, 2023).

Bu tez, söz konusu eksikliği gidererek portreyi sabit bir yüz betiminden ziyade mekân, ışık ve zamanla sürekli yeniden kurulan bir anlatı yüzeyi olarak kavramsallaştırır. Görsel kültür ve mekân kuramını Panofsky temelli okuma ile atölye üretimini bir araya getirir ve mekânın psikolojik belirleyiciliği, ışık ile renk kompozisyonun anlatı işlevi ve kimliğin akışkan temsili olmak üzere üç eksenli bir analiz önerir. Böylelikle çalışma, literatürdeki tarihsel derlemelerden yöntemsel (karşılaştırmalı görsel, psikolojik çözümleme) ve uygulamalı (ışık kaynağı, arka plan geometrisi, renk karşıtlıkları, tekrar stratejileri gibi karar noktaları) düzeylerde ayrışır ve disiplinlerarası bir katkı sunar.

2. RESİM SANATINDA PORTRÉ

Tarihsel süreç boyunca toplumsal dönüşümlerle birlikte plastik sanatların da biçim ve içerik bakımından dönüştüğü görülmektedir. Resim sanatı başlangıçta ağırlıklı olarak dinsel işlevler taşıyan bir görsel iletişim aracı iken, zamanla sınıfsal yapıdaki değişimler ve bireyselleşmenin güçlenmesiyle birlikte portre, resim alanında ayrıcalıklı bir yere yerleşmektedir. Portre, en yalın tanımıyla, insan yüzünün gerçekçi ya da kısmen stilize edilmiş temsili olarak ele alınmakta ve tarihsel olarak benzerlik kavramı etrafında şekillenmektedir (Sözen & Tanyeli, 2014; West, 2004). Bu çerçevede portre ve genel olarak figüratif resim, bir yüzü görünür kılmak yanında bireyin karakter özelliklerini, toplumsal konumunu ve yaşadığı dönemin zihniyetini de ima eden temel bir temsil biçimi hâline gelmektedir. Böylece portre, geçmişte yaşamış insanları günümüze taşıyan, onların hem fizyonomik hem de ruhsal izlerini saklayan bir bellek yüzeyi işlevi görmektedir (Akça, 2020). Portre sanatında taklit (mimesis) kavramı, eserin belgesel niteliğini öne çıkaran temel ilkelerden biridir. Shearer West'in vurguladığı gibi portre, tarihsel olarak benzerlik fikri etrafında tanımlanmakta, modelin ayırt edici yüz özelliklerini koruma iddiası taşımaktadır (West, 2004). Bununla birlikte mimesis, hiçbir dönemde yalnızca yüz hatlarının mekanik bir kopyası olarak anlaşılmamıştır. Bedenin duruşu, jestler, bakış yönü ve hatta hareket etme biçimi, modelin iç dünyasına ilişkin ipuçlarını açığa çıkaran tamamlayıcı öğeler olarak görülmüştür (Perkinson, 2009). Bu bakımdan portre, hem sanatçı hem de izleyici için fiziksel görünüş üzerinden karakter okumayı mümkün kılan görsel bir arayüz niteliği taşımaktadır.

Stoleriu'nun aktardığı sınıflama, portre için iki temel yaklaşım önermektedir. Geniş anlamda portre, insan yüzünün modele daha az ya da çok sadık herhangi bir temsili olarak anlaşılmaktadır. Dar anlamda ise hem fiziksel hem de ruhsal niteliklerin bireyselleştirici biçimde yansıtılması esas alınmaktadır (Stoleriu, 2015). Laneyrie Dagen'in "türler hiyerarşisinde portre belirsiz bir yere sahiptir" ifadesi de bu ikili yapıyla ilişkilendirilebilir (Laneyrie Dagen, 2004). Portre, ne bütünüyle tarih resmi kadar kamusal bir iddia taşımakta ne de tamamen özel bir görüntüye indirgenebilmektedir. Tam da bu ara konum, portreyi sosyal, politik ve sanatsal dönüşümlere duyarlı, esnek bir tür hâline getirmektedir.

Portre sanatının erken örnekleri, sanat kaygısından önce kayıt tutma ve kimliği görünür kılma ihtiyacıyla açıklanabilmektedir. Ölümsüzlük arzusu, egemenliğin

meşrulaştırılması, soy bağının vurgulanması, dinî ritüeller veya ölüm ve defin pratikleri portreyi işlevsel bir imgeye dönüştürmüştür (Akça, 2020). Zamanla bu işlevler, sanatçıların üslup arayışlarıyla birleşerek portreyi bağımsız estetik bir tür olarak öne çıkarmıştır. Fayyum portrelerinden Bizans ikonalarına, Rönesans'ın idealize edilmiş yüzlerinden modern sanatın parçalanmış kimlik temsillerine uzanan süreçte portre, her dönemde yeni bir görsel dil edinmiştir. Portre, aynı zamanda kimlik doğrulama ve tanıma aracı olarak da işlev görmektedir. Marin'e göre bir portrede tanıdık birini tanımanın önkoşulu, benzerliğin belli bir eşiği aşmasıdır. Böylece izleyici portre karşısında, evet, bu odur diyebilmektedir (Marin, 2013). Leppert'in vurguladığı gibi beden, fiziksel olmayanı gösteren bir yüzeydir ve portre, bu yüzey üzerinden kimlik ve karaktere dair soyut nitelikleri somutlaştırmaya çalışmaktadır (Leppert, 2002). Bu noktada yüz, anlamların ve işaretlerin yoğunlaştığı bir odak olarak bireyin yaşam serüveninin izlerini taşımakta, karakterle doğrudan ilişki kuran başlıca ifade alanı hâline gelmektedir (Altınköprü, 2015). Dolayısıyla portre, bir yüzün betimlemesi dışında, aynı zamanda modelin toplumsal konumu, cinsiyeti, sınıfsal aidiyeti ve kişisel tarihine ilişkin işaretlerin de bir araya geldiği karmaşık bir göstergeler alanı olarak okunmalıdır.

Sanatçı açısından portre, kompozisyon, ışık, renk, doku ve jest gibi öğelerin dikkatle örgütlenmesini gerektiren bir problem alanı oluşturmaktadır. Modelin duruşundaki küçük bir kayma, bakış yönünün değişimi ya da renk paletindeki farklılaşma, izleyicide oluşan psikolojik izlenimi doğrudan etkilemektedir (İskender, 1997). Bu bağlamda Frida Kahlo'nun Diego Rivera'yı betimlerken yüz hatlarını, çocuklukla devasalık arasındaki bedensel hâlini ve bakıştaki aşırı zekâyı vurgulaması, portreyi karakter çözümlemesinin aracı olarak nasıl kullandığını göstermektedir (Ersöz, 2010). Sanatçının kişisel deneyimi, modelle kurduğu ilişki ve yaşadığı dönemin estetik tercihleri, portrede açığa çıkan kimlik temsilini doğrudan biçimlendirmektedir. Özet olarak portre, başlangıçta ritüel ve toplumsal temsil işlevleriyle öne çıkan bir resim türü iken, tarihsel süreçte bireysel kimliği, psikolojik derinliği ve toplumsal bağlamı bir arada taşıyan çok katmanlı bir alana dönüşmektedir (West, 2004; Stoleriu, 2015). Bu dönüşüm, portre türlerinin çeşitlenmesine ve farklı kadraj, açı ve kompozisyon stratejilerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Portrelerin sınıflandırılması bu nedenle farklı bakış açılarının figür mekân ilişkisini ve psikolojik etkiyi nasıl dönüştürdüğünü tartışmaya imkân veren bir başlangıç noktası olarak ele alınmalıdır. Bu çerçevede literatürde portreler, genel olarak açı bakımından profil, üç çeyrek ve frontal; kadraj açısından baş

omuz, büst, yarım, üç çeyrek ve tam boy; düzenleniş bakımından tekli, çift ve grup portreleri biçiminde sınıflandırılmaktadır (West, 2004; Turani, 1993; Laneyrie Dagen, 2004). Özne ve sanatçı ilişkisi bağlamında otoportreler ayrı bir kategori oluşturmaktadır.

Açı Bakımından Portreler

Portre tarihinde açı, teknik bir tercih olmanın dışında, mekân algısını ve figürün psikolojik derinliğini kuran temel bir bileşen olarak öne çıkmaktadır. Profil, üç çeyrek ve frontal görünüm, modelin yüzünün ne kadarının görüldüğünü belirlemekten ibaret bir sınıflama sunmaz. Aynı zamanda figürle arka plan arasındaki mesafeyi, derinlik duygusunu, izleyicinin bakış konumunu ve özne izleyici ilişkisinin niteliğini de dönüştürmektedir (West, 2004).

Profil portre en yalın tanımıyla yüzün yandan, tek bir kontur üzerinden görüldüğü düzen olarak kabul edilmektedir. Antik madeni paralar ve madalyonlardan başlayarak, özellikle Rönesans öncesi ve erken Rönesans dönemlerinde toplumsal statü ve soyluluk imgesiyle ilişkilendirilen bir görünümdür (Ergüven, 1998). Profille birlikte mekân, genellikle bastırılmış ya da minimize edilmiş bir arka plan düzlemine indirgenir. Yüzün keskin silueti, figürü neredeyse bir kabartma ya da madalyon yüzeyi gibi düzleştirir. Bu, derinliği sınırlayan ama kimlik işaretlerini yoğunlaştıran bir mekânsal algı üretmektedir. Pisanello'nun gerek madalyonlarında gerek Ginevra d'Este portresinde (Görsel 2.1.) profil tercihi, izleyici ile model arasındaki doğrudan bakışı iptal ederken, yüz çizgisini soylu bir işarete dönüştürmektedir (İncirkuş, 2023). Figür, bizi görmeden görülmeye açık bir kimlik olarak konumlanmaktadır. Bu durum, iktidar ve temsil bağlamında okunabilir. Profil, izleyiciyi pasif tanıklığa iterken, modelin toplumsal konumunu neredeyse bir arma gibi sabitlemektedir. Bu açı, mekânı geri plana çekip yüz konturunu ön plana taşıdığı için, psikolojik derinliği sessizlik ve mesafe üzerinden kurar. Model, iç dünyasını bakışla paylaşmak yerine, zikredilen bir ad ve soyla özdeşleşen bir yüz hâline gelmektedir.



Görsel 2.1. Pisanello, Ginevra d'Este, 1440, 43x30 cm. Paris, Erişim: 05.12.2025

https://www.wga.hu/html_m/p/pisanell/1paintin/princess.html

Üç çeyrek (dörtte üç) portre profil ile frontal görünüm arasında bir ara yönelim olarak tanımlanabilir. Ancak Rönesans'tan itibaren bu açı, ara form olarak bireysel kimliği ve içsel durumu görünür kılmak için ayrıcalıklı bir tercih hâline gelmiştir (Woodall, 1997). Yüzün büyük kısmı görünür, bakış genellikle izleyiciye ya da onun hemen yanına yönelir. Böylece hem yüz anatomisine dair zengin bir okuma imkânı doğmakta hem de omuz ekseninin hafifçe diyagonal konumlanmasıyla mekânın derinliği devreye girmektedir. Arkada kalan boşluk, figürün bulunduğu ortamla daha organik bir ilişki kurulmasına izin verir. Bu açıda mekân, figürün yöneldiği alanın ima edildiği bir sahne hâline gelir. Leonardo da Vinci'nin Erminli Kadın'ı (Görsel 2.2.) bu açıdan paradigmatik bir örnek olarak okunabilir. Sfumato ile yumuşatılmış yüz ve boyun geçişleri, dirseklerin geri plana doğru yönelişi ve bakışın tuval dışına kayışı, izleyicide hem şimdi ve burada olan bir bedensel varlık algısı hem de bu varlığın düşünsel bir ufka açıldığı hissini üretmektedir (Czop vd., 2015). Üç çeyrek görünüm, bu nedenle, mekânsal olarak figürü iç mekânla bütünleştirirken psikolojik olarak figürü geçiş hâlinde, kararsız ya da hareket potansiyeli taşıyan bir özne olarak kurmaktadır. Bu açı aynı zamanda özne izleyici ilişkisinde belirgin bir yakınlık, mesafe dengesi kurar. Ne profil kadar kapalı ve tek yönlüdür ne de frontal görünüm kadar doğrudan bir yüzleşme talep eder. İkonografik düzeyde bu, modern bireyin daha müzakereye açık, duygusal olarak katmanlı ve toplumsal rolleriyle iç dünyası arasında gidip gelen bir özne

tasavvuruyla ilişkilendirilebilir. Leonardo'nun yüz anatomisine dair gözlemleri de bu bağlamı destekler. Doğanın yüz parçalarını tek bir oranda sabitlemeyip çeşitlendirdiğini vurgulayan sanatçı, portrede esas meselenin bu bireysel farklılığın ifadesi olduğunu belirtmektedir (Özkanlı, 2011). Üç çeyrek portre, bu farklılığı hem fiziksel hem de duygusal düzeyde taşıyabilen bir görünüm alanı sunmaktadır.



Görsel 2.2. Leonardo Da Vinci, Erminli Kadın, 1489-1491, Ceviz panel üzerine yağlıboya, 54x39 cm. Krokow Ulusal Müzesi, (Czop vd., 2015)

Frontal (tam cepheden) portre kısaca, yüzün simetrik eksenini boyunca izleyiciye dönük olduğu görünüm biçimi olarak tanımlanabilir. Ancak bu görünümün tarihsel işlevi, bir tanım cümlesinin çok ötesindedir. İkonalarda, hükümdar tasvirlerinde ve modern otoportrelerde frontal yüz, iktidar, hakikat iddiası ve doğrudan özdeşleşme alanı olarak karşımıza çıkmaktadır (West, 2004). İzleyici, bu tür bir kompozisyonda, bakışın hedefi değil, muhatabı konumuna çekilmektedir. Frontal düzenlemede mekân çoğu zaman simetrik ya da sade tutulur. Arka planın nötrleşmesi, yüzün ve bakışın ağırlığını artırır. Alphonse Mucha'nın ulusal simgelerle yüklü kadın portrelerinde (Görsel 2.3.), cepheden bakış, dekoratif çerçeveler, bitkisel motifler ve hayvan imgeleriyle birleşerek figürü yalnızca bireysel bir model olmaktan çıkarır. Figür, kültürel kimliğin bedenleşmiş yüzü olarak belirir (İncirkuş, 2023). Burada mekân, desenler ve sembollerle kurulmuş bir anlam alanı olarak yüzü çevrelemekte, frontal bakış ise bu anlam ağını izleyiciye doğru sunmaktadır.



Görsel 2.3. Alfons Mucha, Slavia Olarak Josephine Crane Bradley, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 154x92,5cm. Prag, Erişim: 06.08.2025, https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_3978

Frontal otoportrelerde ise bu bakış, sanatçının kendisine ilişkin imgesini, izleyiciyle yüz yüze bir sorgulama zeminine taşır. Albrecht Dürer'in 1500 tarihli otoportresi (Görsel 2.4.), bu açıdan narsistik bir jest ve sanatçının kendi konumunu neredeyse kutsal bir yetkiyle ilişkilendirmesi olarak okunmaktadır (Krausse, 2005). Simetrik yüz, doğrudan bakış ve koyu arka plan, izleyiciyi ressamın kendisiyle ahlaki ve estetik bir yüzleşmeye davet eder. Bu tür örnekler, frontal portrenin otorite, tanıklık ve bilinç üretmek için kullanıldığını göstermektedir. Profil, üç çeyrek ve frontal açıların her biri, portrede mekân algısını ve psikolojik derinliği farklı biçimlerde yapılandırmaktadır. Profilde mekân bastırılarak kimlik bir kontura indirgenmekte, üç çeyrekte figür ile çevre arasındaki geçiş alanı açılmakta, frontal görünümde ise yüz ve bakış, mekânın önüne geçerek doğrudan bir karşılaşma alanı kurmaktadır. Bu açı tercihleri, birer kompozisyon kurma tekniği olmanın ötesinde kimlik, iktidar, içsel dünya ve toplumsal temsil üzerine kurulu ikonografik ve ikonolojik okumaların da temelini oluşturmaktadır (Akça, 2020; West, 2004).



Görsel 2.4. Albert Dürer, Otoportre, 1500, Panel üzerine yağlıboya, Almanya, 67,1x48,9 cm. Erişim: 12.06.2025 [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_\(Dürer,_Munich\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_(Dürer,_Munich))

Kadraj Açısından Portreler

Portre geleneğinde kadraj ve figürün tuvaldeki boyu öznenin mekânla ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi belirleyen temel bir anlam katmanı olarak görülmektedir. Tam boy, üççeyrek boy, yarım boy, büst ve baş omuz portreler, bedensel varlığın ne ölçüde görünür kılınacağını, mekânın ne kadar içeri alınacağını ve psikolojik yoğunluğun hangi düzlemde yoğunlaşacağını belirleyen farklı stratejiler olarak okunabilir (Turani, 1993; Akça, 2020). Tam boy portrelerde figür, baştan ayağa tüm bedenle görünür olur ve çoğu zaman mimari ya da doğal çevreyle birlikte sahnelenir. Bu tür kadraj, bedeni toplumsal konumun ve temsil edilen kimliğin sahnede yer alış biçimi olarak kurar. Rubens'in Isabella Brant ile birlikte yaptığı çift portresi (Görsel 2.5.), tam boy kadrajın Barok dönemde nasıl bir iktidar ve aidiyet dili ürettiğini göstermektedir. Hanımeli çardağı, zengin dokulu giysiler ve ayrıntılı kostüm işçiliği, çifti hem özel bir birlikteliğin hem de aristokratik yaşam tarzının temsilcisi olarak konumlandırır (İncirkuş, 2023). Figürlerin tüm bedeniyle kadraja alınması, el ele tutuşma, eteğin konumu, ayakların yerleştirilmesi gibi jestleri okunabilir kılar. Böylece tam boy portre, yüzü, evlilik bağını, sınıfsal statüyü ve bedenin mekân içinde işgal ettiği alanı gösteren bir toplumsal sahneye dönüşür (Akça, 2020).



Görsel 2.5. Peter Paul Rubens, İsabella Brandt ile Otoportre, 1609-1610, tuval üzerine yağlıboya, 178 x 136,5 cm. Münih, Erişim: 12.06.2025 <http://smarthistory.org/peter-paul-rubens-and-isabella-brant-in-the-honeysuckle-bower/>

Van Dyck'ın I. Charles'ı av sahnesinde betimleyen tam boy portresi (Görsel 2.6.) de benzer biçimde, kadrajın iktidar temsiliyle nasıl ilişkili olduğunu ortaya koyar. Kralın neredeyse doğal boyutlarda, ayakta ve hafif yukarıdan bakıyormuşçasına konumlanması, arka plandaki doğa ve at figürüyle birlikte okunduğunda, egemenlik duygusunu mekânın tamamına yayar. Tam boy kadraj, burada bedeni büyütür. Hükümdarın dünyayla kurduğu hiyerarşik ilişkiyi, bedeninin çevreye göre ölçeği ve konumu üzerinden ikonolojik bir okuma alanına taşır (Turani, 1993). Bu örnek, kadraj kararlarının, sanatçının daha geniş bir üslup ve anlam programı içinde düşünülmesi gerektiğini de göstermektedir. Akça'nın (2020) vurguladığı gibi, sanatçıların biçimsel tercihleri rastlantısal değildir; dinsel, politik ya da kültürel bağlamda taşıdıkları anlamlarla birlikte okunmalıdır. Tansuğ'un biçim, özü ifade eden bir unsurdur tespiti, tam boy portre formatının figür ile dünya arasındaki hiyerarşik konumlanışı kuran bir araç olduğunu hatırlatır (Tansuğ, 1993). Tam boydan daha dar kadrajlara geçildiğinde, bedeninin bütünüyle görünür olması yerine, figürün üst gövdesi, kolları ve jestleri öne çıkar. Yarım boy portreler, bel hizasına kadar olan bölümde elleri ve üst gövdeyi görünür kılarak, yüz ile beden dili arasındaki bağı güçlendirir. Böylece hem kimliğe dair

toplumsal işaretler (giysi, aksesuar, mekânsal ipuçları) korunur hem de psikolojik okuma yüz ile eller arasındaki gerilimde yoğunlaşır.



Görsel 2.6. Van Dyck, I. Charles Avda, 1635, tuval üzeribe yağlıboya, 266x207 cm. Louvre Müzesi, Erişim: 22.06.2025
<https://canon.codart.nl/artwork/charles-i-at-the-hunt/>

Hale Asaf'ın otoportresi (Görsel 2.7.), yarım boy kadrajın modern bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Figür, tuvalin merkezine yakın, gövdeye kadar görünen bir düzenleme içinde konumlanmıştır. Keskin ve köşeli çizgiler, yalın ama gergin bir duruşu ima ederken, yüzün parçalı renk düzlemleri Asaf'ın kimliğini modern bir kadın sanatçı olarak da kurar (İncirkuş, 2023). Mavi ve yeşil tonların sıcak renklerle dengelenmesi, figürü hem içsel bir yoğunluğun hem de modernist biçim arayışlarının odağı hâline getirir. Yarım boy kadraj, burada mekânı geri plana iter ve izleyiciyi doğrudan figürün bakışı, omuz çizgisi ve oturuşuyla kurulmuş psikolojik bir alana davet eder.



Görsel 2.7. Hale Asaf, Otoportre, 1928, Özel Koleksiyon, Erişim: 22.08.2025

<https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2018/05/hale-asaf-otoportre-01.jpg>

Büst ve baş, omuz portrelerde kadraj daha da sıkılaşır, beden neredeyse bütünüyle başa, boyuna ve omuz çizgisine indirgenir. Bu daraltma, mekânı büyük ölçüde silerek figürün yüzüne, bakışına ve başın yönüne yoğunlaşmayı sağlar. Böylece portre, kimliği beden bütününden çok yüzün taşıdığı izler ve bakışın yönü üzerinden kurar. Bu format, hem ikonografik hem de ikonolojik düzlemde güçlü bir yoğunlaşma alanı oluşturur. Fayyum portreleri bu açıdan tarihsel bir eşik noktasıdır (Görsel 2.8.). Mısır'ın Fayyum bölgesinde Roma dönemine tarihlenen bu büst portreler, ölen kişinin tabutuna yerleştirilmiş ve mezar ritüeli içinde öte dünya inancıyla ilişkilendirilmiştir (Çeliksap, 2015; Laletas, 2019). Kadraj, baş ve omuzlara odaklanır. Arka plan neredeyse tümüyle nötrleşir. Gözler çoğunlukla doğrudan izleyiciye yönelir. Bu düzenleme, portreyi bireyin fiziksel benzerliğinin kaydı olmanın ötesine götürür. Ölüm karşısında kimliğin sürekliliğine, bedensel fanilik ile ruhsal kalıcılık arasındaki gerilime dair bir temsil düzeyine taşır. Fayyum portrelerinin Bizans ikona geleneğine öncülük etmesi de bu kadraj tercihinin ikonolojik boyutunu güçlendirir. Avril'in belirttiği gibi, 6. yüzyıldan itibaren kilise ikonalarında görülen cepheden büst betimlemeleri, Fayyum mirasını daha simgesel bir dile dönüştürür (Avril, 2005). Konstrzewa'nın (1999) vurguladığı üzere, bu gelenek hem bireysel temsilin hem de dinsel imgenin biçimsel şablonunu beslemiştir. Baş ve omuz kadrajı, böylece hem dünyevi kimlik hem de kutsal imge üretiminin

kesiştiği bir format hâline gelir. Genel çerçeve içinde, kadraj tercihleri portreyi teknik bir kategori olmaktan ziyade, figür ve mekân ilişkisini, psikolojik yoğunluğu ve iktidar ya da mahremiyet gibi kavramları örgütleyen bir anlatı aracı olarak tanımlamayı mümkün kılar. Tam boy portre, bedeni mekânsal ve toplumsal bir sahneye yerleştirirken, yarım boy ve büst portreler yüz, bakış ve jestler üzerinden daha yoğun bir iç dünya okumasına alan açar. Böylece portre sanatı, öznenin ne kadarını gösterdiği değil, aynı zamanda neyi görünür kıldığı sorusu etrafında, kadrajın belirlediği çok katmanlı bir temsil alanı olarak şekillenmektedir.



Görsel 2.8. Fayyum Portreleri, MS,161-192, Erişim: 29.08.2025

<https://www.fikriyat.com/galeri/tarih/dunyanin-bilinen-ilk-portreleri-fayyum>

Kompozisyon Ölçütü Bakımından Portreler

Kompozisyon ölçütü bakımından portreler, genel olarak tekli, çift ve grup portreleri olarak sınıflandırılmakla birlikte, bu ayrımın asıl önemi figürlerin birbirleriyle ve mekânla kurdukları ilişkilerin nasıl sahnelendiğinde ortaya çıkar. Tekli portre, özneyi çoğu zaman yalnız ve yoğunlaştırılmış bir dikkat alanı içinde sunarken, çift ve grup portreleri figürler arası mesafe, bakış yönleri, hiyerarşı ve mekân kullanımı üzerinden toplumsal ve psikolojik bağları görünür kılar. Özellikle 17. yüzyıl Hollanda resmindeki sivil birlik portreleri, bir araya gelmiş bireyleri kurumsal kimlik, vatandaşlık ve kolektif sorumluluk ekseninde temsil eden örnekler olarak bu kompozisyon mantığını belirgin biçimde sergiler (Laneyrie Dagen, 2004). Grup portrelerinde figürler, bir arada bulunan kişiler olmanın dışında, belirli bir sosyal örgütlenmenin parçası olarak kurulur. Oturuş, ayakta duruş farkı, ön, arka plan dağılımı, kimlerin merkeze, kimlerin kadrajın kenarlarına yerleştirildiği gibi kararlar, hiyerarşiyi ve görünürlük rejimini belirler. Böylece kompozisyon, tek tek bireylerin fizyonomisinden çok, toplumsal bedenin nasıl

kurgulandığını gösterir. Dini sahnelerde de benzer bir grup mantığı işler: kutsal figürle çevresindekiler arasındaki mesafe, bakışların merkezi ya da birbirine yönelimi, izleyicinin sahneye nereden dâhil olacağına dair güçlü ipuçları sunar. Bu tür düzenlemelerde kostüm, duruş ve mekânsal konum, figürlerin topluluk içindeki statüsünü imleyen ikonografik göstergelere dönüşür (İncirkuş, 2023). Grup portreleri bu açıdan estetik ürünler olmakla birlikte belli dönemlerin sosyal yapısını, temsil anlayışını ve kolektif kimlik tahayyüllerini taşıyan tarihsel belgeler olarak da okunur.

20. yüzyılın ilk yarısında Gerçekçilik'in, Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Kübizm gibi akımlara tepki olarak daha somut ve gözleme dayalı temsillere yönelmesi, grup portresinin de yeni bir bağlamda yeniden ele alınmasına imkân tanımıştır (Leppert, 1991; Richard, 1991). James Cowie'nin figüratif kompozisyonları, bu eğilimin portre alanındaki örnekleri arasında değerlendirilebilir. Sanatçının Belshill Akademisi'nde öğretmenlik yaptığı yıllarda öğrencilerini gözlemleyerek geliştirdiği duyarlık, daha sonra stüdyo mekânını ve genç figürleri bir araya getiren düzenlemelerde görünür hâle gelmiştir. Cowie'nin Okullu İki Kız adlı çalışması (Görsel 2.9.), küçük ölçekli bir grup portresinin hem mekân algısı hem de psikolojik yoğunluk bakımından nasıl kurgulanabileceğini gösterir. Aynı iç mekân içinde yan yana konumlanan iki figür, kompozisyonun yatay eksenini boyunca birbirine eklenir. Arka plandaki Discobolus kopyası ve örtüyle kısmen gizlenmiş şövaleler, sahneyi sıradan bir sınıf manzarasının ötesine taşır. Bu öğeler, klasik sanat geleneği ile modern eğitimin kesiştiği bir atölye mekânı duygusu üretir ve genç kızların bedensel varlığını daha uzun soluklu bir kültürel süreklilikle ilişkilendirir (İncirkuş, 2023).



Görsel 2.9. James Cowie, Okullu İki Kız, 1934-1935, Tuval üzerine yağlıboya, 115,6x116,2 cm. İskoçya, Erişim: 25.09.2025

<https://artuk.org/discover/curations/facing-the-artist-portraits-by-james-cowie>

Figürlerin ellerinde tuttıkları mavi kumaş, kompozisyonu renk ve anlam düzeyinde ana bağlayıcı elemanlarından biri olarak öne çıkar. Kumaşın iki beden arasında gerilimi hafifçe toplaması, izleyicinin bakışını figürler arasında dolaştırır ve aralarındaki sessiz bağa işaret eder. Yüzlerdeki kırılğan ifade, hafifçe kapanmış dudaklar ve kontrollü beden duruşu, çocukluk, ergenlik, yetişkinlik eşiğini çağrıştıran bir bekleyiş hâline dönüşür. Bu noktada grup portresi masumiyetten sorumluluğa geçiş sürecini temsil eden psikolojik bir sahne olarak okunabilir. Mekânın kuruluşu da bu yorumu destekler. Arka plandaki klasik heykel kopyası, geleneksel sanat bilgisini ve yüksek kültür ideallerini temsil ederken, örtülen şövaleler ve nötr duvar yüzeyleri, bu idealin gündelik eğitim pratiği içindeki kararsız ve henüz sabitleşmemiş bir konumu düşündürür. Figürlerin sakin ama gerilimli pozları, sanatın kalıcılığı ile bireysel yaşamın geçiciliği arasındaki farkı beden üzerinde duyulur kılar. İncirkuş'un (2023) belirttiği "ars longa, vita brevis" motifi, burada metin olmaktan çıkar, kompozisyonun yapısında da hissedilir; grup portresi, sanatın uzun süren varlığı ile gençliğin kırılğan ve geçici hâlini yan yana getiren bir sahneye dönüşür. Tekli, çift ve grup portreleri, figürlerin birbirleriyle ve mekânla kurdukları ilişkiler üzerinden öznenin kamusal ya da mahrem konumunu, iktidar ya da kırılğanlık hâlini ve kolektif kimlik tahayyülünü görünür kılar. Böylece kompozisyon, portredeki figür sayısını belirlemekten çok, bu figürlerin hangi toplumsal

ve psikolojik bağlamda birlikte düşünüleceğini tayin eden kurucu bir unsur olarak önem kazanır.

Otoportre

Özne ve sanatçı ilişkisinin en görünür hâle geldiği tür otoportredir. Sanatçı ile modelin aynı bedende çakıştığı bu portrelerde temsil edilen yüz, fizyonomik benzerliğin ve öznenin kendini nasıl kurduğunu ve nasıl görmek istediğinin de göstergesine dönüşür (West, 2004). Dolayısıyla otoportre, basit bir kendini tanıtma yöntemi değildir. Benlik algısının, toplumsal rolün ve sanatsal öz farkındalığın tartışıldığı ayrıcalıklı bir alan olarak okunmalıdır. Otoportrelerin tarihsel serüveni, sanatçının kendine bakma ve kendini kadrajlama biçimlerinin de dönüşümünü içerir. Ortaçağ elyazmalarında kenar süsleri içinde beliren küçük sanatçı figürlerinden, Rönesans'ta hümanist öznenin görünürlüğünü artıran bağımsız otoportrelere; oradan modern dönemde aynanın ve atölye mekânının bizzat resmin konusu hâline geldiği örneklerle uzanan bir çizgi söz konusudur (İskender, 1997). Bu çizgi, sanatçının kendisini belirli bir tarihsel bağlamda konumlanan bireysel özne olarak kurduğunu gösterir. Otoportrede sanatçı, kendi yüzüne bakarken aynı anda iki rol üstlenir: bakan ve bakılan. Bu ikili konum, resmin mekânsal kurgusuna da yansır. Ayna karşısında çalışan ressam, aslında atölye mekânını bir tür içsel sahneye dönüştürür. Arka plandaki duvar, pencere, masa, resim sehпасı ya da boşluk, sanatçının kendine dönük bakışının çevresel uzantıları gibi işlev görür. Böylece mekân, nötr bir fon olmaktan çıkar ve öznenin psikolojik yoğunluğunu taşıyan bir ortam hâline gelir.

Van Gogh'un çok sayıdaki otoportresi, bu içsel sahnenin duygusal gerilimle nasıl yüklendiğini göstermesi bakımından çarpıcı örneklerdir. Görsel 2.10'daki çalışmada sanatçı, kendini neredeyse tam cepheden, ancak hafif bir dönüklükle resmeder. Yüz ve bakış, izleyiciyle doğrudan bir karşılaşma anı üretir. Arka plandaki kıvrımlı, ritmik fırça vuruşları sıradan bir duvarı tasvir etmez adeta zihinsel bir titreşimi çağırıştırır. Yüzey, renk titreşimlerinin dolaştığı bir psikolojik atmosfer olarak algılanır. Bölünmüş ve yön değiştiren fırça izleri gerilimli ve hareket hâlinde bir duygu alanı olarak gördüğünü hissettirir. Mavi, yeşil zemin ile sıcak turuncu, kırmızılardan çatışması, yüzün çevresinde yoğunlaşarak bakışı neredeyse fiziksel bir baskıya dönüştürür.



Görsel 2.10. Vincent Van Gogh "Otoportre" 1887, karton üzerine yağlıboya, 32x24 cm. Fransa, Erişim: 05.12.2025 <https://artsandculture.google.com/asset/dQQQSF0cKrAhEw>

Käthe Kollwitz'in otoportreleri ise zaman, yaşlanma ve kayıp deneyimini yüzeyde kaydeden görsel günlükler gibi okunabilir. Görsel 2.11'deki çalışma, sanatçının yaşamının ileri bir döneminde, çizgi ile lekenin sert karşıtlığı üzerine kurulur. Yanaktan çeneye ve ağız çevresine yerleşen koyu gölgeler, anatominin hacmini vermekle birlikte çöküş ve direnç duygusunu aynı anda taşır. Göz çevresindeki koyulaşma, bakışı derinleştirerek doğrudan izleyiciye yöneltir. Bu bakış, kamusal bir poz vermekten çok, kendi hikâyesiyle yüzleşen bir öznenin sessiz sorgulamasını düşündürür. Kollwitz, otoportre serisi boyunca yüzündeki kırışıklıkları giderek daha belirgin, saç çizgisini daha seyrek, ağız çevresini daha gergin işler. Böylece kendi bedenini tarihsel bir tanıklık yüzeyi olarak kullanır. İncirkuş'un belirttiği gibi bu otoportreler 20. yüzyılın politik ve kişisel yıkımlarını da kayıt altına alan yoğun imgeler olarak değerlendirilebilir (İncirkuş, 2023).



Görsel 2.11. Kathe Kollwitz “Otoportre” 1904, Londra Erişim: 25.09.2025

https://www.kunstkopie.nl/kunst/kollwitz_kaethe/thm_self-portrait-en-face.jpg

Filippino Lippi otoportresinde (Görsel 2.12.) ise, figürün yalnızca gövde üstüne kadar belirginleşmesi ve alt kısımlarda çizimin giderek silikleşmesi dikkat çekicidir. Bu tamamlanmamışlık, sanatçının ilgisini yüz ile bakış düzeyinde yoğunlaştırma tercihine işaret eder. Arka plandaki gri, pürüzlü yüzey, hem mekânı belirsizleştirir hem de figürü zamansız bir boşluğa yerleştirir. Böylece bedenin mekânsal konumu kısmen ertelenir, yüz ise düşünsel bir odak olarak öne çıkar. Bu tür erken otoportrelerde ressam, kendini tanımak ve tarihe kaydolmak isteyen bir zanaatkâr, özne olarak gösterir.



Görsel 2.12. Filippino Lippi, Otoportre, 1485, Düz fayans üzerinde ayrı fresk, 50x31cm. Erişim: 25.09.2025

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filippino_Lippi_Portrait_self.jpg

Otoportre, sanatçının yüzünü doğrudan temsil ettiği örneklerle sınırlanmak zorunda değildir. Alphonse Mucha'nın, Çek ulusal kimliğine göndermelerle yüklü portrelerinde olduğu gibi, sanatçı kimi zaman başka bir yüz üzerinden kendi kültürel aidiyetini ve ideolojik konumunu da sahneleyebilir. Kırlangıç, kartal, kılıç ve ıhlamur ağacı gibi sembollerle çevrelenen cepheden kadın portrelerinde, model ile ulusal alegori iç içe geçer (İncirkuş, 2023). Bu tür cepheden betimlemelerde doğrudan bakış, sadece model, izleyici ilişkisini kurmaz. Aynı zamanda, temsil edilen topluluğun, ulusun ya da kültürel kimliğin izleyiciye meydan okuyan bir yüzü olarak da okunabilir (Akça, 2020). Bu açıdan bakıldığında, klasik anlamda otoportre olmasa bile, sanatçının kendini ait hissettiği kolektif “biz”i yüzleştiren bir öz sunum biçiminden söz etmek mümkündür. Otoportre geleneği, portre sanatında yüzün merkezî konumunu görünür kılmaya devam etmiştir. 17. yüzyılda Rembrandt gibi ressamlar, kendi yüzlerini tekrar tekrar çalışarak psikolojik gerçekliği araştırmış; 19. yüzyılda David, Ingres, Delacroix ve Courbet hem fiziksel hem ruhsal benzerliği yakalamaya yönelmişlerdir. İzlenimciler, değişen ışık koşulları altında kendi yüzlerini deneysel bir alan olarak kullanmış; Van Gogh renk yoluyla duygusal yoğunluğu uç noktalara taşımış; Picasso ve Juan Gris gibi Kübistler ise otoportreyi parçalı düzlemler içinde yeniden kurarak benlik imgesini

özümlemişlerdir (Uysal, 2009). Bu tarihsel süreç, otoportreyi bir kimlik doğrulama aracı olmaktan çıkarıp, öznenin kendisiyle, mekânıyla ve izleyiciyle yürüttüğü açık uçlu bir müzakere alanı hâline getirmiştir.



3. PORTRE MEKÂN İLİŞKİSİ

Portre resminde mekân eserin anlatısını güçlendiren bir ögedir. Mimarlıkta “mekân”, insanın aktivitelerini gerçekleştirdiği sınırlı alan olarak tanımlanırken (Morkoç, 2013; Demirdağ, 2021), resim sanatında figürler ve nesneler arasındaki ilişkileri belirleyen, perspektif, ışık gölge, renk ve doku gibi tekniklerle derinlik kazandıran bir unsur olarak ele alınır (Gündüz, 2019; Tanyeli, 1997, Onat, 2010). Portrelerde mekân, bireyin sosyal statüsü, kişisel özellikleri ve yaşam öyküsünü görünür kılan bir araçtır (Korkmaz, 1997). Aristokrat portrelerinde malikaneler ya da şatolar kişinin zenginliğini vurgularken, kitap, bilimsel alet ya da müzik enstrümanı gibi nesneler entelektüel kimliği sembolize eder (Panofsky, 1939; Selvelli & Molaro, 2015). Mekânın bu resimlerde portreyi destekleyen bir dekor olmaktan çıkıp anlatımsal ve simgesel boyuta taşıyan önemli bir unsur olduğunu görürüz.

Rönesans ile birlikte gelişen perspektif anlayışı, mekânın portrelerde fon olmaktan sıyrılarak, eserin bütünlüğünü kuran temel bir unsur hâline gelmesini sağlamıştır. Bu dönemde sanatçılar, figürü çevreleyen ortamı geometrik düzen, ışık gölge dengesi ve doğaya uygunluk ilkeleriyle kurgulamışlardır. Böylece portreler, bireyin yüzünü ve içinde bulunduğu sosyal, kültürel ve doğal çevreyi de yansıtan çok katmanlı anlatılara dönüşmüştür. Leonardo da Vinci’nin ünlü Mona Lisa (1503-1506) tablosu (Görsel 3.1.) bu anlayışın en etkileyici örneklerinden biridir. Figürün arkasında yer alan manzara, sfumato tekniğiyle yumuşak geçişlerle resmedilmiş; böylece hem atmosferik bir derinlik hem de figürle mekân arasında bütüncül bir bağ kurulmuştur (Wolter v.d., 2006). Sanki modelin yüzündeki gizemli ifade, arka plandaki doğa manzarasının sisli ve belirsiz ufuk çizgisiyle tamamlanır. Bu durum, portrenin psikolojik etkisini güçlendirirken izleyiciyi de figürün içsel dünyasına çekmektedir. Mona Lisa’da mekân figürün kimliğini, ruh hâlini ve çevresiyle kurduğu ilişkiyi destekleyen anlatısal bir unsurdur. Doğal manzara ile insan figürünün uyum içinde bütünleşmesi, Rönesans’ın insan merkezli sanat anlayışını yansıttığı gibi, portre sanatında mekânın ifade gücünü artıran bir dönüm noktası olmuştur (Gentili, Simonutti & Struppa, 2022).



Görsel 3.1. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1506, yağlıboya, 77x53 cm. Erişim: 25.09.2025 https://tr.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa

Modern dönemde ise mekân anlayışı dönüşmüş, soyut ve deneysel biçimlere evrilmiştir. Francis Bacon, bu dönüşümün en güçlü temsilcilerinden biridir. Bacon'un portrelerinde figür genellikle boşlukla çevrili tek başına bir beden olarak kurgulanır; geometrik çerçeveler, saydam kutular ve daraltıcı sınırlar figürün yalnızlığını, sıkışmışlığını ve psikolojik gerilimini yansıtır. Onun “Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X” (1953), (Görsel 3.2.) adlı eserinde mekân, şeffaf çizgilerle tanımlanmış soyut bir boşluk içinde yankılanan bir çılgılık atmosferi yaratır. Bu düzenleme, korku, çaresizlik ve içsel çöküşün bir yansımasına dönüşür (Carelli, 2017). Bacon'un otoportrelerinde de görüldüğü üzere, mekânın sınırlayıcı yapısı ve deformasyona uğratılmış yüz hatları, sanatçının varoluşsal kaygılarını görünür kılar. Bacon, mekânın geleneksel işlevini tersyüz ederek portre resminin işlevini psikolojik kırılganlığın, içsel çatışmalarını ve varoluşsal yalnızlığın bir temsili hâline dönüştürmüştür. Özellikle modern sanatta portre, kimliğin temsili ve çağın ruhunu, insanın içsel dünyasını görünür kılan güçlü bir ifade biçimi hâline gelmiştir. Dolayısıyla bu bağlı olarak gelişen portre ve mekân ilişkisi, tarih boyunca kimliği, duyguyu, toplumsal konumu ve psikolojik derinliği aktaran bir anlatım aracı olarak işlev görmüştür. Bu nedenle mekân, portre sanatının en temel belirleyicilerinden biri olmaya devam etmektedir (Venderbosch v.d., 2015).



Görsel 3.2. Francis Bacon, Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953, Tuval üzerine yağlıboya, 153x118 cm. Erişim: 25.09.2025
https://en.wikipedia.org/wiki/Study_after_Vel%C3%A1zquez%27s_Portrait_of_Pope_Innocent_X

Modern dönemde mekânın psikolojik bir düzenek olarak işlev görmesi, yalnızca deformasyon ve soyut sınırlar üzerinden değil, gündelik iç mekânların “sakin gerilimi” üzerinden de okunabilmektedir. Bu bağlamda Edward Hopper’ın resminde, sıradan kent ve ev içi mekânların (kafe, oda, pencere önü gibi) yalın kurgularla düzenlendiği; geniş boşlukların ve durağan kompozisyonların figürdeki yalnızlık, bekleyiş ve içe kapanma hâllerini yoğunlaştırdığı görülmektedir. Hopper’da ışık çoğu kez pencereden içeri sızan keskin bir gün ışığı olarak kurgulanmakta; bu ışık, mekânı yalnız aydınlatmakla kalmayıp figür ile çevresi arasındaki mesafeyi de görünür kılarak psikolojik atmosferi derinleştirmektedir. Böylece modern portre mekân ilişkisi, Bacon’da sıkıştırıcı soyut sınırlar ile; Hopper’da gündeliğin içindeki sessiz yabancılaşma arasında genişleyen bir ifade alanına taşınmaktadır (Levin, 2007).

Mekânın sanatsal üretimlerde farklı biçimlerde kurgulanması, yalnızca görsel düzenlemelerle sınırlı değildir; aynı zamanda izleyicinin algısal ve psikolojik deneyimiyle de doğrudan ilişkilidir. Mekânın açık ya da kapalı oluşu, derinlik ya da yüzeysellik üzerine inşa edilmesi, izleyicide farklı duysal ve zihinsel etkiler yaratır. Bu

nedenle portre ve mekân ilişkisini anlamak için yalnızca mekânsal düzenlemeleri incelemek yeterli değildir; aynı zamanda bireyin mekânı nasıl algıladığı ve deneyimlediği sorusu da ele alınmalıdır. Buradan hareketle, mekânda algı kavramı, portrenin psikolojik boyutunu ve izleyiciyle kurduğu etkileşimi açıklamada kritik bir rol üstlenmektedir (Bachelard, 1958; Seçer, 2016; Yurdakul, n.d.).

Resim sanatında mekân algısı, algı sürecinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkar. Tek bir renkle boyanmış bir yüzey bile, derinlik, renk değerleri ve ön arka plan ilişkisi aracılığıyla mekân hissi yaratabilir. Bu durum, sanatçının üslubu, içinde bulunduğu sanat akımı ve dönemin kültürel yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Her sanatçı, yaşadığı çağın birikimlerini kendi estetik anlayışıyla harmanlayarak mekânı yeniden kurgular. Bu nedenle mekân kavramı, sanat tarihi boyunca sürekli dönüşmüş ve farklı üsluplar içinde yeniden yorumlanmıştır (Kötez, 2023). Mekân kavramı sanat eserlerinde farklı biçimlerde karşımıza çıkar: açık mekân, kapalı mekân, derin mekân, plastik mekân ve yüzeysel mekân. Açık mekânda sınırlar belirsizdir; izleyiciden görünmeyen alanları hayal etmesi beklenir ve bu yönüyle hayal gücüne dayalıdır. Kapalı mekânda ise sınırlar kesin ve belirgindir; tüm unsurlar sınırlı bir alan içinde kurgulanır ve izleyiciden eksik parçaları tamamlaması beklenmez (Kınalı, 2006).

Derin mekân, ön planda yoğun ve koyu değerlerin, arka planda ise daha hafif renk ve çizgilerin kullanılmasıyla oluşturulur. Bu düzenleme, nesnelerin önden arkaya doğru silikleşerek kaybolmasını sağlar ve üç boyut yanılsaması yaratır. Plastik mekân ise form ve figürleri öne çıkararak yüzeye doğru itilmiş gibi gösterir; böylece biçimlere hacim kazandırarak onların belirginliğini artırır (Seckel, 1982). Buna karşılık yüzeysel mekân, geleneksel perspektif anlayışını reddeden bir yaklaşımı ifade eder. Sanatçılar bu türde, renk ve biçimlerle soyut düzenlemeler yaparak daha çok psikolojik ya da duygusal ifadeyi öne çıkarır. Biçim bozma ve perspektif kurallarını bilinçli olarak esnetme, eserde gerçekçilikten ziyade düşünsel veya duygusal aktarımı güçlendirir (Yücel, 2024). Böylece yüzeysel mekân, izleyicinin eserle kurduğu psikolojik bağı ve içsel tepkilerini derinleştiren bir anlatım aracı haline gelir (Kınalı, 2006). Mekân farklı türleriyle resim sanatında aynı zamanda anlatımsal ve psikolojik bir araçtır. Portrelerde bu mekân türlerinin kullanımı, figürün kimliğini, sosyal statüsünü, psikolojik durumunu ve sanatçının yaratıcı üslubunu yansıtan çok yönlü bir ifade alanı yaratır.

Mekânın sanatsal üretimlerde farklı biçimlerde kurgulanması, yalnızca görsel düzenlemelerle sınırlı değildir; aynı zamanda izleyicinin algısal ve psikolojik

deneyimiyle de doğrudan ilişkilidir (Berger, 2015; Leppert, 1996). Mekânın açık ya da kapalı oluşu, derinlik ya da yüzeysellik üzerine inşa edilmesi, izleyicide farklı duysal ve zihinsel etkiler yaratır (Berger, 2015). Bu nedenle portre ve mekân ilişkisini anlamak için yalnızca mekânsal düzenlemeleri incelemek yeterli değildir; aynı zamanda bireyin mekânı nasıl algıladığı ve deneyimlediği sorusu da ele alınmalıdır (Leppert, 1996). Buradan hareketle, mekânda algı kavramı, portrenin psikolojik boyutunu ve izleyiciyle kurduğu etkileşimi açıklamada kritik bir rol üstlenmektedir (Berger, 2015; Leppert, 1996).

Resim yüzeyinde arka planın kurgulanışında, sanatçının psikolojik durumu ve içinde bulunduğu toplumun estetik değerleri belirleyici rol oynamaktadır. Bu faktörler, eserin görsel yapısını, algılanan derinliğini ve izleyici üzerindeki etkisini doğrudan şekillendirir. Ressamlar düz bir yüzey üzerinde mekân yanılsaması yaratırken, kaçış noktası ve perspektif tekniklerinin yanı sıra farklı görsel ağırlıklardan yararlanırlar. “Ağır” değerler öne çıkarken “hafif” değerler geriye çekilerek kompozisyonun derinlik hissi pekiştirilir. Örneğin, koyu kırmızılar daha baskın bir etki yaratırken, açık pembe tonlar arka plana doğru geri çekilen bir görünüm sergiler. Benzer biçimde, sıcak renkler (kırmızı, turuncu) soğuk renklerden (mavi, yeşil) daha yoğun bir görsel ağırlık taşır ve izleyicinin algısında öne çıkar. Bu nedenle, renk seçimleri ve yoğunluk farklılıkları, portrenin arka planıyla olan ilişkisini düzenlemede kritik bir rol üstlenir (Kaynar, 2019).

Ayrıca çizgi ve konturların netliği de mekânsal algının oluşumuna katkıda bulunur. Keskin ve belirgin hatlar izleyicinin gözünde öne çıkarken, ince ve silik çizgiler arka plana çekilen unsurlar hâline gelir. Ressamların bu ağır hafif değerleri tuval üzerinde nasıl dağıttıkları, mekânın soyut yapısını belirler ve izleyicide derinlik hissini güçlendirir. Portrelerde arka planın planlanması sırasında, renklerin birbiri üzerindeki etkisi dikkatle gözetilmediğinde istenmeyen sonuçlar ortaya çıkabilir. Bu nedenle portre ile arka plan arasındaki uyumun sağlanması, görsel ve psikolojik algının yönetilmesiyle ilgilidir. Renklerin kendisi, yoğunluğu ve ton farkları; portrenin iletmek istediği mesajı güçlendiren ya da zayıflatan önemli etkenlerdir. Bu nedenle ressam, portreyi çevreleyen mekânı kurgularken, renkler aracılığıyla hem görsel bir denge yaratmayı hem de izleyicide duygusal bir etki uyandırmayı amaçlarlar (Kaynar, 2019).

Portrenin psikolojisi ve mekânla ilişkisi, resmedilen kişinin fiziksel görünümünü çevreleyen ortamla kurduğu etkileşim üzerinden anlam kazanır. Bu ilişki, portrenin atmosferini, derinliğini ve ifade gücünü zenginleştirerek sanatsal bir bütünlük oluşturur.

Mekân aynı zamanda figürün kimliği, sosyal statüsü, kişilik özellikleri, duygusal durumu ve tarihsel bağlamı hakkında ipuçları sunan bir unsur olarak işlev görür. Bu bağlamda mekân, çoğu zaman kişinin ruh hâlini yansıtan bir ayna gibi çalışır. Örneğin, boş bir mekân yalınlık, yalnızlık ya da huzur duygusunu yansıtırken; detaylı ve karmaşık bir arka plan figürün zengin iç dünyasına, sosyal bağlamına veya kültürel kimliğine işaret edebilir.

Mekânın portrelerdeki kullanımı dönemin tarihsel ve kültürel bağlamını görünür kılar. Mimari detaylar ya da iç mekân düzenlemeleri, bir dönemin toplumsal yapısını ve estetik beğenilerini resme taşır. Renk, ışık ve gölge oyunları gibi görsel öğeler mekânı psikolojik bir öğeye dönüştürür. Işığın yönü ve gölgenin dağılımı, portrenin duygusal tonunu belirlerken figürü daha dramatik veya gerçekçi bir şekilde ön plana çıkarabilir. Böylece mekân, sanatçının anlatısını güçlendiren ve izleyicinin dikkatiyle duygusal tepkilerini yönlendiren bir araç hâline gelir (Kınalı, 2006). Portrelerde mekânın figürle kurduğu bu ilişki, çoğunlukla bireyin toplumsal kimliğini vurgulamak için de kullanılmıştır. Aristokrat portrelerinde zengin iç mekân detayları, kişinin statüsünü ve otoritesini pekiştirirken; daha sade düzenlemeler, figürün kişisel dünyasına ya da psikolojik derinliğine işaret etmiştir. Bu yönüyle mekân, görsel bir çerçeve olmaktan ziyade portreye anlam katmanları ekleyen sembolik bir anlatı aracıdır. Çağdaş uygulamalarda ise mekân daha soyut, deneysel ve sembolik biçimlerde ele alınmaktadır. Modern sanatçılar, mekânı figürün psikolojik gerilimini, içsel çatışmalarını veya ruhsal durumunu açığa çıkaran bir ifade alanı olarak değerlendirmektedir. Böylece portre resimlerinde mekân aracılığıyla inşa edilen kimliğini, içsel derinliğini ve dönemin kültürel yansımalarını da görünür olur. Mekânın portrelerde üstlendiği bu çok boyutlu işlev, renk kullanımıyla da doğrudan ilişkilidir. Renk, mekânın algılanış biçimini, portrelerin atmosferini ve figürün izleyiciye aktardığı psikolojik yoğunluğu belirleyen en temel öğelerden biridir. Sanatçılar, mekânı inşa ederken kullandıkları renk değerleri ve ton geçişleri aracılığıyla hem fiziksel derinlik yaratmış hem de duygusal anlam katmanlarını güçlendirmişlerdir. Bu nedenle, portre mekân ilişkisinin anlaşılmasında renk kullanımının incelenmesi kaçınılmazdır.

Portrede mekânın kurucu unsurları arasında yer alan renk, figür zemin ilişkisini kuran, mekânsal derinliği örgütleyen ve eserin duygusal tonunu belirleyen yapısal bir öğedir. Rengin algısı bağlamsaldır: bir tonun “nasıl görüldüğü” onu çevreleyen diğer tonlara

göre değişir (Albers, 2013). Bu nedenle renk ilişkileri, portrede figür ile mekân arasındaki görsel psikolojik gerilimi yönetmenin en etkili yollarındandır.

Rönesans'tan itibaren ressamalar, derinliği ve atmosferi renkle kurmanın iki temel tekniğini sistematikleştirmiştir: hava perspektifi ve sfumato. hava perspektifinde arka plan soğuk, açık ve düşük renk değerlerine kaydırılarak uzaklık etkisi güçlendirilir; ön planda daha sıcak ve yoğun tonlar figürü öne taşır (National Gallery, n.d.; Xu, 2023). Sfumato ise sınırları yumuşatan nüanslı ton katmanlarıyla hacim yanılısamasını ve “canlılık” etkisini artırır (Ansari, 1962). Renk karşıtlıklarının mekân algısına etkisi 19. yüzyılda Chevreul'ün eşzamanlı karşıtlık yasası ile deneysel düzeyde tanımlanmış; yan yana duran tonların birbirlerinin algılanan yoğunluk ve bileşimini karşılıklı olarak değiştirdiği gösterilmiştir (Chevreul, 1890). Öte yandan “sıcak öne gelir, soğuk geriye gider” türü genellemeler mutlak kurallar değil, bağlama bağımlı eğilimlerdir; Itten'in sıcak ile soğuk karşıtlığına ilişkin pedagojisi, “sıcak” ve “soğuk” algısının komşu renklere göre kayabildiğini vurgular (Itten, 1970).

Portre özelinde bu ilkeler üç düzlemde sonuç üretir; mekânsal hiyerarşı, duygusal iklim ve anlamsal bağlam. Mekânsal hiyerarşı figürü öne almak için arka planda daha soğuk az doygun, duygusal iklim; koyu değerlerin ve düşük renk ışımasının dramatik mahrem atmosfer kurması, açık ve yumuşak geçişlerin dinginlik ve mesafe hissi vermesi, anlamsal bağlam; renk düzeninin dönemin kültürel kodları ve ikonografik öğelerle birlikte figürün statüsünü ve kimliğini pekiştirmesi (Xu, 2023; National Gallery, n.d.). Bu noktada renk, görsel konfor ya da hoşluk üretmekten ibaret değildir; işlevsel ışıkla birlikte kullanıldığında izleyici deneyimini yönlendirir, eylemler ve duygulanımlar üzerinde etkide bulunur (Alici, 2019).

Tarihsel bağlamda renklerin simgesel ve iletişimsel gücü özellikle Barok resimde belirginleşmiştir: beyaz, sarı, kırmızı, yeşil ve kahverenginin dinamik ve yoğun kullanımına dayalı paletler, dönemin estetik anlayışını yansıtırken izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendirmiş, anlatısal derinliği artırmıştır (Sönmez, 2019). Modern dönemde ise renk, kimi sanatçılarda doğrudan duygusal yoğunluğun taşıyıcısı hâline gelmiş; örneğin Vincent Van Gogh'un kullanımı, yüzeydeki titreşim ve karşıtlıklar yoluyla içsel bir ifade biçimi kurmuştur. Renk kurgu ve karşıtlıklarının bilinçli kullanımı; portrede figür ile mekân ilişkisini hem görsel (derinlik, odak, ayırım) hem de psikolojik (duygu, gerilim, yakınlık,mesafe) katmanlarda inşa eder. Hava perspektifi, sfumato, eşzamanlı karşıtlık ve sıcak soğuk dengesi, sanatçının anlatım amacına göre

esnekçe birleştirildiğinde portre o yüzün yer aldığı dünyayı da ikna edici biçimde görünür kılar (Albers, 2013; Chevreul, 1860; Itten, 1970; Ansari, 1962; National Gallery, n.d.; Alici, 2019; Sönmez, 2019; Xu, 2023).

Renk kullanımının mekân algısındaki rolü kadar, form ve hacim de portre sanatında mekânsal bütünlüğün inşasında belirleyici unsurlardır. Figürlerin mekânla kurduğu bağ, renk değerleri, gölgelendirme ve ışıklandırma teknikleri aracılığıyla güçlendirilmiştir. Özellikle Barok döneminde ressamalar, ışık gölge oyunlarını kullanarak figürlerin hacmini artırmış, onları mekân içinde daha gerçekçi ve somut bir şekilde konumlandırmışlardır. Form ve hacmin bu yolla vurgulanması, portrenin izleyicinin mekânın içine dâhil olduğu üç boyutlu bir deneyime dönüşmesini sağlar. Gölgelendirme teknikleri, figürün fiziksel özelliklerini belirginleştirirken; ışığın kaynağı, şiddeti ve yönü hem karakterin mekânla ilişkisini hem de eserin duygusal atmosferini tayin eder. Barok sanatında sıkça rastlanan dramatik ışık kullanımı, chiaroscuro tekniği, ışık ile karanlık arasındaki keskin karşıtlıklarla figürün psikolojik derinliğini güçlendirir. Bu yöntem, portrelerde dramatik bir etki yaratmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciye, figürün içsel dünyasını ve sanatçının anlatmak istediği öyküyü daha yoğun biçimde hissettirir. Böylece form ve hacmin ışık aracılığıyla zenginleştirilmesi, portre mekân ilişkisinin duygusal ve sembolik bir boyut kazandığını ortaya koyar.

Form ve hacmin ışık ve gölgeyle kurduğu üç boyutlu etkiyi destekleyen bir diğer unsur ise kompozisyonudur. Kompozisyon, portrenin görsel dengesini ve ritmini belirleyen, figür ile mekân arasındaki uyumu sağlayan temel ilkedir. Figürün tuval üzerindeki konumu, izleyicinin bakışını yönlendirir ve mekânın algılanışını doğrudan etkiler. Rönesans ve Barok dönemlerinde sanatçılar, kompozisyonu kimi zaman simetrik, kimi zaman ise bilinçli bir asimetriyle kurgulamışlardır (Öndin, 2018). Bu yaklaşım, figür ile çevresindeki mekân arasında hem denge hem de hareket duygusu yaratmıştır. Kompozisyonun stratejik kullanımı izleyicinin dikkatini resmin belirli noktalarına yönlendirerek görsel bir anlatı oluşturur. Özellikle Rönesans döneminde Altın Oran'ın (sectio aurea) rehberliğinde kurgulanan kompozisyonlar, figürlerin ve mekânsal unsurların ideal bir uyum içinde yerleştirilmesine imkân tanımıştır. Bu matematiksel düzen, izleyicinin eseri algılama biçimini doğal ve akıcı bir çerçevede yönlendirirken, portreye hem estetik hem de simgesel bir değer katmıştır (Alici, 2019).

Kompozisyonun sağladığı görsel dengeyi tamamlayan en önemli unsur, ışık ve gölge kullanımudur. Işık, mekânın atmosferini ve duygusal tonunu belirleyen temel bir bileşen

olarak portrelerde fiziksel bir aydınlatma işlevi görür; bu figürün psikolojik derinliğini ve eserin anlatısal gücünü de pekiştirir. Özellikle 17. yüzyılda Hollanda Altın Çağı ressamı ve Barok sanatçılar, ışık ve gölgeyi (chiaroscuro) dramatik bir etki aracı olarak kullanmışlardır. Caravaggio, ışığın keskin kontrastlarla yarattığı dramatik yoğunluğu figürlerin manevi ve duygusal boyutlarını öne çıkarmak için kullanırken (Görsel 3.3.), Rembrandt ışığı daha yumuşak geçişlerle işleyerek karakterlerin iç dünyasına dair derin bir ruhsal atmosfer yaratmıştır (Kınalı, 2006), (Görsel 3.4.). Bu yaklaşım, portre resminin görsel bir temsil olmanın ötesine geçerek izleyiciyle güçlü bir duygusal bağ kurmasını sağlamıştır.



Görsel 3.3. Caravaggio, Çağrı (Vocazione di San Matteo) ,1599-1600,322×340 cm.

Contarelli Şapeli, San Luigi dei Francesi Kilisesi, Roma Erişim: 25.09.2025

https://it.wikipedia.org/wiki/Vocazione_di_san_Matteo



Görsel 3.4. Rembrandt van Rijn, The Night Watch, 1642, yağlıboya, 363 x 437 cm.

Erişim: 26.09.2025 https://tr.wikipedia.org/wiki/Gece_Devriyesi

Sanat tarihinde ışık, farklı dönemlerde hem teknik hem de simgesel bir unsur olarak öne çıkmıştır. Rönesans döneminde bilgi ve aydınlanmanın simgesi olarak kullanılan ışık, Barok dönemde dramatik sahneleri güçlendiren bir anlatım aracına dönüşmüştür. Descartes ve Newton'un optik alanındaki çalışmaları da, ışığın doğasının daha iyi anlaşılmasını sağlamış ve sanatçıların gerçekçi ışık kurgularına yönelmesine katkıda bulunmuştur. Tenebrism stiliyle birlikte ışık, figürleri görünür kılmış ve kutsal anlamlar ve metaforik çağrışımlar taşımıştır. Rembrandt Van Rijn (1606-1669), bu anlayışın en özgün örneklerinden biridir. Portrelerinde “Rembrandt Aydınlatması” olarak anılan yöntemle ışık ve gölgeyi ustalıkla dengeleyen sanatçı, figürlerin yüz ve bedenlerini ön plana çıkarırken arka planı karanlıkta bırakmış, böylece yoğun bir ruhsal ve dramatik atmosfer yaratmıştır (Sönmez, 2019). Onun eserlerinde ışık, görsel hacim kazandıran bir unsur ve manevi bir aydınlanmanın simgesi olarak işlev görmüştür.

Modern döneme gelindiğinde, empresyonistler ışığın gün içindeki değişken doğasını keşfetmiş; Monet ve Renoir gibi sanatçılar farklı ışık koşullarının portrelerde renk ve atmosfer üzerindeki etkilerini incelemişlerdir. 20. yüzyıldan itibaren ise ışık, minimalizm ve kinetik sanatta bizzat eserin kendisi ya da izleyiciyle etkileşiminin temel unsuru hâline gelmiştir. Böylece ışık, sanat tarihinde mekânın üç boyutlu algısını

güçlendiren bir araç ve portre mekân ilişkisinin psikolojik, kültürel ve simgesel katmanlarını açığa çıkaran güçlü bir anlatım biçimi olmuştur.

Leke ve doku da portre mekân ilişkisinde görsel bütünlüğün kurulmasında ve izleyicinin psikolojik yönlendirilmesinde belirleyici öğelerdir. Leke, resimdeki renklerin ve tonların yüzeydeki dağılımını, yoğunluklarını ve birbirleriyle olan örtüşmelerini ifade eder. Bu dağılım, kompozisyonun ritmini belirleyerek izleyicinin bakışını yönlendirir (Gombrich, 1960). Sanatçılar, lekeleri kullanarak bir eserde dinamizm, hareket veya durağanlık duygusu yaratabilir; böylece portrede figür ile mekân arasında kurulmak istenen duygusal atmosfer güçlendirilir. Özellikle modern ve soyut anlayışlarda leke, izleyicinin esere vereceği tepkileri yönlendiren psikolojik bir araç hâline gelir (Arnheim, 1974). Resim sanatında yüzeyin homojen biçimde renklendirilmiş bölümleri ya da fırça darbelerinin bıraktığı izlerden oluşan leke deseni, kompozisyonun temel yapı taşlarından biri olarak eserin bütünsel etkisini belirler. Leke, resimde derinlik, hacim ve duygusal yoğunluk yaratan bir araçtır. Çeşitli dönem resimlerinde ışık gölge etkileşimiyle açık, orta ve koyu tonların dengelenmesi, lekenin varlığını daha da belirginleştirmiştir. Bu yaklaşım, dramatik bir atmosfer yaratarak izleyicinin dikkatini resmin içsel dinamiklerine yönlendirmiştir (Sönmez, 2019).

Doku ise, resmin görsel ve fiziksel yüzey özelliklerini tanımlar. Bu kavram, kullanılan malzeme ve tekniklerin birleşiminden doğar ve izleyiciye duyusal bir deneyim sunar. Işığın yüzey üzerindeki kırılmaları ve gölge oyunları, dokunun algılanmasını kolaylaştırarak yüzeyin gerçek ya da hayali niteliklerini hissettirir (Ocvirk et al., 2013). Dokular iki temel biçimde ele alınır: Gerçek doku, sanatçının kullandığı malzemenin fiziksel özelliklerinden kaynaklanır. Örneğin, yağlı boya tablolarındaki kalın ve kabartılı fırça darbeleri, tuvalin yüzeyi veya eklenen materyaller, gerçek dokuya örnektir. Görsel doku ise, renk, ton ve çizgilerin bilinçli kullanımıyla yüzey üzerinde bir illüzyon yaratır; resmedilen alanın sert, yumuşak, pürüzlü veya parlak hissi bu yolla aktarılır (Kandinsky, 1979).

Portrelerde doku ve leke kullanımı, figürün kimliğini ve psikolojik yoğunluğunu destekleyen bir estetik katman oluşturur. Sanatçıların fırça darbelerindeki çeşitlilik, yüzeyde bıraktıkları izler ve renk leke dağılımındaki seçimler, eserin genel atmosferini belirginleştirir. Rembrandt'ın portrelerindeki serbest ve yoğun fırça darbeleri, figürün ruhsal derinliğini izleyiciye aktarmada da güçlü bir araç olmuştur (Alpers, 1988). Benzer şekilde Van Gogh'un kalın boya katmanlarıyla yarattığı dokusal yoğunluk,

portrelerinde güçlü bir duygusal titreşim üretmiştir (Harrison, 1991). Doku ve leke kullanımı portre mekân ilişkisinde sadece estetik bir unsur değil, beraberinde figürün kimliğini, psikolojisini ve sanatçının yaratıcı üslubunu görünür kılan çok katmanlı bir ifade aracıdır. İzleyici, bu unsurlar aracılığıyla portreyi salt gözle değil, adeta dokunsal bir deneyimle algılar. Böylece portre, figürün bulunduğu mekânın hissiyatını da içine alan bütüncül bir anlatıya dönüşür.

Sanat tarihinde portre ve mekân ilişkisi, eserlerin anlamını, algılanışını ve izleyici üzerindeki etkisini derinden belirleyen temel bir dinamiktir. Bu ilişki, sanatçının resmettiği kişinin fiziksel özellikleri dışında onun çevresiyle kurduğu bağ üzerinden de yorumlamasına olanak tanır. Portrelerde mekân, figürün kimliğini, sosyal statüsünü, hatta psikolojik durumunu açığa çıkaran aktif bir bileşendir. Mekânın tasviri, tarihsel süreç boyunca farklı işlevler üstlenmiştir. Rönesans döneminde, mekân bireyin toplumdaki konumunu, kişisel özelliklerini ve hümanist değerlerle olan bağını vurgulayan bir araç olarak kullanılmıştır. Barok dönemde ışık, gölge ve mekânsal düzenlemeler dramatik bir atmosfer yaratarak portrelerin anlatım gücünü pekiştirmiştir. Modern ve çağdaş sanatta ise mekân, çoğu kez soyut ya da sembolik bir boyut kazanmış; bireyin içsel dünyasını, varoluşsal sorgulamalarını veya toplumsal dönüşümleri yansıtan bir ifade alanına dönüşmüştür (Kaynar, 2019).

Sanatçılar, portrelerinde figür ve mekân ilişkisini detaylı biçimde işleyerek hem karakterin daha iyi anlaşılmasına hem de eserin kendine özgü atmosferinin pekişmesine katkı sağlamışlardır. Bu ilişki, izleyici açısından görsel bir deneyim alanıdır. Aynı zamanda izleyiciye psikolojik ve kültürel bir okuma imkânı sunar. Dolayısıyla portre mekân birlikteliği, sanat tarihinde farklı dönemlerde farklı estetik anlayışlarla evrilmiş; ancak her dönemde sanatsal temsilin en kritik boyutlarından biri olmayı sürdürmüştür. Sonuç olarak, portre mekân ilişkisi, sanatın anlatım gücünü zenginleştiren ve figüratif öğelerin çevreleriyle kurduğu etkileşimi derinleştiren bir yapıya sahiptir. Bu noktada, portrelerin yalnızca mekân aracılığıyla değil, doğrudan psikolojik yansımalar üzerinden de güçlü bir ifade aracı olduğu görülmektedir. Portre, sanatçının modelin kimliğini ve içsel dünyasını görünür kıldığı bir temsil biçimi olarak, bireyin ruhsal durumunu, karakterini ve dönemin kültürel iklimini yansıtan bir ayna işlevi görür. Dolayısıyla, bir sonraki bölümde portrelerin psikolojik yansımaları ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

4. PORTREDEN PSİKOLOJİK YANSIMALAR

İnsan davranışları daima belirli bir sosyal ve fiziksel çevre içerisinde şekillenir. Bu nedenle psikolojinin temel araştırma alanlarından biri olan algı, mimarlık, çevre psikolojisi, şehircilik ve planlama gibi farklı disiplinlerin de ortak ilgi konusunu oluşturur. Algı süreci, bilişsel (zihinsel) ve duyumsal olmak üzere iki boyutta ele alınır. Bilişsel algı, bireyin deneyimlerinden edindiği bilgileri zihinsel ve psikolojik dönüşümler aracılığıyla kavramlaştırmasını, kodlamasını ve yeniden yapılandırmasını ifade eder (Özen, 2013). Duyumsal algı ise görme, işitme, dokunma, koklama gibi duyu organları aracılığıyla renk, ses, tat ve doku gibi çevresel uyarıcıların deneyimlenmesine dayanır (Yazıcıoğlu Halu, 2010).

Mekân algısı, bireyin çevresiyle ilk karşılaşmasında duyusal düzeyde başlar, daha sonra zihinsel süreçlerle desteklenir. Kısa süreli deneyimlerde mekân, doğrudan duyular aracılığıyla algılanırken; uzun süreli deneyimlerde geçmiş yaşantılar ve bellekteki imgeler devreye girerek mekânın zihinsel yeniden üretimi gerçekleşir (Alici & Göker Paktaş, 2020). Psikolojik algının tanımlanmasında iki temel yaklaşım öne çıkar. Tarama yönteminde birey bütünü, parçaların algılanmasıyla kurar; tümünden algılama yönteminde ise mekân bütünsel bir form olarak algılanır, ayrıntılar sonradan fark edilir (Özkan, 2007). Dolayısıyla birey, fiziksel unsurlarının yanında kendi konumunu da dikkate alarak mekânı kavrar. Bu bağlamda insan, mekânı algıladıkça onu dönüştürür ve şekillendirir; bu karşılıklı etkileşim, insan ve mekân ilişkisinin özünü oluşturur.

Portre ve görsel kültür açısından bakıldığında “yüz” salt fizyonomik bir yüzey değildir; toplumsal anlamların ve kimlik müzakerelerinin düğüm noktasıdır. Le Breton’un vurguladığı gibi yüz, kültürler boyunca açığa vurma ve maskeleyme işlevlerini bir arada taşır; toplumsal ilişkiyi mümkün kılan bir karşılaşma yüzeyidir (Le Breton, 2018). Bu çerçevede psikolojik portre çözümlemeleri, yüzün ifade kapasitesini (bakış, kas tonusu, ağız çizgisi) ve bu ifadenin kültürel kodlarını birlikte ele almalıdır. Ayrıca portrede beden dilinin okunuşu, tekil işaretlere indirgenemez: Jest ve mimikler küme hâlinde değerlendirilir; bağlam (mesafe, duruş, arka plan, karşılıklı konumlanma) doğru yorum için belirleyicidir. Bu nedenle portrelerde bakış doğrultusu, baş omuz açısı, kol ve el hareketleri ve figür ve zemin mesafesi, öznenin psikolojik durumu kadar statü ve ilişki dinamiklerini de ima eder (Pease, 1988). Böylelikle “psikolojik portre”, mekânın (açık ve kapalı, derinlik ve yüzeysel arka plan), yüzün kültürel anlamları ve bedenin sözsüz

işaretlerinin kesişiminde, zamandan bağımsız bir etki ve kalıcı bir izlenim üretir (Le Breton, 2018; Pease, 1988). Yer bağlılığı, aidiyet ve aşinalık gibi çevre psikolojisi kavramları (Canter, 2023), portrede izleyici özne etkileşiminin anlam katmanlarını derinleştirir; çünkü davranış örüntülerimizin toplumsal ve fiziksel bağlamda biçimlendiği gerçeği, görsel temsilin yani portrenin okunuşuna doğrudan yansıdığı görülmektedir (Wells, 1984).

Psikolojik portreler, sanatçılara modellerin duygularını anlama, yakalama ve bunları sanatsal bir biçime dönüştürme imkânı sunar. Bu tür portreler, sanat tarihi boyunca özellikle psikolojiye ve bireyin iç dünyasına ilgi duyan sanatçılar tarafından yoğun bir şekilde işlenmiştir. Fiziksel görünüme bağlı betimlemeyi aşarak karakterlerin psikolojik ve ahlaki yönlerini yansıtmaya yönelik sanatçılar, modelin ruhsal özelliklerini de görünür kılmayı başarmışlardır. Portre bireyin zihinsel, duygusal ve ahlaki kimliğine dair ipuçları sunan güçlü bir ifade aracına dönüşmüştür. Bu bağlamda Lorenzo Lotto'nun (1480-1556) Genç Bir Adamın Portresi (Görsel 4.1.), psikolojik derinliğiyle öne çıkan önemli örneklerden biridir. Yüzün izleyiciye göre daha yüksek bir konumda yerleştirilmesi, modelin önemini ve üstün tavrını ima ederken, doğrudan bakışı, belirgin burun yapısı ve yarı açık ağzı, bireysel fizyonomik özelliklerle birleşerek karakterin etkileyici doğasını ortaya koymaktadır. Sanatçı, model ile izleyici arasında mesafe yaratmak için beyaz ve siyahın güçlü kontrastını kullanmış; bu renk zıtlığı hem figürün genel silüetini hem de portrenin odak noktasını belirginleştiren bir unsur hâline gelmiştir (Stoleru, 2015).



Görsel 4.1. Lorenzo Lotto, Genç Bir Adamın Portresi, 1526, tuval üzerine yağlıboya, 47 x 37 cm. Berlin Devlet Müzeleri. Erişim: 27.09.2025
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_Lotto_051.jpg

Portrelerde psikolojik derinliğin kurulmasında bedenin sözsüz dili belirleyicidir; zira portreler insan bedeninin sözel olmayan dilini kullanarak ifadeler oluşturur (Alkaya, 2024). Bu sözsüz dilin jestler, mimikler ve diğer sözsüz iletişim unsurları üzerinden kompozisyona nasıl etki ettiği, portredeki anlatım gücünü doğrudan şekillendirir. Nitekim bir portre fotoğrafı yalnızca yüz ifadelerinden ibaret değildir; öznenin duruşu, el hareketleri ve bakışları da portreye zaman dışı bir yoğunluk kazandırır. İzleyici etkisi de tekil değildir; portre deneyimi her izleyici için farklı bir anlam taşıyabilir (Alkaya, 2024, s. 239). Dolayısıyla portreyi okurken sadece mekânsal düzenlemeleri değil, bedensel ifadenin yönettiği algısal süreci de hesaba katmak gerekir. Bu bağlamda, yüz ifadeleri, dokunma, göz teması, bölgesel mesafeler gibi işaretlerin portrede temel yapı taşlarını oluşturduğu kabul edilir. Bu çerçevede psikolojik portre, figür, arka plan, mekân üçlüsünü bedensel göstergelerle örülen ve izleyicinin zihninde çoğul anlamlara açılan bir anlatı alanı olarak kurgular. Portredeki psikolojik derinlik, mekânla kurulan ilişkide sözsüz iletişimin (jest, mimik, bakış, mesafe) kurucu rolüyle belirginleşir (Alkaya, 2024, ss. 232- 248).

Psikolojik portre tipolojisinin önemli temsilcilerinden biri, 17. yüzyılın Hollandalı ustası Rembrandt Van Rijn'dir. Sanatçının eserleri, aradan yaklaşık dört yüzyıl geçmiş olmasına rağmen, fizyonomik ayrıntılara ve karakter çözümlemelerine verdiği önemi

açıkça yansıtmaktadır. Özellikle yaşlı erkekleri konu alan portrelerinde idealize edilmiş fiziksel özelliklerden uzak durmuştur. Sanatçının portre resimlerinde ayrıntılardaki titizlik ve modellerin içsel dünyalarına dair güçlü bir gözlemleri dikkat çeker. 1659 tarihli otoportresinde (Görsel 4.2.), Rembrandt kendi ruhsal çalkantılarını izleyiciye aktarmayı başarmış; hüznü bakışları ve içten bir iç gözlem tavrı ile portresine derin bir psikolojik yoğunluk kazandırmıştır (Stoleriu, 2013).



Görsel 4.2. Rembrandt, Otoportre, 1659, tuval üzerine yağlıboya, 84,4 x 66 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC. Erişim: 27.09.2025 https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Beret_and_Turned-Up_Collar

Rembrandt'ın en dikkat çekici eserlerinden biri de Altın Miğferli Adam tablosudur (Görsel 4.3.). Bu eser sanatçının psikolojik portre anlayışını güçlü bir biçimde yansıtır, tabloda modelin yüzü ve kostümü renk uyumu ile bütünleşirken, Rembrandt'a özgü ışık gölge kullanımı sahneye dramatik bir yoğunluk katmaktadır. Sanatçı, modelin ruhsal boyutunu ışığın yarattığı derinlik aracılığıyla da inşa etmiş; figürün duyarlılık, şefkat, dram ve melankoli arasında gidip gelen hâlini izleyiciye hissettirmiştir. Kuzey Barok sanatı üzerine çalışmalarıyla bilinen Catherine B. Scallen çalışmasında, bu portrede figürün uzayda adeta izole biçimde konumlandırıldığını ve bu tekinsiz yalnızlığın modelin içsel duygularına işaret ettiğini vurgular (Scallen, 2004).



Görsel 4.3. Rembrandt, Altın Miğferli Adam-, 1650, tuval üzerine yağlıboya, 67,5 x 50,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin. Erişim: 27.09.2025

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Man_with_the_Golden_Helmet

19. yüzyıl Rus sanatçısı Ivan Nikolaevič Kramskoy (1837-1887), portrelerinde yüz ifadelerini hem fizyonomik hem de psikolojik açıdan özgün biçimde yansıtan eserleriyle dikkat çeker. Kramskoy'un portreleri incelendiğinde, sanatçının karakterleri toplumsal kökenleriyle birlikte yorumlayan bir psikolog gibi davrandığı görülür. Onun geliştirdiği teknik, portrenin fizyonomik doğruluğuna odaklanmaz. Modelin içsel dünyası ile sosyal arka planının bütünleşik bir sunumu üzerinden ele alır. Bu yaklaşım, yoksul sınıflardan sıradan insanların portrelerinde olduğu kadar, aristokrat kadınların zarif duruşlarında ya da Rus Çarı III. Aleksandr'ın gücü simgeleyen tasvirlerinde de belirginleşir. Böylelikle Kramskoy'un eserleri, psikolojik portre türünün en derin özelliklerini somutlaştıran yaratıcı çözümler sunar. Kramskoy'un yanı sıra, Rumen sanatçılar da psikolojik portre türüne önemli katkılarda bulunmuşlardır. Nicolae Grigorescu (1838-1907), modern Rumen sanatının önde gelen temsilcilerinden biri olarak özellikle kadın portreleri ve manzaralarıyla tanınmıştır. Neoklasik bir formasyona sahip olan Grigorescu, eserlerinde fizyonomik özelliklerin yanı sıra ulusal kostümlerin betimlenmesine de özen göstermiştir (Niculescu, 1956). Onun Fetița cu basma roșie (Kırmızı Yazmalı Küçük Kız), (Görsel 4.4.) adlı eseri, çocukluğun masumiyetini ve saf doğasını çağrıştıran bir psikolojik portre örneği olarak öne çıkar. Sanatçının renkleri yerleştirme tarzı, ışık ve

gölge kontrastlarını ustaca kullanımı, portrede kızın büyük siyah gözlerini, beyaz tenini ve kırmızı yazmasıyla çerçevelenmiş başını öne çıkararak güçlü bir duygusal etki yaratır.



Görsel 4.4. Nicolae Grigorescu, Küçük bir kızın portresi, 19. yüzyılın ikinci yarısı, panel üzerine yağlıboya, 17,5 x 14 cm, Erişim: 28.09.2025
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolae_Grigorescu_029.jpg

Portre, tarihsel süreç boyunca sıklıkla psikolojiyle ilişkilendirilmiş; bu bağlamda özellikle fizyonomi ve morfopsikoloji gibi disiplinler aracılığıyla incelenmiştir. Fizyonomi, bireyin yüz hatları üzerinden karakter özelliklerini tanımlamayı amaçlayan bir yaklaşım olarak köklü bir geçmişe sahiptir. 20. yüzyılda Fransız psikiyatrist Louis Corman (1901-1995) tarafından sistematik bir çerçeveye oturtulan morfopsikoloji ise bu alanda önemli bir dönüm noktasıdır. Corman'ın yanı sıra Roger Mucchielli ve Patrice Ras gibi araştırmacılar da bu alanın gelişimine katkı sağlamışlardır (Stoleriu, 2015). Morfopsikolojiye göre portre, kişinin yüz şekli ve morfolojik özellikler üzerinden tanımlanmasıdır. Bu yöntem, üç temel aşamadan oluşur: gözlem, yorumlama ve ifade. Yüzün yapısal özellikleri, bireyin psikolojik eğilimleriyle ilişkilendirilir ve sanatçıya, modelin kişiliğini anlamada yeni bir perspektif kazandırır. Bu yaklaşım, portre sanatında kişinin daha derinlikli bir şekilde ifade edilmesine imkân tanır. Sanatçılar açısından bu bilimsel yorumlama biçimleri, modelin karakteri, özgünlüğü ve kimliği arasındaki karmaşık ilişkiyi daha iyi kavrama olanağı sunar. West'in (2004) belirttiği

gibi, sanatçının görevi bireyin temel niteliklerini açığa çıkaracak “ham malzemeye” müdahale ederek ona benzersizlik kazandırmaktır. Dolayısıyla, portre resminin amacı modele çok benzemek değildir. Modelin ruh hâlini, içsel tavırlarını ve kişiliğini yansıtan bir sanat formu olarak anlaşılmalıdır.

Bu noktada 20. yüzyılın başlarında gelişen dışavurumcu portreler, bireyin psikolojik çözümlemelerini en yoğun biçimde görünür kılmıştır. Dışavurumcu portrelerde yüz, duyguların ve bilinçaltı çatışmaların adeta bir haritası olarak ele alınmıştır. Bu eserlerde kullanılan biçimsel deformasyonlar, kalın boya katmanları, abartılı renkler ve keskin konturlar, aslında modelin ruhsal karmaşasının görsel karşılığıdır (İşcan, 2018). Örneğin, Edvard Munch’un “Çılgılık” adlı çalışması figürün yüz hatları ve çevresel mekânın dalgalı, boğucu atmosferiyle bireyin varoluşsal kaygısını dramatik biçimde yansıtır. Benzer şekilde Ernst Ludwig Kirchner’in portrelerinde figürlerin gergin bakışları, keskin çizgiler ve uyumsuz renkler aracılığıyla bireyin psikolojik çöküntüsü ve toplumsal yabancılaşması görünür kılınır. Oskar Kokoschka’nın portrelerinde ise fırça darbelerinin enerjisi ve renklerin yoğunluğu, modellerin iç dünyalarındaki çalkantıları açığa çıkarır. Dışavurumcu portreler, sanatçıların bireyin ruhunu keşfetme çabasının en güçlü örneklerindendir. Bu portrelerde amaç, fizyonomik benzerliği korumaktan çok, bireyin ruhsal derinliğini, içsel çatışmalarını ve psikolojik kırılganlıklarını sanatın görsel diliyle görünür kılmaktır. Böylece portre, insan ruhunun karmaşık yapısına açılan bir pencere hâline gelmiştir.

Marc Chagall’ın 1912-1913 yılları arasında tamamladığı Kemancı adlı yapıtı, portre sanatında bireysel ve toplumsal psikolojiyi bir arada ele alan özgün bir örnek olarak değerlendirilebilir (Görsel 4.5.). Sanatçı, gerçekçi temsilden uzaklaşarak düşsel ve duygusal bir anlatım dili kurmuş; bu yaklaşım, portreyi çok katmanlı bir anlam dünyasına taşımıştır. Kompozisyonda figür merkezi bir konumda sunulmuş, baş, el ve keman gibi unsurlar orantısız biçimde büyütülerek psikolojik yoğunluk vurgulanmıştır. Köy evlerinin üzerinde süzülüyormuş gibi tasvir edilen kemancı, mekânı fiziksel bir zemin olmaktan çıkarıp ruhsal bir alanın taşıyıcısına dönüştürür. Mor, yeşil ve mavi gibi doygun tonların hâkimiyeti, rüya ile gerçeklik arasında salınan bir atmosfer yaratırken; perspektifin bozulması, çevrenin nesnel bir temsil olmaktan çok zihinsel bir izlenim olarak kurgulandığını gösterir. Eserde yer alan kültürel öğeler de portreye anlam katmanları ekler. Chagall, Yahudi köy yaşamına, müziğe ve aidiyet duygusuna göndermeler yaparak portreyi bireysel bir tasvirin ötesinde kolektif hafızanın görsel

temsiline dönüştürmüştür. Keman, hafızanın, kimliğin ve duygusal aktarımın simgesel taşıyıcısıdır. Figürün evlerin üzerinde resmedilmesi ise sanatın dünyevi sınırları aşma gücünü, özgürlük arzusunu ve belleğin uçuculuğunu imler. Kemancı, portre kavramını fiziksel benzerlikten ruhsal özdeşliğe taşıyan bir eser olarak, bireyin içsel çatışmalarını ve kimlik arayışını görünür kılar. Figür ile mekânın birlikteliği, geçmişe, aidiyete ve kültürel sürekliliğe dair psikolojik ve simgesel bir anlatım biçimidir. Bu yönüyle eser, portre mekân ilişkisinin, bireysel deneyim ve kolektif hafızanın kesişiminde nasıl yeni anlam katmanları üretebildiğini göstermesi bakımından sanat tarihinde ayrıcalıklı bir konumda yer alır.



Görsel 4.5. Marc Chagall, Kemancı, 1912-1913, Erişim: 28.09.2025

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Image-Chagall_Fiddler.jpg

Modern sanatın en güçlü figürlerinden biri olan Vincent van Gogh, modern sanatın en özgün isimlerinden biri olarak, portreyi bireyin ruhsal dünyasını ve toplumsal koşullarını yansıtan bir ifade aracı haline getirmiştir. Dışavurumculuğun temel ilkeleriyle de örtüşen bu yaklaşım, sanatçının eserlerinde özellikle renklerin sertliği, fırça darbelerinin yoğunluğu ve figüratif deformasyonlarda kendini göstermektedir. Van Gogh için bu plastik tercihler, sanatçının yaşadığı içsel çatışmaların, duygusal dalgalanmaların ve psikolojik yoğunluğun doğrudan dışavurumudur (İşcan, 2018). Bu bağlamda sanatçının Patates Yiyenler (1885) adlı tablosu, dışavurumcu portre anlayışının erken örneklerinden biri olarak dikkat çeker (Görsel 4.6.). Eserde, kırsal

kesimde yaşıyan köylülerin sade bir akşam yemeği sahnesi konu edilmiştir; ancak bu sahne, gündelik bir betimleme olarak figürlerin yorgunluk, yoksulluk ve çaresizlikle yoğrulmuş psikolojik durumlarının güçlü bir temsili niteliğindedir. Yüzlerdeki sert çizgiler, ellerdeki deformasyonlar ve mekânın kasvetli atmosferi, bireysel ruh hâllerini toplumsal gerçeklikle birleştirir. Van Gogh burada, portreyi tekil bir yüzün betimlenmesinden çıkararak, kolektif bir ruh halinin ve toplumsal bir psikolojinin görsel ifadesine dönüştürmüştür.



Görsel 4.6. Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 114 cm,
Erişim: 28.09.2025 https://tr.wikipedia.org/wiki/Patates_Yiyenler

Eserde ışık, psikolojik etkiyi artıran en önemli unsurlardan biridir. Masanın üzerindeki lambadan yayılan loş ışık, figürlerin yüzlerini ve ellerini vurgulayarak, onların geçim mücadelesi ve yaşamın ağırlığıyla şekillenmiş fizyonomilerini dramatik biçimde ortaya çıkarır. Gombrich'in (1999) de belirttiği üzere, Van Gogh için sanatın işlevi, ışık ve rengin optik özelliklerini duygusal iletişimin ve insani yoğunluğun bir aracı olarak kullanmaktır. Bu anlayış, "Patates Yiyenler" de belirgin bir şekilde hissedilir. Renklerin koyu tonları ve ışık gölge karşıtlığı, mekânın fiziksel derinliğini arttırarak figürlerin ruhsal dünyasındaki karanlığı yansıtmaktadır. Van Gogh'un portre anlayışı, dışavurumculukta görülen psikolojik derinliğin erken bir ifadesidir. Sanatçı, sıradan köylülerin fizyonomileri üzerinden, evrensel insani duyguları ve varoluşsal sıkıntıları görünür kılmıştır. Bu yönüyle "Patates Yiyenler", portre mekân ilişkisini bireysel ruh halleri ile toplumsal bağlam arasındaki köprü olarak ele alan güçlü bir sanat yapısıdır.

Rönesans'tan itibaren portre sanatı, bireyin toplumsal konumunu ve kimliğini belgeleyen önemli bir araç haline gelmiştir. Bu dönemde sanatçılar, bireyi fiziksel özellikleriyle gerçekçi bir biçimde tasvir etmeye önem vermiş, portreler adeta tarihsel kayıt niteliği taşımıştır. Ancak dışavurumculukla birlikte portre anlayışında köklü bir dönüşüm yaşanmıştır. Dışavurumcu sanatçılar için önemli olan, bireyin dış görünüşünden ziyade onun iç dünyası, ruhsal çatışmaları ve yaşadığı duygusal çöküntülerin yansıtılması olmuştur (Gombrich, 1999). Bu bağlamda, dışavurumcu portre geleneğine önemli katkılarda bulunan Vincent van Gogh, izlenimcilikten farklı olarak duygusal yoğunluğu ve psikolojik kırılmaları resimlerine yansıtarak dikkat çekmiştir. Özellikle otoportrelerinde görülen melankoli, içe dönüklük ve ruhsal kırılganlık, sanatçının içsel dünyasına dair güçlü ipuçları sunar. Van Gogh görünenin ötesinde hissedilene ve yaşananı da tuvaline aktarmış; bu yönüyle dışavurumcu portrenin öncülerinden biri olmuştur (Spence, 1997).

Van Gogh'un Paul Gauguin ile geçirdiği kısa dönem, sanatsal anlamda verimli fakat ruhsal açıdan oldukça sarsıcı olmuştur. Gauguin'in mesafeli ve bağımsız tavırları, Van Gogh'un hassas yapısını olumsuz yönde etkilemiş ve sanatçının psikolojik dengesini daha da zedelemiştir. Bu sürecin sonucunda ortaya çıkan "Kulağı Sargılı Otoportre" (1889), fiziksel bir yaralanmanın temsili ve saplantılı bir aidiyet hissinin yanında içsel çöküşün sembolüdür (Görsel 4.7.). Tuval üzerine yağlıboya ile çalışılan bu otoportrede, figürün yüz hatlarındaki sert ve belirgin fırça darbeleri, ruhsal kırılmanın fiziksel yansımalarını görünür kılar. Arka plandaki soğuk yeşil ve mavi tonlar, yüzün donuk ve sıcak renkleriyle kontrast oluşturarak sanatçının yaşadığı içsel çelişkiyi ve derin yalnızlığı vurgular. Figürün bakışı, izleyiciyle doğrudan temas kurmaktan kaçınır; bu ise hem fiziksel acının hem de psikolojik yabancılaşmanın sessiz bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Burada sargı, sanatçının kırılganlığını, travmalarını ve aidiyet arayışını simgeleyen güçlü bir metafora dönüşür (İşcan, 2018).



Görsel 4.7. Vincent Van Gogh, Bandajlı Kulağıyla Otoportre, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 49 cm. Erişim: 28.09.2025 https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Bandaged_Ear

Görsel 4.8’de sunulan Vincent van Gogh’un otoportresi, sanatçının ruhsal dalgalanmalarını ve içsel çatışmalarını yansıtan güçlü bir örnektir. Arka planda yer alan girdaplı fırça darbeleri, sakin bir yüzeyden çok, sanatçının zihinsel gelgitlerini çağrıştıran dinamik bir atmosfer yaratır. Van Gogh’un yüz hatlarındaki sertlik ve bakışlarındaki keskinlik, onun ruhsal sıkışmışlığını, aynı zamanda dünyayla kurduğu gerilimli ilişkiyi görünür kılar. Sanatçının otoportresinde figür, adeta dalgalı bir deniz üzerinde savrulan bir sandal gibi resmedilmiş; bu durum, bireyin psikolojik istikrarsızlığını görsel düzleme taşımaktadır. Van Gogh’un kullandığı yeşil, mavi ve turuncu tonların kontrastı, ruhsal gerilimi pekiştiren bir araçtır. Bu bağlamda, renklerin yoğunluğu ve fırça darbelerinin hızla tekrarlanan ritmi, izleyiciye sanatçının zihinsel çatışmasını ve içsel fırtınasını doğrudan hissettirir. Van Gogh, portrelerinde bireysel kimliğini ve toplumsal bir uyum arayışını dile getirmiştir. Arka planın sürekli hareket eden dokusu, bir yandan zihinsel karmaşayı betimlerken diğer yandan gelecekte ulaşılmak istenen bir barış ve bütünlük arzusuna işaret eder. Bu nedenle otoportre, bireysel acının ve ruhsal çöküşün ifadesi olmanın yanı sıra, evrensel düzeyde bir birlik ve uyum idealiyle de ilişkilendirilebilir.

Sanatçının otoportrelerine yön veren temel unsur, ruhsal kırılmalar ve hastalığıyla olan mücadelesidir. Van Gogh, bu süreçte resim yapmayı bir direniş, kendini var etme biçimi olarak görmüştür. Ancak, yaşadığı zihinsel hastalıklar ve umutsuzluk, onun yalnızlığını derinleştirmiş bir yandan da sanatına yön vermiştir. Otoportrelerinde görülen hızlı ve kimi zaman uyumsuz boyama teknikleri, sanatçının ruhsal dengesizliğini görünür kılar. Yine de bu teknik, portreye benzersiz bir ifade gücü kazandırarak, bireyin psikolojik kırılganlığını sanatın merkezine taşır. Dolayısıyla Van Gogh'un otoportresi, portre sanatında psikolojik yansımaların en çarpıcı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, kendi bedenini ve yüzünü zihinsel çalkantıların ve varoluşsal soruların somutlaştığı bir yüzey olarak işlemiştir. Bu yönüyle eser, insanın içsel dünyasını ve psikolojik kırılganlığını evrensel bir anlatı düzeyine taşımaktadır (Yetkin, 1966).



Görsel 4.8. Vincent Van Gogh "Otoportre" 1889, tuval üzerine yağlıboya, 65x54 cm.

Fransa, Erişim: 25.09.2025 <https://www.vincentvangogh.org/self-portrait.jsp>

Van Gogh'un bu eseri, dışavurumcu anlayışın temel ilkeleri olan deformasyon, dramatik renk geçişleri ve yoğun duygusal atmosferle doğrudan örtüşmektedir. Sanatçının bireysel trajedisi, tuval aracılığıyla kolektif bir varoluş sorunsalına dönüştürülmüştür. Bu noktada Van Gogh'un portreleri, bireysel kırılganlıkları görünür kılar; James Ensor'un grotesk maskeler ve ironik figürlerle toplumsal eleştiri yaptığı portreleriyle karşılaştırıldığında, dışavurumculuk içinde farklı yönelimlerin varlığı dikkat

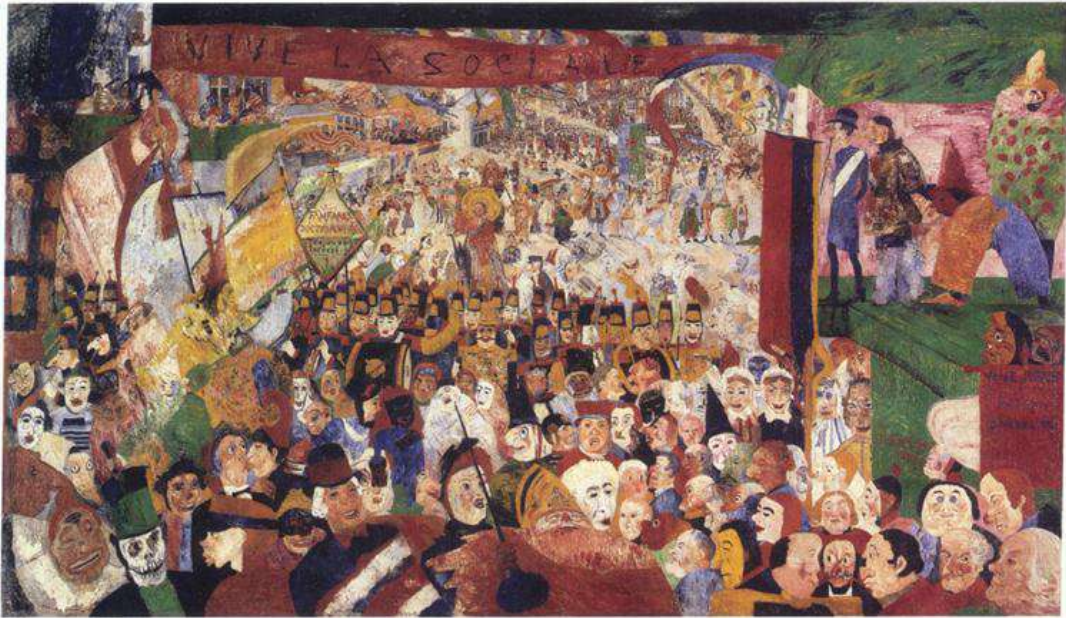
çekmektedir. Ensor toplumsal ikiyüzlülüğü yansıtırken, Van Gogh bireysel acı ve içsel yabancılaşmayı öne çıkarmıştır. Her iki sanatçının yaklaşımı da, portrenin fizyonomik benzerlikten ibaret olmadığını, bireyin ruhsal ve toplumsal derinliklerini açığa çıkaran güçlü bir sanat formu olduğunu ortaya koymuştur. James Ensor, yapıtlarında nefret, endişe, ölüm korkusu ve içsel çöküntü gibi kavramlar yoğun bir şekilde işlenmiştir. Ensor'un resimlerinde maske, bireyin gizlediği kimliği, toplumsal yüzeyin altında yatan yapaylığı ve sahte mutluluğu sembolize eden en belirgin unsurlardan biri hâline gelir. Kalın fırça darbeleri, kasıtlı biçim bozmalar ve yoğun renk kontrastlarıyla kurduğu kompozisyonlarda, izleyicide rahatsız edici bir duygu uyandırmayı amaçlar. Bu yönüyle Ensor'un eserleri, bastırılmış çatışmaların ve toplumsal yabancılaşmanın dışa vurulduğu bir alan olduğunu ortaya koyar (İba, 2020; Kapan, 2005).

Psikanalitik açıdan bakıldığında, Ensor'un maskelerle örülü dünyası Freud'un sanatçı psikolojisine dair açıklamalarıyla da örtüşmektedir. Freud, sanatçının yaratıcı gücünü bilinçdışında bastırılmış arzuların ve içsel çatışmaların sembolik dışavurumu olarak değerlendirmiştir. Bu yaklaşım, Ensor'un grotesk yüzler ve ironik sahnelerle kurduğu imgeleri anlamlandırmada önemli bir referans noktası sunar. Ancak sanat eserinin tek başına psikolojiyle açıklanamayacağı, estetik değerlerin de göz önünde bulundurulması gerektiği Ensor'un çalışmalarında kendini gösterir. Zira onun eserleri, hem toplumsal eleştirinin hem de görsel estetik gücün birleştiği özgün bir ifade alanı yaratmaktadır (Kapan, 2005).

Ensor'un sanatında dikkati çeken bir diğer unsur, Flaman ressamı Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel'den devralınan ironik ve eleştirel tavrın modern bir yorumla yeniden canlandırılmasıdır. Özellikle "Maskeli Otoportre" (Görsel 4.9.) ve "Giriş Alayı" (Görsel 4.10.) gibi eserlerinde, grotesk figürler, maskeler ve iskeletler aracılığıyla bireyin içsel kaosu ve toplumsal yabancılaşması görselleştirilmiştir. Bu bağlamda Ensor'un maskeleri ölüm, yabancılaşma ve kimlik kaybı gibi kavramları simgeleyen güçlü metaforlar hâline gelir. Ölümün kaçınılmazlığına yaptığı göndermeler ise, onun dünyasında tüm yapaylıkların ötesinde tek gerçekliğin ölüm olduğunu vurgular (Haustein, 2009).



Görsel 4.9. James Ensor, Ensor ve maskeleri, 1899, tuval üzerine yağlıboya, 120x80 cm, Erişim: 28.09.2025 <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/06/11/self-portrait-with-masks-maskeler-ile-otoportre-1889-ressam-james-ensor/>



Görsel 4.10. James Ensor, İsa'nın 1889'da Brüksel'e Girişi, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 258 x 431 cm. Erişim: 28.09.2025 <https://haber.sol.org.tr/haber/james-ensorun-maskeleri-neyi-gizliyor-375869>

Ensor'un portre anlayışı, dışavurumculukta psikolojik derinliğin toplumsal eleştiriyile birleştiği en çarpıcı örneklerden biridir. Maskeler aracılığıyla gizlenen kimlikler, insan

doğasının kırılğanlıklarını, bireyin içsel çatışmalarını ve toplumun yapaylığını yansıtan simgesel bir dil kurar. Bu dil, yüzün ifadesi dışında ayrıca mekânın kurgulanış biçimiyle de güçlenir: Ensor, çok renkli, yoğun ve neredeyse boşluk bırakmayan bir yüzey düzeni kurarak sahneyi boşluğa yer bırakmayan görsel kurgulama anlayışı ile örer. Perspektifin sıkıştırıldığı, figürlerin üst üste bindirildiği ve bakış hatlarının çarpıştığı bu aşırı yoğun kompozisyon, izleyicide bunalımlı, klostrofobik ve sıkışmış bir atmosfer hissi yaşatır. Renklerin parlak fakat uyumsuz titreşimleri, yüzeydeki görsel entropiyi artırarak gürültülü bir kalabalık algısı oluşturur; böylece portre, bireysel yüz hatlarının ötesinde dönemin ruhunu, toplumsal yapının kaotik basıncını ve insan psikolojisinin çelişkili yönlerini görünür kılan çok katmanlı bir ifade aracına dönüşür. Ensor'un kalabalığı mekânın her hücrelerine yayması, izleyiciye nefes alacak yer tanımayan bir yakınlık ve çarpışma duygusu yaratır; bu da portredeki maskelerin yalnız gizlenme değil, kutuplaşmış toplumsal ilişkilerin ve kimlik gerilimlerinin metaforik yüzeyi olarak çalışmasını sağlar.

Dışavurumcu sanatçılar, yaşadıkları dönemlerin politik baskılarını, özgürlük kayıplarını ve kişisel travmalarını eserlerinde yansıtarak oluşturdukları estetik tavrın yanında aynı zamanda bireysel ve toplumsal ruhsal durumu görünür kılmayı hedeflemişlerdir (İşcan, 2018). Bu durum, özellikle portre türünde belirginleşmiş ve portre, sanatçının psikolojik çözümlemelerini en yoğun biçimde aktardığı ifade araçlarından biri hâline gelmiştir. Dışavurumculuğun psikolojiyle bağının en çarpıcı örneklerinden biri Egon Schiele'nin otoportreleridir. Sanatçının eserlerinde görülen deformasyonlar ve ifadeci üslup, onun ruhsal durumunu açığa çıkarır; yaşadığı melankoli, bastırılmış arzular ve travmatik yaşam deneyimleri figürlerin bedensel çarpıklıkları üzerinden izleyiciye aktarılır (Teber, 1997), (Görsel 4.11.). Schiele için artık ne beden ne de ruh güvenli bir sığınak olarak varlığını sürdürebilmektedir; bu nedenle otoportreleri, derin bir tepkiselliğin ve aidiyetsizliğin yansımasıdır.



Görsel 4.11. Egon Schiele, Başı eğik portre, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 42,2 x 33,7 cm. Erişim: 29.09.2025 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_-_Selbstportr%C3%A4t_mit_gesenktem_Kopf,_1912.jpg

Schiele, dönemin önemli sanatçısı Gustav Klimt'in öğrencisi olarak yetişmiş, ancak Birinci Dünya Savaşı'nın ardından sanatın burjuva bir ayrıcalık olmaktan çıktığını vurgulamıştır. Bu anlayış, onu perspektif, ışık ve atmosfer kurallarını terk ederek daha yoğun psikolojik anlamlar taşıyan mekân ve figür temsillerine yöneltmiştir. Özellikle grotesk ve rahatsız edici bir estetik anlayış benimseyen Schiele, otoportrelerinde kendisini kimi zaman dini figürlerle özdeşleştirmiştir. Bu narsistik eğilim, onun sanatında hem dikkat çeken hem de eleştirilen bir yön olarak öne çıkmıştır. Melankoli, erotizm ve içsel çalkantıların birleşimi, otoportrelerine damgasını vurmuş; sanatçı, model yerine kendi bedenini resmetmeyi tercih ederek adeta egosu ve içsel kimliğiyle yüzleşmiştir.

Schiele'nin bu bireysel ve içsel odaklı portre yaklaşımı, dışavurumculukta psikolojik temsillerin ne kadar belirleyici olduğunu gösterirken, aynı dönemde Edvard Munch'un eserleri de bireyin ruhsal çalkantılarını evrensel bir dilde görünür kılmıştır. Munch'un "Yaşam Dansı" (1899) adlı eseri, bireyin yaşam döngüsünü aşk, tutku, yalnızlık ve ölüm temaları üzerinden sorgulayan simgesel bir dışavurumcu yapıttır (Görsel 4.12.). Tuvalde figürlerin ruhsal durumları biçimsel deformasyonlar ve dramatik renk kullanımıyla aktarılır; beyaz elbiseli genç kadın masumiyeti, kırmızı giysili figür tutku

ve cinselliği, siyah giysili figürler ise ölüm ve yalnızlığı temsil eder. Mekân ve perspektif kuralları bilinçli olarak ihlal edilerek figürler zamansız ve mekânsız bir psikolojik alana yerleştirilmiştir. Bu özellikler, dışavurumculuğun öznel ve duygusal dünyaya yönelen anlayışıyla bütünleşmektedir (İşcan, 2018).



Görsel 4.12. Edvard Munch, Yaşam Dansı, 1899, tuval üzerine yağlıboya, 225x191 cm.

Erişim: 29.09.2025 [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dance_of_Life_\(Munch\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dance_of_Life_(Munch))

Munch'un psikolojik portre yaklaşımını en güçlü biçimde ortaya koyan eserlerinden biri dış mekânda kurgulanan Çığlık (The Scream) tablosudur (Görsel 4.13.). 1893'te başlayıp farklı versiyonlarla yinelenen bu ikonik kompozisyonda, mekân figürün ruhsal durumunu taşıyan aktif bir unsur olarak işlemiştir. Günlüğünde aktardığı üzere, gün batımında dış mekân ufkunu kaplayan kan kırmızısı gökyüzünün yarattığı dehşet duygusu, köprünün diyagonal çizgileri ve su yüzeyinin dalgalı ritmiyle birlikte, figürün çığlık atan silüetini mekânsal olarak sıkıştırır ve varoluşsal bir çöküşe dönüştürür (Holland, 2005). Burada gökyüzü ile su, dış mekânın doğal unsurları olmaktan çıkar; kırmızı turuncu mavi kontrastlarıyla figürün iç dünyasının titreşen eş biçimli (izomorfik) uzantısına dönüşür. Böylece mekân, perspektif hatlarının daralttığı köprü, ufuk çizgisinin dalgalı hareketi ve rüzgârın titrettiği atmosferle, izleyicinin algısını doğrudan yöneten bir psikolojik sahneye evrilir. Bu bağlamda Munch'un portrelerinde birey, dış mekânın dramatik kurgusu içinde okunabilen ruhsal kırılmaların, psikolojik gerilimlerin ve varoluşsal sorgulamaların taşıyıcısı hâline gelmiştir (İşcan, 2018).



Görsel 4.13. Edvard Munch, Çılgılık, 1893, Karton üzerine yağlı boya, tempera, pastel ve boya kalem, 91x73,5 cm. Erişim: 29.09.2025
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream

Munch'un portrelerinde bireyin varoluşsal kaygıları ve içsel çalkantıları, güçlü renk kontrastları ve dramatik deformasyonlarla görünür hale gelmişti. Bu yaklaşım, dışavurumculuk içinde insanın psikolojik boyutunu merkeze alan bir çizgiyi belirginleştirmiştir. Bu çizgi, 20. yüzyılın başında Oskar Kokoschka'nın çalışmalarıyla yeni bir ifade alanı kazanır. Oskar Kokoschka'nın 1909 tarihli İnsanın Trajedisi adlı litografi çalışması, dışavurumcu sanat anlayışının çarpıcı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir (Görsel 4.14.). Sanatçı bu eserinde insan ruhunun karanlık, bastırılmış ve çatışmalı yönlerini gözler önüne sermektedir. 122 x 78 cm ölçülerindeki bu litografi, dramatik çizgi kullanımı ve deformasyona uğramış figürleriyle bireyin içsel krizini ve de dönemin ruhsal buhranlarını sembolize eder niteliktedir.

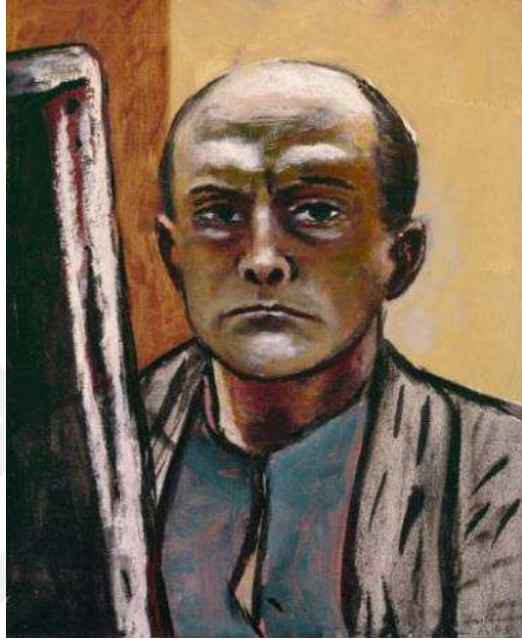


Görsel 4.14. Oskar Kokoschka, İnsanın Trajedisi, 1909, Litografi, 122x78 cm, Erişim: 29.09.2025 <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ifade-anlatim-ve-disavurum-arasinda-ekspresyonizmi-anlamak-i-7729>

Kokoschka'nın çizgilerindeki titreşim ve figürlerin yer yer groteske varan biçimleri, dışavurumculuğun temel hedefi olan içsel durumun görselleştirilmesini başarılı bir şekilde yansıtır. Mekânsal belirsizlik, sert kontrastlar ve figürlerdeki psikolojik gerilim, sanatçının bireysel deneyimlerini ve dönemin kolektif sıkıntılarını tuvale değil, kâğıda aktardığı özgün bir anlatım formudur. Eserdeki insan figürleri yalnızlık, korku ve varoluşsal sorgulamalarla kuşatılmıştır. Bu da İnsanın Trajedisini psikolojik ve felsefi bir yüzleşme sahnesine dönüştürür (Whitford, 1991).

Beckmann, zengin renk paleti ve güçlü çizimlerle dikkat çekici, etkileyici ve yer yer kasvetli tablolar yaratmış bir sanatçıdır. Portrelerinde genellikle insan ruhunun zaferini ve içsel endişelerini işler, bu temaları derinlemesine ele alarak eserlerine duygusal bir yoğunluk kazandırır. Beckmann'ın çarpıcı siyah renk kullanımı, Édouard Manet'nin eserlerindeki renk tonlamalarını andırırken, insan figürlerini çizme biçimi Rembrandt'ın anlayışına yakınlık gösterir (İncirkuş, 2023). Sanatçı, kendi otoportresinde kendini, sert facial özelliklere ve hafif bir sabırsızlık ifadesine sahip, şık giyimli, orta yaşlı bir adam olarak betimler (Görsel 4.15.). Bu portre, sanatçının zeki ve kendine güvenen yapısını ön plana çıkarırken, aynı zamanda toplum tarafından yaşanan hayal kırıklıklarına rağmen hala umudunu koruyan idealist bir karakteri de yansıtır. Beckmann'ın

portrelerindeki kötücül bakışlar ve karakteristik siyah renk kullanımı, figürü mekânsal sınırlar içerisinde adeta sıkıştırır, bu da tehlikeli bir dışavurumcu ruh halini vurgular ve izleyiciye sanatçının derinlemesine bir psikolojik analiz sunar. Beckmann'ın portreleri, onun estetik anlayışını ve bireysel, toplumsal düzeydeki hassasiyetlerini gösterir. Bu eserler, sanatçının kendi iç dünyasına dair derin bir anlayış ve toplumla olan karmaşık ilişkisine dair önemli gözlemler sağlar.



Görsel 4.15. Max Beckmann “Yeşil ve Kahverengili Otoportre” 1945, ABD, Erişim: 29.08.2025 <https://www.goodreads.com/review/show/1600237859>

Max Beckmann, 1900-1902 yılları arasında Weimar Akademisi'nde aldığı resim eğitimi süresince Fransız, İtalyan ve Alman primitif sanatçıların yapıtlarıyla ilgilenmiş ve bu sanatçılardan doğrudan etkilenmiştir. Berlin'e döndüğünde, modern sanatın Almanya'daki önemli izlenimci hareketlerinden biri olan Berliner Sezession topluluğuna katılmıştır. Ancak Beckmann'ın sanatsal yöneliminde asıl kırılma, I. Dünya Savaşı sırasında cephede yaşadığı travmatik deneyimlerin ardından gerçekleşmiştir. Savaş sonrası dönemde, figürlerinde belirgin deformasyonlar ve daha keskin, köşeli formlar tercih etmiş; renkleri ise çarpıcı, yoğun ve rahatsız edici düzeyde kullanmaya başlamıştır. Beckmann'ın savaşın ve modern toplumun birey üzerindeki yıkıcı etkilerini ele aldığı yapıtlarında sıkışmış, tedirgin mekânlar ve psikolojik gerilimle yüklü figürler öne çıkmaktadır. Figürlerin yapay mimikleri ve soğuk bakışları, sanatçının birey ve toplum ilişkisine dair eleştirel yaklaşımının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının Şampanya Bardaklı Otoportre adlı yapıtı (Görsel 4.16.), bu yaklaşımın tipik bir örneği olarak öne çıkar. Beckmann, kendisini kibirli ve mesafeli bir tavırla betimlemiştir. Kıvrımlı bir şekilde duran eli, ağzındaki puro ve diğer elinde tuttuğu şampanya kadehi, dışarıdan lüks ve prestij görüntüsü sunan; ancak içerik bakımından sığ kalan bir yaşam biçiminin sembolleri olarak yorumlanabilir. Arka planda yer alan, yarısı görünen ve yapmacık bir gülümsemeyle betimlenen kadın figürü ise yüzeysel ilişkilerle kuşatılmış toplumsal yapının eleştirisini güçlendirmektedir. Beckmann'ın bu otoportresi, burjuva değerlerine yönelik alaycı ve dışavurumcu bir duruşu görünür kılmaktadır.



Görsel 4.16. Max Beckmann, Şampanya Bardaklı Oto-Portre, 1919, tuval üzerine yağlıboya, 65,0 x 55,5 cm. Erişim: 29.09.2025

<https://www.getdailyart.com/tr/24148/max-beckmann/sampanya-bardagiyla-otoportre-orig-self-portrait-with-champagne-glass>

Eleştirel ve dışavurumcu üslubuyla Türkiye’de çağdaş plastik sanatlar alanında kendine özgü bir konum edinen Mehmet Gülerüz’ün sanat pratiği, insan figürü ve bu figürü kuşatan mekânsal düzen ile sosyopolitik bağlamlar etrafında şekillenmektedir. Sanatçı, özellikle Türkiye’deki toplumsal dönüşümlerin bireyler üzerindeki etkilerini eleştirel bir perspektifle işlerken, ironik bir dil aracılığıyla izleyiciyi düşünmeye yöneltir. Kompozisyonlarında iç mekân; basık tavan etkisi, sığ derinlik ve negatif alanın azaltılması gibi seçimlerle psikolojik bir sahneye dönüşür; figürler çoğu kez yüzeye

doğru itilerek izleyiciyle aradaki mesafe mekân açısından kısaltılır. Aile içi ilişkiler, kadın erkek dinamikleri, doğa ve canlı yaşamı gibi temalar, Güler yüz'ün figüratif anlatımında sıklıkla karşılaşılan öğelerdendir. Dışavurumculuğun temel ilkelerinden biri olan bireyin yaşadığı sorunlarla yüzleşme meselesi, sanatçının çalışmalarında belirgin biçimde yer almakta ve izleyiciye toplumsal gerçeklikle yüzleşme imkânı sunmaktadır. Bu yüzleşme, çoğu zaman odalar, kapı eşik geçişleri, pencere açıklıkları, masa ve koltuk gibi iç mekân öğelerinin gerilimi artıracak biçimde konumlandırılmasıyla desteklenir; arka plan, anlamın kurulduğu etkin bir mekân katmanı olarak işler. Güler yüz'ün sanatsal dilinde desen, renk, ironi ve hiciv temel belirleyicilerdir. Renklerin dışavurumsal etkisi, figürlerdeki çarpıcı deformasyonlarla birleşerek güçlü bir ifade alanı yaratır. Özellikle desen, sanatçının plastik dilinin merkezinde yer almakta; yoğun boya katmanları ve dokusal yüzeylerle desteklenerek dikkat çekici bir anlatı kurgusu oluşturmaktadır. Çizginin titreşimi ve katmanlı boya, duvar, zemin, arka plan ilişkisini akışkanlaştırarak mekânsal hiyerarşiyi bilerek bozar; böylece figür mekân ilişkisi tek bir psikolojik yüzeyde toplanır.

Grotesk yaklaşımla biçimlenen portrelerinde ve desenlerinde, yaşadığı dönemin sosyopolitik eleştirileri açık biçimde hissedilmektedir. Deforme edilmiş eller, ayaklar ve yüz ifadeleri, tarafsız görünen fakat gerilimle örülmüş bir iç mekân kurgusu içinde dinamik bir desen anlayışıyla bütünleşmiş; bu bağlamda ifadeci bir anlatım dili tercih edilmiştir. Mekânın sıkışması ve genişlemesi, bakış hatlarının çarpışması ve boşluk bırakmayan yerleşimler, sanatçının figürlerinde kuşku, tedirginlik ve endişe gibi duyguları, çarpıcı renk kullanımıyla iç içe geçirerek görünür kılar (Görsel 4.17.). Bu özellikleriyle Mehmet Güler yüz'ün, Yeni Dışavurumculuk akımı bağlamında değerlendirilebileceği söylenebilir. Resim, heykel ve enstalasyon çalışmalarında yaşam, ölüm, doğa, canlılar ve aile ilişkileri gibi temalara sıklıkla yer vermesi, mekânı anlatının aktif bileşeni olarak kullanan sanatının çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır (İşcan, 2018).



Görsel 4.17. Mehmet Güler, *Anladılar*, 2006, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 114, Erişim: 29.09.2025

<https://www.mutualart.com/Artwork/Anladilar/0722CAD4DEB1362B>

Sanatçının *Civil Law* (Sorgu) adlı yapıtı, toplumsal eleştiriyi grotesk deformasyon ve dışavurumcu teknikle bir araya getirir (Görsel 4.18.). İç mekân dramaturjisi eserin taşıyıcı ögesidir: diyagonal döşemeler, tavan ışıklarının ritmi, kapı duvar panellerinin dar koridor etkisi ve öndeki kürsü mekânı sıkıştırarak figürü yüzeye iter. Bu sıkışma, abartılı yüz ifadeleri ve bozulmuş perspektifle birleşerek bireyin yalnızlığını, baskılanmışlığını ve sistem karşısındaki kırılganlığını görünür kılar. Arka planda konumlanan otorite figürü, zemin çizgileri ve ışık lekeleriyle odak noktasına bağlanırken, benzer deformasyonlarla işlenmesi iktidar kavrayışını tartışmaya açar. Böylece eser, mekânın aktif baskısı üzerinden okunan bir toplumsal düzen ve iktidar ilişkileri eleştirisidir. Yoğun renk kullanımı, titreşimli konturlar ve ritmik çizgiler izleyiciye doğrudan geçen bir psikolojik gerilim atmosferi üretir (Burunsuz, 2018).



Görsel 4.18. Mehmet Gülerüz, Civil Law, 2008, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 50 cm. Erişim: 29.09.2025 <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1541838564.pdf>

Mehmet Gülerüz'ün eleştirel ve ironik dışavurumcu yaklaşımı, toplumsal yapının birey üzerindeki baskılarını grotesk deformasyonlarla görünür kılarken; benzer biçimde Neşe Erdok da insanın psikolojik ve toplumsal gerçekliğini odağa alarak, figürü merkezine yerleştiren özgün bir anlatım dili geliştirmiştir. Neşe Erdok'un sanatsal üretiminin merkezinde insan figürü yer alır. Sanatçının birçok eserinde dramatik ve hüznü atmosfer hâkimdir. Genellikle tekil figürleri tercih eden Erdok, bu figürleri psikolojik durumları ön plana çıkaracak şekilde kurgular. Deformasyon kullanımında aşırılığa yer vermez; ancak anlatım gücü açısından etkili sonuçlar elde eder. Sanatçının figürleri ve portreleri, huzursuzluk, mutsuzluk, çirkinlik ve orantısızlık gibi unsurlarla izleyicide güçlü bir psikolojik etki yaratır. Desenlerinde, gözlemlediği gerçek bireylerin izleri görülmektedir. Sokak satıcıları, çocuklar, hastalar, engelliler ve toplumun yoksul kesimlerine ait figürler, eserlerinde sıkça yer bulur (İşcan, 2018).

Erdok'un portre ve figürlerinde, dengeli deformasyon anlayışı dikkat çeker. Özellikle iri ve karanlık gözler ile izleyiciye doğrudan bakan bakışlar, normalden büyük eller ve ayaklar, temsil edilen kişilerin ruhsal durumlarına dair ipuçları sunar. Sanatçı, resimlerinde sosyal içerikli temaları işler; bu tavrın temelinde ise yaşadığı karamsarlık, hüznü ve öfke gibi içsel durumların etkisi bulunmaktadır. Sanatçı, sanatın temel işlevlerinden birinin toplumsal gerçekleri ve adaletsizlikleri belgelemek olduğunu

düşünmektedir. Bu yaklaşımla ürettiği portrelerinde, psikolojik çöküntünün farklı boyutlarını izleyiciye aktarmayı amaçlamıştır. Erdok’un anlatıma ve ifadeye verdiği önem, estetik kurallardan ziyade içerikle ilişkilidir. Resimlerinde klasik anlamda altın oran ya da geleneksel güzellik anlayışlarına bağlı kalmaz. Bazı eserlerinde, maniyerist sanatçıların biçimsel abartılarını andıran hatlar, duruşlar ve çizgiler dikkat çeker (Görsel 4.19.). Genel olarak, figürler hastalıklı, mutsuz, çirkin ve orantısız özellikler taşımakta; bu durumlar beden duruşları ve yüz ifadeleri aracılığıyla güçlü biçimde yansıtılmaktadır (İşcan, 2018). Mekân açısından, Erdok figürü her zaman nötr bir fon önüne yerleştirmez; aksine sığ derinlikli bir iç mekân kurar. Erdok “Anne” tablosunda, sol yanda kolçaklı sandalye, arkada silikleşmiş bedenler ve duvar yüzeyinde mat ton geçişleri ile zemin, orta, arka plan arasında basınçlı bir yakınlık yaratır. Negatif alanın kontrollü daraltılması, figürle izleyici arasındaki mesafeyi kısaltır böylece bakış, yüz ve eli bir temas düzlemi gibi öne çıkar. Kedi gövdesinin kucağın üzerinden uzanışı ve avuçtaki kırmızı küre, kompozisyonda mekânsal eksen kurarak figürler arası görünmez gerilimi birbirine bağlar; oturma düzlemi, kolçak ve beden çizgileri diyagonal bir yönelme ile içe doğru kapanır. Arkadaki figürlerin duvara “yapışmış” silüetleri, planların üst üste bindirildiği bir düzlem etkisi üretir; mat boya ve kuru fırça dokusu ise duvarı, psikolojik atmosferi emen bir yüzeye dönüştürür. Böylece Erdok’ta mekân, duygusal iklimi belirleyen, tanıklık eden ve ilişkileri sıkıştıran aktif bir anlatı bileşeni olarak esere katkı sunmaktadır.



Görsel 4.19. Neş’e Erdok, Anne, 2008, tuval üzerine yağlıboya, 146x114 cm

Görsel 4.20’de yer alan portre, dışavurumcu sanat anlayışının temel niteliklerini güçlü biçimde yansıtmaktadır. Figürün yüz hatlarındaki abartılı deformasyon, içsel bir acının, yalnızlığın ya da psikolojik çöküntünün görselleştirilmiş hâli olarak okunabilir. Yüz ifadesi hüznü ve içe kapanık bir duruş sergilerken, kapüşonün diyagonal hattı figürün üzerine adeta bir mekânsal tavan gibi kapanır; negatif alanın genişliği ve sıkı derinlik duygusu, izleyicide içsel bir sıkışmışlık ve savunmasızlık hissini artırır. Arka planın tekdüze ve boş bırakılmış yüzeyi, dekoratif fon olmaktan öte, figürü çevreleyen varoluşsal bir boşluk olarak işlevlenmiştir ve figür, bu boşlukta kenarlara doğru eriyerek çevresel bağlamdan soyutlanır. Sınırlı ve soğuk renk paleti, yüz ve örtü kontrastını belirginleştirir; ellerin birbirine kapanan konumu, mekânın daralan çerçevesi ile birlikte psikolojik baskıyı somutlar. Dolayısıyla eser, görüneni betimlemek yerine mekânı bir duygulanım aygıtına dönüştürerek hissedileni öne çıkarır. Sanatçının amacı, bireyin dış görünüşünü değil; içsel dünyasını, ruhsal çözülmesini ve duygusal karmaşasını yüzeyde görünür kılmaktır. Eser, izleyiciyi figürün duygusal dünyasına dâhil ederken, toplumsal gerçekliğin dışına çıkarak boşlukla tanımlanan bir içsel hakikate odaklanmaktadır (Karakaya, 2012).



Görsel 4.20. Neş'e Erdok, Warhill'in Portre, 1973, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm,

Otto Dix, Birinci Dünya Savaşı’ndaki deneyimlerinden yola çıkarak geliştirdiği figür deformasyonları ve çarpıcı anlatımıyla 20. yüzyıl dışavurumcu sanatının önemli isimlerinden biridir. Yeni Nesnelcilik akımının temsilcisi olarak, savaşın yıkıcı

etkilerini ve Alman toplumunun içine düştüğü ekonomik, sosyal ve ideolojik çöküntüyü eserlerinde güçlü biçimde yansıtmıştır. Naziler tarafından “yoz sanat” üretmekle suçlanarak görevinden uzaklaştırılması da sanatının sistem eleştirisine dayalı karakterini ortaya koymaktadır. Dix’in eserleri, dışavurumculuğun psikolojik yansımalarıyla şekillenmiş; özellikle portrelerinde bireylerin iç dünyalarındaki travmalar, statü çatışmaları ve toplumla yaşadıkları çelişkiler güçlü bir biçimde vurgulanmıştır. Dışavurumculuk, portre sanatında geleneksel görünüm ve statü temsillerinden uzaklaşarak bireyin ruhsal kırılmasını ve içsel çatışmalarını resmetme anlayışını benimsemiştir. Bu anlayış, portreyi bireyin iç dünyasına ve psikolojik çözümlerine dair derinlikli bir ifade alanına taşımıştır. Sanatçılar, yaşadıkları dönemin psikolojik yükünü tuvallerine aktararak bir tür katharsis yaşarken, bireyin sistemle olan çatışmasını da somutlaştırmışlardır. Bu bağlamda, beyaz yaka figürü statü karmaşası ve güncel yaşamın baskısıyla şekillenen bireysel yalnızlığın bir temsili haline gelmiştir (Görsel 4.21.). Dix’in çalışmaları, bu yönüyle toplumun genel buhranını görünür kılan bir estetik alan sunmaktadır.



Görsel 4.21. Otto Dix, Gazeteci Sylvia Von Harden’in Portresi, 1926, ahşap üzerine karışık teknik, 121x89 cm. Erişim: 29.09.2025

https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_the_Journalist_Sylvia_von_Harden

Otto Dix’in savaşın yıkıcı etkilerini birey ve toplum bağlamında görünür kılan eleştirel portre anlayışı, II. Dünya Savaşı sonrasında Francis Bacon’un varoluşsal acıyı ve insan

ruhunun karanlık yanlarını merkeze alan eserlerinde farklı bir boyuta taşınmıştır. Francis Bacon'un *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944) (Çarmıhın Altındaki Figürler İçin Üç Etüt), adlı triptik çalışması, savaş sonrası insanın varoluşsal acısını ve içsel parçalanmışlığını yoğun biçimde yansıtan dışavurumcu bir yapıttır (Görsel 4.22.). Sanatçı, üçlü panel düzeninde sunduğu bu eserde, figürleri klasik portre anlayışının çok ötesinde, deformasyon, grotesk anlatım ve şiddetli duygusal yoğunlukla sunar. Her bir figür, tanımlanabilir kimlik özelliklerinden sıyrılarak, psikolojik olarak travmatize olmuş insan formunun temsiline dönüşür. Teknik olarak Bacon, kontrplak üzerine yağlı boya kullanarak, fırça darbelerinde kontrollü bir vahşilik ve yüzeyde yoğun bir tensel gerilim yaratır. Arka planın turuncu rengiyle figürlerin izole edilmesi, izleyici ile figürler arasında ruhsal bir gerilim hattı kurar. Figürlerin biçimsizleşmiş ağızları, çarpılmış bedenleri ve acı içindeki duruşları, sanatçının bireyin bilinçaltı karanlıklarıyla kurduğu doğrudan ilişkiyi açığa çıkarır. Bu yapıtta dışavurumcu portre anlayışı, bireyin görünür anatomisinden çok, ruhsal çatışmalarını ve varoluşsal çöküşünü merkeze alır. Figürlerin kimliğe dair ipuçları taşınamaması, Bacon'un öznel ifadeyi toplumsal tipolojinin önüne koyduğunu gösterir. Sanatçı, deformasyon aracılığıyla bireyin içsel yaralarını ve çağın kolektif ruhsal tahribatını görünür kılar. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın bıraktığı izler, figürlerin biçimsel çözümleriyle birlikte psikanalitik bir derinliğe ulaşır (Tate, n.d.).



Görsel 4.22. Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 94×74 cm. Erişim: 29.09.2025

https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Studies_for_Figures_at_the_Base_of_a_Crucifixion

Francis Bacon'un deformasyon ve grotesk ifadeler üzerinden insanın varoluşsal sancılarını görünür kılan yaklaşımı, çağdaş dönemde Lucian Freud'un bedenin maddesel gerçekliğini ve ruhsal ağırlığını merkeze alan dışavurumcu portreleriyle farklı

bir düzleme taşınmıştır. Freud'un olgunluk döneminde ürettiği eserlerde modern bireyin ruhsal yorgunluğu ön plana çıkarken, erken dönem yapıtlarında ise daha psikogerçekçi ve donuk bir atmosfer dikkat çekmektedir. Bu yaklaşımın tipik örneklerinden biri, sanatçının 1947 tarihli *Girl with a Kitten* adlı çalışmasıdır (Görsel 4.23.). Lucian Freud'un *Girl with a Kitten* (1947) adlı eseri, sürrealist estetikten beslenen fakat daha çok psikogerçekçi dışavurumcu bir anlayışla kurgulanmıştır. Freud bu portresinde, izleyiciye iç dünyasındaki bastırılmış duyguların ve psikolojik gerginliğin izdüşümünü de aktarmaktadır. Modelin durağan duruşu, büyük ve sabit bakışlarıyla birleşen neredeyse tepkisiz yüz ifadesi, bir içe kapanışın ve bastırılmış ruhsal yüklerin sembolü olarak değerlendirilebilir. Eserdeki en dikkat çekici detaylardan biri, kadının elleriyle yavru kediye oldukça sıkı bir biçimde tutmasıdır. Bu gerilimli tutuş biçimi, izleyicide hem koruyucu hem de kontrolcü bir tavır izlenimi bırakmakta; aynı zamanda bastırılmış öfke, sahiplenme ve güç ilişkilerine dair psikolojik okumaları da mümkün kılmaktadır. Freud'un erken dönem portrelerinde sıklıkla rastlanan bu donuk atmosfer, bireyin duygusal yalnızlığını, içsel çatışmalarını ve dış dünyayla kurduğu mesafeli ilişkiyi yansıtır.



Görsel 4.23. Lucian Freud, *Girl with Kitten*, 1947, tuval üzerine yağlı boya, 41x31 cm.

Erişim: 29.09.2025 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/freud-girl-with-a-kitten-t12617>

Sanatçının neredeyse klinik bir gözlemle inşa ettiği kompozisyon, modelin yüz hatlarındaki detaylı işçilik ve nesnel gerçeklik duygusu ile birlikte, Freud'un içsel gerilimleri dışa vuran sessiz anlatım biçimini temsil eder. Bu yönüyle *Girl with a Kitten*,

sadece figüratif bir temsil değil, bireyin ruhsal katmanlarına dair yoğun bir psikolojik çözümleme olarak değerlendirilebilir. Eser, Freud'un portre sanatında insanın içsel varoluşuna da ışık tutan çok katmanlı yaklaşımını ortaya koymaktadır (Temel, 2016).

Lucian Freud'un *Benefits Supervisor Sleeping* (1995) adlı eseri, dışavurumcu portre anlayışının çağdaş yorumlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Görsel 4.24.). Sanatçı bu çalışmasında, idealize edilmiş güzellik anlayışını reddederek modelin bedensel gerçekliğini tüm çıplaklığıyla ve ağırlığıyla izleyiciye sunmuştur. İç mekân kurgusu bu gerçekliği taşıyan temel etkindir: çiçek desenli, çökmüş minderli bir kanepa, dar zemin tahtaları ve geride dalgalanan perde ile oluşturulan sıkı derinlik, bedeni yüzeye doğru iter; negatif alanın azaltılması ve kadrajın kenarlarında kolun/kıvrımın kesilmesi, ağırlık hissini mekânsal olarak yoğunlaştırır. Kanepa dokusunun pütürlü bitişi ile et yüzeyindeki impasto birbirini yankılar; böylece mekânın dokusu, bedenin maddeselliğine eklenen ikinci bir cilt gibi çalışır. Freud'un figürü yatay bir pozisyonda, kendi içine gömülmüş bir hâlde betimlemesi içsel bir yorgunluk ve teslimiyet duygusunu ifade etmektedir. Teknik açıdan bakıldığında, karakteristik kalın boya katmanları ve belirgin fırça darbeleri, resme hem maddesel bir yoğunluk hem de duyuşsal bir tensellik kazandırır. Bu yöntem, sanatçının figürle kurduğu doğrudan ve uzun soluklu gözlem ilişkisini yansıttığı gibi, bedenin yaşanmışlıklarla yoğrulmuş ruhsal bir yüzey olduğunu da açığa çıkarır (Smee, 2007). Dışavurumculuk bağlamında Freud, portrede psikolojik gerçekliği öne çıkarmak adına biçimsel mükemmelliği ikinci plana atmıştır. Kanepa, zemin, perde üçlüsünün oluşturduğu basınçlı iç mekân, figürün gösterişli olmaktan uzak duruşunu, modern bireyin ruhsal yorgunluğu ve varoluşsal ağırlığı ile ilişkilendirir (Gayford, 2010). Bu yönüyle eser, mekânın aktif katkısıyla çağdaş insanın ruhsal durumuna dair güçlü bir anlatıdır.



Görsel 4.24. Lucian Freud, Benefits Supervisor Sleeping, 1995, tuval üzerine yağlıboya, 151 cm × 219 cm. Erişim: 29.09.2025

https://en.wikipedia.org/wiki/Benefits_Supervisor_Sleeping

Lucian Freud'un modern bireyin bedensel gerçekliğini ve ruhsal yorgunluğunu görünür kılan çağdaş dışavurumcu portreleri, tarihsel hattını 19. yüzyıl sonlarında Paul Gauguin'in simgesel ve duygusal yoğunlukla kurguladığı otoportrelerinde bulur. Gauguin'in Self-Portrait with Yellow Christ (1890-1891) adlı yapıtı, dışavurumcu portre geleneğine erken bir eşik oluşturur (Görsel 4.27.). Sanatçı, tuval üzerinde belirgin konturlar ve sıcak renk geçişleriyle yüzü ciddi, doğrudan bir bakışla verir; sarı, kırmızı ve kahverenginin baskın tonları duygu temelli bir ifade aralığı kurar. Arka plandaki Sarı İsa (Christ Jaune) betimi, otoportreyle anlam katmanlarını çoğaltır; ototemsil ile İsa figürünün kompozisyonel yakınlığı, acı, yalnızlık ve fedakârlık temalarıyla özdeşleşen bir iç dünyayı açar. Böylece portre, fiziksel benzerliğin ötesine geçen, kimlik, inanç ve varoluşsal sorgularla örülü bir ruhsal manzaraya dönüşür. Bu eserde mekân betimi, salt bir fon değil, anlamı örgütleyen bir düzenek olarak işler. Arka plan, atölye duvarını andıran sığ bir düzlemde resim içinde resim ve bir heykel başı ile bölümlenir; yatay raf çizgisi ve dikey ayrımlar, yüzeyde triptik benzeri bir mekânsal iskelet kurar. Derinlik bilinçli biçimde bastırılır; cloisonné etkisi yaratan koyu konturlar ve düz renk alanları, figür ile arka planı aynı düzlemde sıkıştırarak simgesel yakınlığı artırır. Sol arkadaki Sarı İsa, neredeyse baş hizasında konumlanır; sağda yer alan kıvılcımsı heykel başı ise arkaik imge dağarcığını çağırır. Böylelikle Gauguin, kendini iki kutup arasında manevî bir referans ile maddi üretimin nesnesi olarak yerleştirir. Bu mekânsal montaj, sanatçının kimliğini tarih, inanç ve sanat pratiği arasında gerili bir sahnede kurar.

Işık, yüz ve arka plan arasında dramatik bir hiyerarşi oluşturacak biçimde yaygındır; sert gölgelerden kaçınılmış, ten tonları sıcak bir aura ile öne çıkarılmıştır. Mekânın sığılığı, bakışın sanatçı yüzünde kilitlenmesini sağlar; ancak periferideki ikonografik öğeler (İsa ve heykel başı) zihinsel bir dolaşım yaratır. Böylece izleyici, portreyi sadece “kimin” olduğu üzerinden değil, “nerede” ve “hangi anlam ilişkileri içinde” görünür kılındığı üzerinden okur. Kısacası, mekân kurgusu Gauguin’de psikolojik anlatıyı taşıyan ikinci bir yüzeydir: figürü çevreleyen duvar, inanç ve kültürel bellekle dolu bir zihinsel arka plana dönüşür; portre mekân ilişkisi, eserin duygusal yoğunluğunu belirleyen asli yapıtaş hâline gelir.

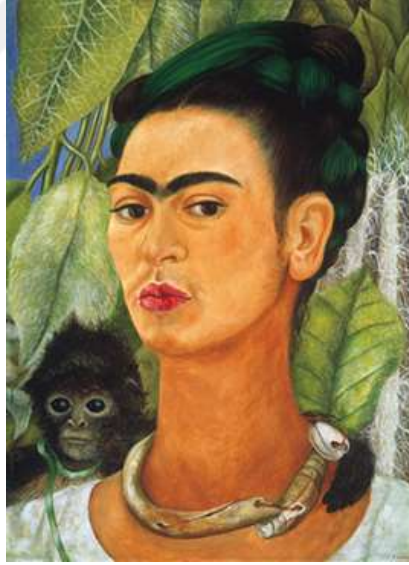


Görsel 4.25. Paul Gauguin, Self-Portrait with Yellow Christ (Sarı İsa ile Otoportre), 1890-1891, tuval üzerine yağlıboya, 38 × 46 cm. Erişim: 29.09.2025
https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_the_Yellow_Christ

Gauguin burada izleyiciye bireyin ruhsal derinliklerinde dolaşma olanağı sunar (Goguel, 1985). Dışavurumcu bir yaklaşımla yorumlandığında, söz konusu yapıt bireyin iç dünyasını estetik biçimde dışa vuran bir alan olarak öne çıkar. Gerçeğin yalın kopyası yerine duygusal yoğunluğu öne alan deformasyon, sembolik göndermeler ve renklerin anlatımcı işlevi, tabloyu dışavurumcu portre geleneğine yaklaştırır.

Frida Kahlo’nun Self Portrait with Monkey (1938) adlı yapıtı, kişisel deneyimlerin sembolik öğelerle örüldüğü otoportreleri arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Kompozisyon, portre mekân ilişkisinin bilinçli bir sıkışma üzerinden kurulduğu sığ bir alan düzenine dayanır: Arka plandaki iri yapraklar, adeta bir “yeşil perde” gibi figürü kuşatarak derinlik duygusunu bastırır; ufuk çizgisi ya da uzak plan ipuçları verilmez. Bu mekânsal baskı, yüzün yakın plan ve tam cephe konumlandırılmasıyla birleşerek bakışı doğrudan yüzün merkezine sabitler. Yaprak damarları ve kıvrımları, ritmik

diyagonallerle bakışı kaş çizgisi ve dudak hattına yönlendirir; sol omuzun gerisindeki maymun ise, arka plana hafif bir ofset oluşturarak figürün yalnızlığını bozmadan bir eşlikçi varlık duygusu üretir. Boyna dolanan yılan biçimli kolye, figür ile arka plan arasında sınır çizgisi gibi işlev görür; aynı zamanda kırılabilirlik ile direnç, yaşam ile ölüm arasındaki gerilimi bedensel eşiğe taşır. Renk ve malzeme tercihi de mekânın psikolojik işlevini destekler. Masonit zemin üzerinde titiz sürüşlerle elde edilen keskin konturlar, yaprakların parlak yeşilleri ve tenin sıcak tonlarıyla kontrast kurar; bu karşıtlık, figürün kendine yeterli, denetimli ve gururlu duruşunu güçlendirir. Tropik bitki örtüsü sanatçının kültürel kökleriyle kurduğu bağı ve “doğaya sığınma” stratejisini temsil eden, kimlik anlatısını çerçeveleyen bir sahneye dönüşür. Doğrudan izleyiciye yönelen bakışlar öz temsili pekiştirirken, maymunun yakınlığı bağlılık, korunma ve yalnızlık temalarını çağırır; yılan kolye ise acı, hastalık ve ölümle yüzleşmenin kişisel mitolojideki izlerini taşır. Bu bütünlük içinde Self Portrait with Monkey, fiziksel bir görünümün kaydı ve mekânın aktif desteğiyle kurulan, kimlik, acı ve aidiyet katmanlarını görünür kılan yoğun bir psikolojik anlatıdır.



Görsel 4.26. Frida Kahlo, Self-Portrait with Monkey, 1938, 40,6 x 30,5 cm. Erişim:

29.09.2025 https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Monkey

Frida Kahlo'nun kişisel acı, özdeşlik ve beden üzerinden kurduğu simgesel otoportre dili, çağdaş dönemde Jenny Saville'in politik ve bedensel gerçekliğe yaslanan figür anlayışıyla farklı bir düzlemde sürdürülmektedir. Bu süreklilik, Saville'in Pietà ikonografisini güncelleyen “Blue Pietà” (2018) yapıtında belirginleşmektedir (Görsel 4.27.). Yapıtta, kucağında çocuk bedenini taşıyan figür, klasik Pietà düzeninin (ana,

oğul) cinsiyet ve çağ bağlamında tersyüz edilmiş bir yorumu olarak okunmaktadır. Mekân, iki düzlemlili bir kurulumla işler: Arka planda beliren yıkıntı silueti ve dumanlı ufuk çizgisi, çatışma, afet sonrası kentsel bir harabeye işaret ederken; ön planda geniş fırça süprüntüleri, damlatmalar ve kısmi opak tabakalar, sahnenin hem tanıklık hem de unutmaya arasındaki eşiğe yerleştirilmesine hizmet eder. Renk ve ışık kullanımında mavi, kurşuni soğuk tonların hâkimiyeti, bedensel dokuda beliren morarmalar ve soluk pembelerle karşıtlanır; böylece duygulanım, kahramanlık patosundan çok kırılganlığa yöneltilir. Kompozisyon, kucakta taşınan bedenini diyagonalini taşıyan figürün düşey eksenini arasında bir sıkıştırma etkisi üretir; izleyicinin bakışı, yüzler arası geçişte gidip gelerek travmanın iki yönlü psikolojisine (kayıp ve tanıklık) çekilir. Mekânın yarı belirgin kentsel arka planı, olayın yerini tespit etmekten kaçınan bir genelleştirme stratejisi olarak işlev görür; böylece sahne, tekil bir olayı aşarak güncel insani krizlerin evrensel bir alegorisine dönüşür. Saville'in kalın boya tabakaları, kazıma, örtme yöntemi ile oluşturduğu etkiler ve yarım bırakılmış alanları, imgelerin medya dolaşımındaki parçalı niteliğini de görselleştirir; resim yüzeyi, hafıza ve silinme arasında salınan bir kayıt düzlemi gibi çalışır. Bu bağlamda "Blue Pieta", Frida Kahlo'nun özyaşam öyküsel sembolizmini toplumsal şiddet ve kırılganlık eksenine taşır; mekânı fon olmaktan çıkarır, etik ve duygusal bir sahne olarak devreye sokar. Böylelikle figür, kişisel iç dünya ile kamusal felaket deneyimi arasında aracı bir yüzey hâline gelir; beden, mekân ve boya, çağdaş dışavurumcu bir yas dili içinde birleşir.



Görsel 4.27. Jenny Saville, Blue Pieta, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 250.19x270.51x5.08 cm..Erişim: 09.11.2025 <https://www.thebroad.org/art/jenny-saville/blue-pieta>

5. UYGULAMALARA DAİR GÖRSEL ANALİZLER

Görsel analiz, bir sanat eserinin formel ve fiziksel özelliklerini incelemeye odaklanan akademik bir yöntemdir. Bu yaklaşım, eserin görünüşünü, figürlerin ve nesnelerin mekân içindeki ilişkilerini ve izleyici üzerinde yarattığı algıyı çözümlemeyi amaçlamaktadır. Analiz sırasında kompozisyon, renk, ışık gölge, çizgi, biçim, doku ve malzeme gibi unsurlar detaylı biçimde ele alınmaktadır. Örneğin, bir portrede figürlerin duruşu, yüz ifadeleri, kıyafetlerin detayları ve arka planın renk tonları, görsel analizin temel odak noktalarını oluşturur. Bu yöntem sayesinde eser mekân ve görsel bütünlük bağlamında değerlendirilebilir ve izleyiciyle kurduğu doğrudan etkileşim çözümlenebilir. Buna karşılık, ikonografik analiz, eserdeki simgelerin, motiflerin ve figürlerin anlamlarını yorumlamaya odaklanır. Bu yaklaşım, görsel unsurların ötesine geçerek eserlerin içerdiği kültürel, tarihsel, dini ve sembolik anlamları açığa çıkarır. İkonografik analiz sırasında figürlerin duruşları, kullanılan nesnelerin sembolik değeri ve dönemin kültürel bağlamı detaylı biçimde değerlendirilmektedir (Şahin & Özkeş, 2022). Görsel ve ikonografik analiz arasındaki temel fark, analiz edilen boyut ve soruların niteliğinde görülür. Görsel analiz, “Eser nasıl görünmektedir?” sorusuna yanıt ararken, ikonografik analiz “Bu görsel unsurlar hangi anlamı taşır?” sorusuna odaklanmaktadır. Ancak iki yöntem birbiriyle tamamlayıcıdır: görsel analiz eserin fiziksel ve estetik ilişkilerini ortaya koyarken, ikonografik analiz bu ilişkilerin ardındaki anlam ve sembolik değeri çözümleyerek izleyiciye eserin derinliklerini ve felsefi boyutlarını deneyimleme olanağı sunmaktadır (Tablo 5-1).

Tablo 5.1. Görsel ve İkonografik analiz arasındaki farklar

Özellik Görsel Analiz		İkonografik Analiz
Odak	Eserin fiziksel ve görsel unsurları	Simgeler ve anlam katmanları
Amaç	Form, renk, ışık gölge, kompozisyon çözümü	Kültürel, tarihsel ve sembolik anlamı çözümleme
Soru	Bunu nasıl görüyoruz ve görselleştiriliyor?	Bunlar neyi temsil ediyor ve ne anlama geliyor?

Erwin Panofsky, sanat tarihine getirdiği katkılarla mimari, heykel ve resim gibi farklı disiplinleri kapsayan evrensel bir analiz yaklaşımı geliştirmiştir. Panofsky'e göre, bir sanat tarihçisi tarafından, değişen tarihsel koşullar ve dönemin kültürel bağlamı göz önünde bulundurularak, insan zihnindeki temel eğilimlerin belirli temalar ve kavramlar aracılığıyla nasıl ifade edildiğini kavrayabilmelidir (Summer, 1968 akt. Şahin & Özkeş, 2022). Bu bağlamda, Panofsky'nin yaklaşımı, Heinrich Wölfflin'in biçimsel analiz yöntemlerinden ayrılır. Wölfflin, Rönesans ve Barok eserlerde çizgisel, gölgesel, yüzey, derinlik, açık ve kapalı form, çokluk, birlik, belirlilik, belirsizlik gibi ilkeleri temel alarak, yalnızca biçim üzerinden nesnel analizler yapmayı amaçlamıştır (Panofsky, 2012). Panofsky ise, Wölfflin'in biçimsel analizini daha kapsamlı bir çerçeveye taşır ve motiflerin sadece biçimsel birleşimlerinden ibaret olmadığını, eserlerin duygu ve ifade boyutlarını da göz önünde bulundurmak gerektiğini vurgulamaktadır (Panofsky, 2012).

Panofsky'ye göre, bir sanat yapıtı, içinde olduğu dönemin toplumsal, kültürel, dinsel, politik ve ekonomik koşulları ile birlikte incelenmelidir (Panofsky, 2012). Bu nedenle, eserlerin anlamını ve içeriğini ortaya çıkarmak için geliştirdiği ikonografik ve ikonolojik analiz yöntemi, hem biçimsel özellikleri hem de konu ve anlam boyutlarını birlikte ele almayı öngörmektedir. Panofsky, eserlerin anlaşılabilmesi için üç aşamalı bir yaklaşım önerir. Birincil (doğal) anlam, ikincil (uzlaşımsal) anlam ve içsel (ikonolojik) anlam. Birincil veya doğal anlam, eserde yer alan figürlerin ve nesnelerin tanınabilir biçimleri üzerinden saptanmaktadır. İnsan, hayvan, bitki ve nesneler gibi temel öğeler, ifade ve form açısından çözülerek anlamlandırılmaktadır. Bu aşamada, motifler ve bunların bileşimleri ön ikonografik analiz olarak adlandırılır ve eserin olgusal ve ifadesel anlamları belirlenir (Cömert, 2019). İkincil veya uzlaşımsal anlam, motiflerin ve öğelerin kültürel veya tematik bağlamla birleştirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu aşamada, motiflerin bileşimi, semboller, imgeler ve alegoriler aracılığıyla yorumlanır. Söz konusu öğeler, sanatçının bilinçli olarak kodladığı işaret sistemlerini açığa çıkarır ve ikonografyanın temelini oluşturmaktadır. İçsel anlam veya içerik, bir ulusun, sınıfın, dinsel veya felsefi düşüncenin temel ilkelerini yansıtır. Bu anlam, hem kompozisyon hem de ikonografik öğeler aracılığıyla açığa çıkarılabilir. İçsel anlamın yorumu, yazınsal ve kültürel kaynaklarla desteklenen derin bir bilgi birikimiyle mümkün olmaktadır (Panofsky, 2012). Tükel ve Yüzgüller'e (2018) göre, Panofsky özelinde ikonografinin asıl özneleri, ünlü başyapıtlar değil, gizli göstergeler ve kodlanmış

motiflerdir; bu öğelerin açığa çıkarılması, ikonolojik yorumlamanın temelini oluşturmaktadır.

Sanat eserlerinin incelenmesinde kullanılan görsel ve ikonografik analiz yöntemleri, bir yapının estetik ve anlam katmanlarını kavramak açısından temel bir araç işlevi görmektedir. Görsel analiz, eserin biçimsel örgütlenmesini, renk ve ışık kullanımını, figür mekân ilişkisini ve yüzeyde kurulan bütünlüğü çözümlemeye odaklanmakta; ikonografik ve ikonolojik çözümleme ise figür ve nesnelerin işaret ettiği kültürel, tarihsel ve zihniyet boyutlarını tartışmaya açmaktadır (Panofsky, 2012; Gombrich, 2004). Bu iki yaklaşım, tekil bir eserin hem görünen düzenini hem de görünmeyen anlam ufkunu birlikte değerlendirebilmek için birbirini tamamlayıcı nitelik taşımaktadır. Bu çerçevede tez kapsamında üretilen tablolar, ağırlıklı olarak modelin mekânla kurduğu ilişki, ışık, gölge düzenlemeleri, renk tercihleri ve figürün öznel konumu etrafında şekillenmektedir. Bu yapıtlar, geleneksel ikonografi literatüründe sıkça karşılaşılan dinsel ya da mitolojik semboller yerine, çağdaş gündelik yaşama, iç ve dış mekân deneyimine, giyim tercihlerine ve beden diline içkin göstergeler üzerinden okunabilir bir anlam alanı sunmaktadır. Dolayısıyla analizler, yalnızca biçimsel betimlemeye yaslanmamaktadır. Panofsky'nin önerdiği çok katmanlı okuma şemasına uygun biçimde, önce görsel örgütlenmeyi ortaya koymakta, ardından bu örgütlenmenin taşıdığı kültürel ve psikolojik çağrışımları açıklamaya yönelmekte, son aşamada ise öznenin mekânsal ve tarihsel bağlam içindeki konumuna ilişkin daha geniş bir yorum alanı geliştirmeye çalışmaktadır. Bu süreçte psikolojik çözümleme, figürün yüz ifadesine ilişkin genel yargılarla sınırlı tutulmamakta; fırça vuruşlarının hızı ve yönü, boya katmanlarının yoğunluğu, konturların sertlik, yumuşaklık derecesi, ışık, gölge dağılımı ve renklerin sıcak, soğuk dengesi gibi plastik özelliklerin izleyicide oluşturduğu duyumsal etki üzerinden temellendirilmeye çalışılmaktadır. Benzer biçimde, mekân Bachelard'ın Mekânın Poetikası'nda vurguladığı üzere, barınak, bellek ve içsel dünyayla ilişkili bir deneyim alanı olarak ele alınmakta; mimari kütleler, iç ve dış ayrımı, eşikler, merdivenler veya sokak dokusu gibi unsurlar, figürün aidiyet, aradalık ya da mesafe duygularıyla birlikte okunmaktadır.

Bu metodolojik tercihle, tabloların fiziksel ve estetik yapısının yanı sıra, figürlerin içsel dünyaları ile içinde bulundukları mekânsal ve kültürel çevre arasında kurulan karşılıklı etkileşimin de görünür kılınması amaçlanmaktadır. Aşağıda yer alan çözümlemeler, her

bir eseri çağdaş öznenin mekân, bellek ve kimlik deneyimini sorgulayan bütüncül görsel anlatılar olarak değerlendirmeyi hedeflemektedir. Bu bakış açısı ile aşağıda tez kapsamına yönelik yapılmış olan çalışmaların analizleri gerçekleştirilmiştir.

Görsel 5.1’de portre, gündelik bir iç mekân kesiti üzerinden öznenin benlik deneyimini ve çağdaş kentli kimliğini katmanlı biçimde görünür kılmaktadır. Kompozisyon, yüzeyin büyük bölümünü dolduran duvar düzlemi, sağ kenarda yükselen bitki yaprakları ve üst kısımda kısmen görünen soyut resim aracılığıyla, figürü çevreleyen sakin ama yoğun bir iç mekân atmosferi kurmaktadır. Perspektif derinliğinin sınırlı tutulması, mekânı neredeyse bir duvar yüzeyine indirger; bu durum, Bachelard’ın iç mekânı bir barınak ve benliğin genişlemiş yüzeyi olarak tarif eden yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, resimdeki odanın öznenin içsel sürekliliğini taşıyan bir bellek yüzeyi olarak işlediğini düşündürmektedir. İç mekânın bu düzlemsel, korunaklı niteliği, figürün izleyiciye oldukça yakın bir mesafeden, doğrudan ve kesintisiz bir bakışla karşılık vermesini mümkün kılmaktadır. Böylelikle barınak kavramı, sadece mimari değil, ilişkisel bir yakınlık olarak da tezahür etmektedir.

Figürün beden dili ve yüz ifadesi, resimsel dilin ayrıntılı kullanımıyla desteklenmektedir. Yüzdeki boya katmanları, kısa ve birbirini kesen fırça vuruşlarıyla örülmüş; bu dokusal yoğunluk, cildin neredeyse kabartma etkisi yaratan bir maddesellik algılanmasına yol açmıştır. Bu teknik tercih, portreyi fotoğrafik bir düzleştirmeden uzaklaştırarak, bedensel varlığın zamansal yaşanmışlıkla beraber duygusal katmanlarını hissedilebilir kılmaktadır. Göz çevresinde ve ağız çizgilerinde konturlar nispeten belirginleştirilirken, yanak ve alın bölgesinde daha yumuşak geçişler tercih edilmiştir; bu farklılaşma, bakışın yoğunluğunu ve dudaklardaki hafif gerilimi öne çıkarmıştır. Böylece figürün ruh hali, genelleyici sıfatlarla açıklanmaktan ziyade, fırça vuruşlarının ritmi, boya kalınlığı ve kontur, leke ilişkisi üzerinden, denetimli ama canlı bir içsel hareketlilik olarak okunmaktadır. Renk düzeni de bu psikolojik yoğunluğu kuran temel unsurlardan biridir. Yüzdeki sıcak turuncu ve pembe tonlar, gözlerdeki doymuş mavi ile güçlü bir karşıtlık ilişkisi içindedir. Bu karşıtlık, bakışı ilk anda gözlere çekmekle kalmaz; aynı zamanda figürün doğrudan bakış ve aydınlık gözler yoluyla iç dünyasında açıklık, sıcak, yoğun ten dokusu aracılığı ile de mahremiyet taşıyan ikili bir hâl olduğunu göstermektedir. Siyah, beyaz çizgili tişört, hem figürü mekândan optik olarak ayıran bir zemin işlevi görmekte hem de modern, kentli bir

gündelik kimliği vurgulamaktadır. Çizgilerin ritmik tekrarında hissedilen optik titreşim, yüzün daha sakin, yoğun dokusuna karşı konumlanarak, öznenin içsel dinginliğini dışarıdaki hareketli ve parçalı dünyayla kıyaslayan bir gerilim alanı üretmektedir.

	Tablo Adı
	Portre ve Yapraklar
	Ölçü
	100X100 cm
Teknik	Tuval Üzerine Yağlı Boya
	Yapılış Tarihi
	2023

Görsel 5.1. Portre Analizi-1

Mekân içindeki bitki ve soyut resim, ikonografik ve ikonolojik düzeyde ek anlam katmanları oluşturmaktadır. Sağ kenardan içeri doğru sokulan geniş yapraklı bitki, organik formu ve doygun yeşilleriyle, duvar düzleminin nötr tonlarına ve çizgili giysinin sert ritmine karşı yumuşak, doğal bir karşı-ritim sunmaktadır. Yaprakların yönelimi, bakışı hafif çapraz bir hareketle yüz bölgesine taşırken, aynı zamanda figürü çevreleyen bir içsel bahçe hissi yaratır. Bu durum, Bachelard'ın iç mekân ile doğa arasında kurduğu hayalî süreklilikle birlikte düşünüldüğünde, odanın bir barınak olmanın ötesinde, öznenin kendine ait küçük bir sığınak ve nefes alma alanı olarak deneyimlendiğini düşündürür. Üst kısımdaki soyut resim ise, belirgin konturlar ve figüratif göndermelerden arındırılmış, lekese ve akışkan yapısıyla, zihinsel süreçlere ve imgelem dünyasına açılan bir kapı gibi işlemektedir. Böylece duvar, fiziksel bir fon olmaktan sıyrılarak, bitkiyle beden arasında dış doğa ile iç imgelem arasında bir geçiş düzlemi hâline gelmektedir. İç mekân beden, bitki, soyut imge arasında kurulmuş bir psikocoğrafya olarak okunabilmektedir.

Bu tablo, daha geniş bir bağlamda, çağdaş kentli bireyin gündelik iç mekân deneyimine dair bir temsil önerisi olarak da değerlendirilebilir. Nötrleştirilmiş duvar, modern apartman dairesinin neredeyse her yere uyarlanabilir anonim yüzeyini; çizgili tişört ve bakımlı saç modeli, belirli bir orta sınıf beğeni kalıplarını, iç mekândaki bitki ve soyut resim ise, standartlaşmış yaşam alanı içinde kişisel zevk, estetik tercih ve öznel bellek alanları yaratma çabasını ima etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, tablo belli bir dönem ve bağlamda üretilmiş bir kimlik kurgusunun görsel ifadesi olarak da okunabilmektedir. Bachelardcı anlamda iç mekân, burada güvenli, sakin, korunaklı bir alan yani barınak olmakla birlikte kişisel belleği oluşturan imgelerin, sanat nesnelerinin ve doğa parçalarının biriktiği yer olarak işlev görür. Figürün doğrudan ama kontrollü bakışı, bu barınağın hem sahibi hem de sorgulayıcısı konumunda bir öznenin varlığını hissettirmektedir.

Görsel 5.2’ de verilen çalışma Görsel 5.1’deki ile aynı figür, bu kez tarihsel nitelikli bir kent dokusu önünde konumlanmaktadır. Çalışmada bireysel yüz ile mimari çevre arasında zamansal ve mekânsal bir karşılaşma sahnelenmektedir. Sol tarafta yakından görülen taş duvar ve onu yukarıda kavrayan kemerli açıklık, resim yüzeyinde güçlü bir çerçeve etkisi üretmektedir. Bu çerçevenin ardında derinlere doğru uzanan dar sokak, sarı ve turuncu tonlarda eski konut cepheleriyle birlikte, belleği çağıran bir kent parçası olarak açılmaktadır. Yakın plan portre ile uzak plan sokak arasında kurulan bu karşıtlık, izleyiciyi aynı anda hem şimdiye hem geçmişe baktıran bir görsel örgü kurmaktadır. Figürün yüzündeki boya dokusu, Görsel 5.1’de olduğu gibi kısa ve katmanlı fırça darbeleriyle inşa edilmektedir. Bu durum cildin kabarık ve titreşimli bir yüzey olarak algılanmasına yol açmaktadır. Yüz çevresinde konturlar belirgin tutulurken, yanak ve alın bölgelerinde daha yumuşak geçişler tercih edilmekte; bu durum, bakışın gözlere ve ağız çevresindeki hafif gerilime odaklanmasını sağlamaktadır. Başın hafif yana dönük, gövdenin ise doğrudan izleyiciye yönelmiş olması, bedensel eksende küçük bir kırılma yaratmaktadır. Böylece figür, arkadaki kente tam anlamıyla eklemlenmeyen, ona hafifçe yan bakan bir özne olarak belirlemektedir. Siyah, beyaz çizgili giysi yine güçlü bir ritim üretmekte ancak bu sefer arka plandaki taş yüzeylerin yatay ve dikey örgüsü ile beraber dar sokağın perspektif çizgileriyle görsel bir karşılaşmaya girmektedir. Giysinin grafik ritmi, mimarının taş ve sıva dokularına karşı çağdaş, gündelik ve taşınabilir bir kimlik işareti olarak öne çıkmaktadır.

	Tablo Adı Tarihsel Kent Mekânında Portre
	Ölçü 100X100 cm
	Teknik Tuval Üzerine Yağlı Boya
	Yapılış Tarihi 2023

Görsel 5.2. Portre Analizi-2

Arka plandaki kent parçası, mekânsal derinlik sağlayan bir fondan fazlasını sunmaktadır. Bachelard'ın barınak ve bellek kavrayışı üzerinden okunduğunda, yaşanmışlıkla yüklü bir dış mekân imgesine dönüşmektedir. Sarı ve turuncu tonların hâkim olduğu cepheler, dar ve kıvrımlı sokak, yüksek duvarlar ve arkaya doğru daralan perspektif, izleyicide yürünebilir, dolaşılabilir bir kent deneyimini çağrıştırmaktadır. Pencere ve çatı saçakları, doğrudan görünmeyen iç mekânlara işaret eden potansiyel barınak noktaları olarak algılanmakta, ancak figür bu iç mekânların dışında, bir kemer eşiğinde durmaktadır. Kemer, bu anlamda, barınak ile dışarı, içsel güven ile dolaşım hâlindeki beden arasında bir geçiş hattı oluşturmaktadır. Figürün bu eşiğe yerleştirilmiş olması, öznenin tarihsel kent belleğine tam aidiyet ile ondan mesafelenme hâli arasında salınan arada olma durumuna işaret etmektedir. Işık kurgusu, mekân ile figür arasındaki bu gerilimi güçlendirmektedir. Arka plandaki sokak, sıcak ve yönlü bir ışıkla yıkanmaktadır. Taş yüzeylerdeki dokular ve pencere kenarları bu ışık sayesinde belirginleşmekte, mimari mekana romantize edici bir parıltı kazandırılmaktadır. Buna karşın figür üzerinde daha dengeli ve yumuşak bir ışık rejimi hissedilmektedir. Yüz hatlarındaki gölgeler kontrollü tutulmakta, dramatik kontrastlardan kaçınılmaktadır. Böylece portre, kentin sahne ışığından bir miktar ayrılarak, izleyiciyle daha dolaysız bir

karşılaşma zemini bulmaktadır. Gözlerdeki parlak mavi ton, bu sıcak sarı, turuncu atmosfer içinde keskin bir odak üretmektedir. İzleyicinin bakışı önce gözlerde yoğunlaşmakta, ardından kentin derinliklerine doğru kaymaktadır. Bu renk karşıtlığı, mavi gözlerdeki bireysel bilincin, sıcak taş dokulu tarihsel çevrenin farklı zaman katmanlarına ait olduğunu çağrıştırmaktadır.

Figürün ruh hâli, yüzeydeki biçim ve doku ilişkileriyle birlikte değerlendirildiğinde sadece gülümseyen veya güven veren duygularla tanımlanmaktan ötedir ve daha karmaşık bir psikolojik alan açmaktadır. Dudak çizgisi hafifçe yukarı kıvrılırken, göz çevresindeki kaslarda tam çözülmemiş bir gerginlik sezilmektedir. Bu durum, izleyiciye yönelen bakışta açıklık ve temkin duygusunu birlikte taşımaktadır. Yüzeydeki fırça darbelerinin dinamizmi, içsel hareketlilik ve düşünsel canlılık hissini desteklemektedir. Buna karşın gövdenin konumu ve omuzların yatay çizgisi, beden bu tarihsel kent parçası karşısında kendini sabitleme çabasını göstermektedir. Böylece psikolojik okuma, ifadenin ne söylediğinden çok, yüzeyin nasıl örüldüğü ve beden mimari çevreye nasıl yerleştiği üzerinden kurulmaktadır. Tablo, daha geniş bir bağlamda, çağdaş bireyin tarihsel kent mekânıyla kurduğu ilişkiye dair bir temsile dönüşmektedir. Bir yanda turistik imgelemde idealize edilen, sıcak tonlu, dar sokaklı eski kent manzarası; diğer yanda çizgili giysisi, kısa saç modeli ve doğrudan bakışıyla günümüz kentlisi profiline yakın bir özne bulunmaktadır. Bu karşılaşma, geçmişin sürekliliği ile bugünün hareketliliği, taşın kalıcılığı ile beden geçiciliği arasında görsel ve düşünsel bir diyalog açmaktadır. Burada mekânsal diyalog doğrudan deneyimlenen bir iç mekân olarak değil, arkadaki konutların ima ettiği, fakat erişilmeyen bir olanak olarak görünmektedir. Figür, bu olanağın eşiğinde, kendi bugünkü kimliğini ve yönelimini yeniden düşünüyor muş izlenimi vermektedir. Böylece resim, bireyin tarihsel ve kültürel çevresiyle kurduğu pazarlığı sorgulayan bir kent imgesi hâlini almaktadır.

Görsel 5.3'te erkek portresi, taş kemerlerden oluşan tarihsel bir revakın içinde ele alınmakta; böylece bedensel varlık ile mimari süreklilik arasında yoğun bir karşılaşma alanı kurulmaktadır. Resim yüzeyinde arkaya doğru ritmik biçimde tekrarlanan kemer açıklıkları ve taş ayaklar, hem mekânsal derinlik hem de zamansal bir ardışıklık duygusu üretmektedir. Sağ arka planda yer alan amphora, bu taş dokuyla birlikte, geçmişe ve saklanmış olanlara işaret eden bir metaforu çağrıştırmakta. Mekânı, hafızayı taşıyan bir yaşam alanı uzantısı hâline getirmektedir. Bu mimari örgü, figürü sıradan bir

ön plan unsuru olmaktan çıkararak, tarihsel bir çevrenin eşiğinde konumlanan çağdaş bir özne olarak düşünmeye davet etmektedir. Figürün başı ve üst gövdesi, katmanlı boya sürüşleriyle yoğun bir maddesellik kazanmaktadır. Yüzde kısa, yön değiştiren fırça darbeleri kullanılarak ciltte titreşimli bir doku oluşturulmakta; sakal ve saç bölgesinde daha koyu ve sık darbelerle sertlik ve ağırlık hissi güçlenmektedir. Buna karşın kemerlerde ve taş yüzeylerde daha geniş, yatay, dikey hareketler ve daha yumuşak geçişler tercih edilmiştir. Bu farklılık, bedenin canlı dokusuyla mimarinin taşlaşmış kütle arasındaki ayrımı keskinleştirmektedir. Gömleğin koyu rengi ve belirgin dikiş çizgileri, gövdeyi kompakt bir kütle hâline getirerek başın modellemesini desteklemekte; böylece figür, mimari çevreye göre daha yoğun bir biçimsel odak hâline gelmektedir.

Işık gölge düzeni, hem mekânın ontolojik ağırlığını hem de figürün içsel gerilimini görünür kılan temel unsurlardandır. Sağdan gelen yönlü ışık, yüzün sağ yarısında parlak bir alan, sol yarısında ise derin gölgeler oluşturarak güçlü bir boyutsal etki yaratmaktadır. Göz çevresinde yoğunlaşan gölge ve ışık geçişleri, bakışı neredeyse heykelsi bir derinliğe taşımakla birlikte dudak ve yanak bölgesindeki sıcak yansımalar, figürün sessiz ama gerilimli bir iç konuşma hâlinde olduğu izlenimini güçlendirmektedir. Gömleğin yüzeyinde ışığın kırıldığı yerlerde beliren parlaklıklar, kumaşın sert dokusunu hissettirirken, gövdeyi üç boyutlu bir hacim olarak öne çıkarmaktadır. Buna karşılık kemerlerde daha yaygın ve düşük kontrastlı gölgeler kullanılarak, mimari çevre ikinci plana itilmektedir. Renk paleti, resmin duygusal atmosferini belirgin biçimde yönlendirmektedir. Taş yüzeylerdeki bej, sarı ve kahverengi tonları, güneşle yıpranmış bir avlu izlenimi vererek sıcak ama ağır bir arka plan kurmaktadır. Bu sıcak atmosfer, gömleğin neredeyse siyaha yaklaşan koyu tonlarıyla çarpıcı bir karşıtlık içindedir. Yüzde kullanılan sıcak ten tonları ve sakaldaki kıvılcık-kahverengi yansımalar, bedensel canlılığı vurgulamakta ve göz çevresindeki daha açık, parlak lekeler, bakışı kompozisyonun asıl odağı hâline getirmektedir. Bu renk karşıtlıkları, figürün psikolojik yoğunluğunu mekânın tarihsel sürekliliğine karşı öne çıkaran bir araç olarak çalışmaktadır.

**Tablo Adı**

Taş Avluda

Ölçü

50X70 cm

Teknik

Duralit Üzerine Yağlı Boya

Yapılış Tarihi

2022

Görsel 5.3. Portre Analizi-3

Figürün ruhsal hâli, biçimsel örgütlenmeyle birlikte ele alındığında, yalnızca kararlı ya da melankolik gibi tek sözcükle tanımlanamayacak bir karmaşıklık taşımaktadır. Başın hafif yana dönük oluşu ve bakışın resim yüzeyinin dışındaki uzak bir noktaya yönelmesi, öznenin dolaysız iletişimden çok, kendi iç değerlendirmesine odaklandığını düşündürmektedir. Yüzün bir yarısının ışıktaki, diğer yarısının gölgede kalması, açıklık ve çekingenlik, dışa dönüklük ve içe kapanma arasında salınan çift değerli bir hâle işaret etmektedir. Fırça darbelerinin denetimli ama tamamen düzleştirilmemiş ritmi, kontrollü bir iç gerilimi çağrıştırmaktadır. Figür, avlunun kemerli sürekliliği içinde hem kök arayan hem de ondan belli bir mesafe koruyan bir özne olarak okunabilmektedir. Böylece resim, tarihsel taş yapı ile çağdaş erkek kimliği arasında, içsel alan, geçiş mekânı ve aidiyet kavramları etrafında örülen çok katmanlı bir ilişki önermektedir.

Görsel 5.4'te genç kadın portresi, taş yüzeylerle çevrili, derinlere açılan bir mekân kurgusu içinde ele alınmakta, ön plandaki beden ile arkadaki kapalı kapı arasında belirgin bir gerilim hattı kurulmaktadır. Yüzey, yatay döşeme taşları ile dikey duvar dokusu arasında bölünmektedir. Sol arka plandaki niş ve onun içinde yer alan koyu ahşap kapı, resmin derinliğini oluşturan temel odaklardan birini meydana getirmektedir. Bu kapı açıklığı, iç ve dış arasındaki sınırı temsil eden bir eşik olarak, figürün bulunduğu açık alanla görünmeyen bir iç mekânı karşı karşıya getirmektedir. Figürün yüzü, katmanlı boya sürüşleriyle işlenmekte, özellikle yanak ve alın bölgesinde kısa, yön değiştiren fırça darbeleri, ciltte titreşimli bir doku duygusu oluşturmaktadır. Göz çevresinde ve burun kenarlarında konturlar daha belirgin tutulmakta, bu sayede bakışın yoğunluğu artırılmaktadır. Uzun ve dalgalı saçlar, gevşek ve kıvrımlı fırça hareketleriyle oluşturulmuş, saç tutamları, taş duvarın daha sert ve yatay, dikey örgüsüyle karşıtlık kuran organik bir akış üretmektedir. Giysideki koyu tonlar ve nispeten tek parça hâlindeki renk alanı, gövdeyi bütünleşik tek parça bir kütle olarak tanımlamakta, baş ve yüz bölgesindeki ayrıntıyı öne çıkarmaktadır. Bu biçimsel tercihler, beden in içe kapanmış ama dirençli varlığını taş dokunun durağanlığına karşı belirginleştirmektedir.

Mekânın kurgusu, barınak ve bellek temaları açısından okunabilecek sembolik bir arka plan sunmaktadır. Arka plandaki kapı, görünmeyen bir iç dünyaya, muhtemel bir iç mekâna işaret etmekte, ancak kapının kapalı oluşu, bu içsellğin şu anda erişilemez olduğu izlenimini vermektedir. Figür, bu kapının doğrudan önünde değil, hafifçe dışarıya açılan bir düzlemde yer almakta; böylece kapının ima ettiği iç mekân ile resmin görünen dış mekânı arasında konumlanan arada bir özne olarak belirginleşmektedir. Taş yüzeylerin sert, yıpranmış dokusu ve nötr toprak tonları, zamanın izlerini taşıyan bir duvar gibi algılanmaktadır. Figür ise daha canlı ten rengi ve saçındaki kıvılcık yansımalarla bu tarihsel dokunun önünde şimdiki zamana ait bir beden olarak durmaktadır. Bu karşılaşma, geçmişle bağlantılı, ama ona tam olarak dâhil olmayan bir özne imgesini çağrıştırmaktadır. Işık gölge düzeni, figürün psikolojik konumunu destekleyen önemli bir bileşen olarak öne çıkmaktadır. Yüzün bir yarısı belirgin biçimde aydınlanmakta, diğer yarısı gölgede kalmakta; bu ikilik, hacim etkisi yaratmakla kalmamakta, aynı zamanda içsel bölünmüşlük ya da kararsızlık hissi uyandırmaktadır. Göz çevresindeki gölgeler, bakışın derinliğini ve yoğunluğunu artırmaktadır. Dudak çizgisindeki hafif asimetri, ifadenin ne tam bir memnuniyet ne de açık bir huzursuzluk barındırdığını,

daha çok askıda kalan bir değerlendirme hâline işaret etmektedir. Saç yüzeyinde ışığın farklı noktalarda kırılması, statik bir portre yerine, içten içe hareket hâlinde bir özne algısı üretmektedir. Arka planda ise ışık daha yaygın ve yumuşak kullanılarak duvar yüzeyleri dengeli ton geçişleriyle verilmiştir. Bu sebeple, yüzün dramatik ışık ve gölge karşılığını mimari çevreye kıyasla daha baskın kılmakta, izleyicinin dikkatini figürün psikolojik alanına yönlendirmektedir.

	Tablo Adı
	Kapalı Kapının Sessizliği
	Ölçü
	100X100 cm
	Teknik
	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Yapılış Tarihi	
2022	

Görsel 5.4. Portre Analizi-4

Renk düzeni, bu atmosfere duygusal bir ton kazandırmaktadır. Mekânda hâkim olan bej, gri ve kahverengi tonları, hem taşın sertliğini hem de geçmişe ait bir mekânsal belleği çağrıştırmakta ve bu soğuk, nötr zemin, figürün saçındaki kırmızı ve kahve tonlarıyla, yüzdeki açık ten rengiyle karşılaşmaktadır. Özellikle yüz çevresinde kullanılan daha açık ve parlak tonlar, figürü adeta duvarın önünde küçük bir ışık alanı gibi göstermektedir. Giysideki koyu renk, bu aydınlık yüz alanını çerçeveleyerek portreyi mekândan optik olarak ayırmaktadır. Böylece renk karşıtıllıkları, öznenin içsel yoğunluğunu çevrenin nötr sürekliliğine karşı öne çıkaran bir araç olarak işlev görmektedir.

Figürün ruhsal hâli, yalnızca yüz ifadesine atfedilen tekil bir duygu durumuyla açıklanamamaktadır. Hafif yana dönük baş, izleyiciyle kesişmeyen bakış ve dudakların

kararsız çizgisi, kendine dönük bir sorgulama, ölçülü bir mesafe ve belki de tamamlanmamış bir kararın ipuçlarını taşımaktadır. Bu psikolojik alan, arka plandaki kapalı kapıyla birlikte düşünüldüğünde, henüz açılmamış imkânlarla, bastırılmış anılara ya da ertelenmiş bir deneyime gönderme yapan bir metaforik düzlem oluşturmaktadır. Kapının kapalı olması, figürün bu içsel alana erişimindeki belirsizliği imlerken, modelin dışarıda, taş zeminin üzerinde konumlanması, onu hem korunaklı bir içsel mekanın eşiğinde hem de o eşiğin dışında tutan ikili bir konum yaratmaktadır. Bu bağlamda tablo, çağdaş öznenin kendisiyle ve geçmişine ait mekân ve bellekle kurduğu mesafeli ilişkiyi tartışan bir görsel anlatı olarak okunabilmektedir. Taş duvarın sürekliliği, kapının kapalılığı ve figürün arada konumu, aidiyet ile yabancılık, içe dönme ile dışarıda kalma arasında gidip gelen bir varoluş hâlini görünür kılmaktadır. Çalışma, içsel mekan, eşik ve bellek kavramlarını figürün psikolojik alanıyla kesiştiren çok katmanlı bir mekân özne ilişkisini görünür kılmaktadır.

Görsel 5.5'te kadın figür, gündelik eşyalarla çevrelenmiş bir oda kurgusu içinde ele alınmaktadır. İç mekân, öznenin duygulanımını saran bir atmosfer olarak yapılandırılmıştır. Tavan yüzeyi, dikey duvar ve arka plana açılan kapı, pencere açıklıkları, resim alanını kesen belirgin eksenler üretmekte ve bu eksenler, figürün hafif öne eğik gövdesi ve başın konumu ile birlikte, gözün yatay dolaşımını kıran bir içe kıvrılma hareketi yaratmaktadır. Yüz ve boyun bölgesinde daha kontrollü, yoğun fırça darbeleri kullanılırken, giysi ve arka plan yüzeyinde daha serbest, yatay dikey geçişler tercih edilmiştir. Bu fark, figürün içsel yoğunluğunu oda düzeninin dağınık, akışkan dokusuna karşı öne çıkarmaktadır. Mekân, oturulan bir oda olarak öznenin kendiyle baş başa kaldığı, düşüncelerinin dolaştığı bir içsel alanı ima etmekte ve görünür kılmaktadır. Arka plandaki mobilya kümeleri, sehpa üzerindeki belirsiz nesneler ve duvara asılı ikinci portre, ev içi gündeliğin ve kişisel tarihin parçaları olarak okunmaktadır. Bu sahne, figürün çevresini dolduran ama tam anlamıyla toparlanmamış bir bellek peyzajı izlenimi vermektedir. Sağdaki pencereden gelen ışık, dışarıya açılan bir olasılığı hatırlatmakta ancak figürün bakışı bu açıklığa değil, içe dönük bir hatta yönelmektedir. Böylece oda, dış dünyaya açılan bir geçit barındırsa da, sahnelenen an itibarıyla öznenin içine kapandığı yarı mahrem bir sığınak hâline gelmektedir.

	Tablo Adı
	Yalnızlık
	Ölçü
	45X50 cm
	Teknik
	Tuval Üzerine Yağlı Boya
	Yapılış Tarihi
	2024

Görsel 5.5. Portre Analizi-5

Işık kurgusu, bu içe dönüklüğü destekleyen başlıca sanatsal öğelerden biridir. Yüzün bir kısmı aydınlık, diğer kısmı görece gölgede bırakılmıştır. Bu dağılım, yalnızca hacim etkisi üretmekle kalmamakta, aynı zamanda figürün içinde bulunduğu düşünsel yoğunluğu sezdirenen bir ikili yapı kurmaktadır. Boyun ve yanaklardaki ışık gölge geçişleri, başın gövdeye göre hafif eğimini vurgulamakta; bu eğim, izleyiciyle doğrudan yüzleşmekten kaçınan, kendine dönük bir duruşu işaret etmektedir. Arka planda ise ışık daha yaygın ve yumuşak kullanılarak, duvar ve mobilya yüzeylerinde birbirine karışan lekeler oluşturulmaktadır. Bu geniş fırça geçişleri, figürün yüzünde yoğunlaşan detayla karşılaştırıldığında, düşüncelerin hafif bulanık ve dağınık dolaştığı bir zihinsel arka plan izlenimi vermektedir.

Renk paleti, odanın ruh hâlini belirginleştirmektedir. Yeşil ve maviye çalan soğuk tonlar, özellikle duvar ve giysi üzerinde baskın bir rol üstlenmektedir. Soğuk atmosfer, figürün içe dönük ve biraz da ağırlaşmış duygulanımıyla uyumlu bir melankoli hissi taşımaktadır. Buna karşılık yüzde kullanılan daha sıcak bej ve pembemsi tonlar, figürü mekânın soğukluğu içinde küçük bir sıcaklık odağı hâline getirmektedir. Yüz çevresindeki bu sıcaklık, içsel canlılığın tamamen sönmediğini ima etmektedir. Arka planda zaman zaman beliren turuncu ve kahverengimsi lekeler, tekdüze soğuk paleti kırarak mekâna ritmik bir hareket kazandırmakta fakat bu hareket, figürün ağırlaşmış

beden diliyle karşılaştırıldığında, çevre ile özne arasında hafif bir uyumsuzluk duygusu yaratmaktadır. Figürün psikolojik hâli, yüzeydeki görsel örgütlenmeyle birlikte değerlendirildiğinde, tekil bir duygu durumuna indirgenememektedir. Başın hafif öne ve yana doğru eğimi, omuzların düşüklüğü ve gövdenin mekâna paralel ama izleyiciye tam dönmemiş konumu, içe kapanma ve yorgunlukla karışık bir düşünme hâlini düşündürmektedir. Gözlerin aşağıya yakın bir hatta sabitlenmesi, dışarıyla kurulan doğrudan iletişimi kesmekte, dudak çizgisindeki hafif sıkılık, ne net bir memnuniyet ne de belirgin bir rahatsızlık ifade etmekte, daha çok kararsız kalan bir değerlendirme hâline işaret etmektedir. Bu psikolojik alan, duvardaki ikinci portreye de yankılanmaktadır. İç mekânda iki farklı yüzün varlığı, tekil öznenin yalnızlığını görsel olarak çoğaltan, kendine dışarıdan bakma imkânını ima eden bir aynalama efekti üretmektedir. Bu çerçevede tablo, bireyin yaşadığı içe kapanma, düşünsel dalgınlık ve kendiyle hesaplaşma hâllerini konu alan bir görsel anlatı olarak okunabilmektedir. Oda, hem koruyucu bir içsel alan hem de dağınık bir bellek yüzeyi olarak işlenmiştir. Figür, bu alan içinde ne bütünüyle rahat ne de bütünüyle dışarıya taşan bir duygu durumundadır. Arada bir duygulanım eşiğinde konumlanmış görünmektedir.

Görsel 5.6'da aynı kadına ait üç figürün yan yana yerleştirilmesi, basit bir çoğaltma etkisinin ötesine geçen, öznenin kendi içindeki bölünmüşlük ve süreklilik hâllerini yoklayan bir kurgu sunmaktadır. Ön plandaki masa yüzeyi, resim alanını izleyiciye doğru açan yatay bir eşik gibi işlev görmektedir, arka plandaki iç mekân unsurları (perde, duvar, donuk mobilya yüzeyleri) ise figürlerin ardında, gündelik hayatın sessiz bir sahnesi olarak belirlemektedir. Böylece oda, klasik portredeki nötr fon anlayışının ötesine geçerek, aynı bedene ait üç farklı duruşun üzerinde belirlediği, hafızayla yüklü bir iç mekân düzlemi hâline gelmektedir. Üç figürün ardışık yerleşimi, tek bir bedenin zaman içinde farklı konumlanışlarını sezdiren bir düzen kurmaktadır. Sol figürde baş hafif eğik, gövde daha içe kapalı biçimde ele alınmakta; orta figürde duruş dikleşmekte ve yüz daha doğrudan öne dönmekte; sağ figürde ise baş dışarıya, resim yüzeyinin dışına yönelmekte, bakış kadrajı terk etmektedir. Bu art arda geliş, Panofsky'nin ön-ikonografik düzeyde tanımlanabilecek duruş farklılıklarını, ikonografik bir anlatıya dönüştürmektedir. Çalışma aynı öznenin içe kapanma, yüzleşme ve yön değiştirme hâllerini tek bir mekân içinde görünür kılmaktadır. İç mekânın görece sade ve derinliksiz tutulması, bu psikolojik çeşitliliğin okunmasını kolaylaştırmakta, perde ve

duvarın dikey yüzeyleri, figürlerin yatay ardışıklığına karşı denge unsuru olarak devreye girmektedir.

	Tablo Adı
	Benlik Üçlemesi
	Ölçü
	50X60 cm
Teknik	Duralit Üzerine Yağlı Boya
	Yapılış Tarihi
	2025

Görsel 5.6. Portre Analizi-6

Resmin görsel dili, bu çoğul özne kurgusunu destekleyen önemli bir bileşen olarak öne çıkmaktadır. Giysi yüzeylerinde kullanılan koyu, mavimsi tonlar ve geniş fırça darbeleri, üç figürü tek bir kimliğin parçaları gibi birbirine bağlamakta; yüzlerde ise daha ince ve yön değiştiren darbelerle modelleme yapılmakta, ciltte hareketli bir doku duygusu üretilmektedir. Konturlar, özellikle orta ve sağ figürde belirginleşmekte, sol figürde ise daha yumuşak tutulmaktadır. Bu sayede sol yandaki beden daha geri, sağa doğru ilerledikçe daha net ve mevcut ana ait bir yoğunluk alanı oluşmaktadır. Arka planın yeşil, bej ve griye çalan lekesel yapısı, fırçanın geniş ve kararsız geçişleriyle inşa edilmektedir. Bu bulanık yüzey düzeni, figürlerin ardında, tam çözümlenmemiş bir zihinsel fon gibi algılanmaktadır. Işık gölge düzeni de figürler arasındaki psikolojik ayrımları ince bir biçimde yapılandırmaktadır. Sol figürde yüz daha gölgeli bir atmosfer içine alınmış, göz çevresinde koyu tonlar yoğun biçimde kullanılmıştır. Bu durum, içe dönük ve kendi içine kıvrılan bir hâl duygusu üretmektedir. Orta figürde ışık daha dengeli bir dağılım göstermiş, yüz daha net ve okunabilir hâle gelmiştir. Bu portrede

bakışın izleyiciye daha yakın bir hatta yerleşmesi, bir tür yüzleşme anı çağrıştırmaktadır. Sağ figürde ise yüzün ışığa açılan kısmı artmakta, buna karşın bakış yönü resmin dışına kaymaktadır. Bu ikilik, dışarıya doğru bir yönelim ile içeride kalan bir tereddüt arasında salınan bir ruh hâlini yansıtmaktadır. Yüzlerdeki açık bej ve pembemsi tonlar, koyu giysi bloklarıyla kontrast içinde kullanılarak, her bir figürde psikolojik odağın yüze toplanmasını sağlamıştır.

İç mekânın kendisi, Bachelard'ın mekânı bellek alanı olarak ele alan çerçevesiyle birlikte düşünüldüğünde, figürlerin çoğulluğunu taşıyan bir içsel sahne niteliği kazanmaktadır. Oda, üç ayrı portreyi aynı anda barındıran, dolayısıyla öznenin kendini farklı bakış açılarından deneyimlediği bir iç dünya imgesi gibi işlemektedir. Masa, gündelik hayatın ağırlığını ve yerçekimini temsil eden yatay bir düzlem olarak, figürlerin önünde sınır çizmektedir. Perde ve duvar, bu içsel sahneyi dış dünyadan ayıran bir kabuk işlevi görmektedir. Böylece mekân, tekil bir anı belgelemenin ötesine geçerek, öznenin kendi benliğiyle yaptığı sessiz müzakerenin geçtiği güvenli ama kapalı bir alan olarak okunmaktadır. Psikolojik açıdan bakıldığında, üçlü düzen öznenin durağan bir kimlikten ziyade, parçalı ve kaygan bir özne hâlini ima etmektedir. Soldan sağa doğru okunduğunda içe kapanma, kendine bakma ve dışarıya yönelme arasında aşamalı bir geçiş görülmekle birlikte bu geçiş, yalnız bakış yönüyle değil, fırça vuruşlarının açıklığı, ışık miktarı ve yüzün açıklık ve kapalılık derecesi ile de desteklenmektedir. Bu nedenle tablo, tek bir portreden çok, aynı odanın içinde kendini farklı ihtimaller hâlinde deneyimleyen çağdaş bir öznenin görsel günlüğü gibi yorumlanabilmektedir.

Görsel 5.7'de yaşlı kadın portresi, taş ve ahşap yüzeylerin oluşturduğu kırsal bir dış mekân parçası içinde ele alınmış, böylece beden ile onu kuşatan gündelik yaşam artıkları arasında yoğun bir bellek ilişkisi kurulmaktadır. Başörtüsündeki çiçek desenleri, eteğin mavi zeminine serpiştirilmiş motifler ve hırkanın sıcak sarı tonları, kadının bedenini yöresel, gündelik ve ev içi deneyimlerle örülmüş bir kimliğin taşıyıcısı hâline getirmektedir. Arka plandaki taş duvar, alçak oturma yüzeyi ve bir kenara bırakılmış toprak kap, Bachelard'ın tarif ettiği anlamda ev eşiğine yakın, yarı iç yarı dış bir alanı düşündürmektedir. Figür, bu eşiğin üzerinde, hem ait olduğu mekânı hem de ondan uzaklaşmayı aynı anda taşıyan bir özne olarak belirlemektedir. Resmin biçimsel dili, bu ikili konumlanış hissini biçimsel düzeyde ifade etmektedir. Boya kalınlığının

özellikle taş duvar ve zemin üzerinde artırılması, kaba ve pütürlü bir doku üretmektedir. Bu sert yüzey yapısı, yaşanmışlıkla ağırlaşmış mekânı bedensel olarak hissettirmektedir. Buna karşılık başörtüsü, etek ve hırka üzerinde kullanılan daha yumuşak, yön değiştiren fırça darbeleri, kumaşın kıvrımlarını ve ağırlığını taşıyan, ama hâlâ organik bir akışa sahip olan bir beden yüzeyi oluşturmaktadır. Ahşap taburenin ve yan taraftaki oturma düzleminin çizgisel sertliği, figürün öne doğru hafif eğilmiş, kolları birbirine yakın duruşuyla karşılaştırıldığında, mekânın yapısal ağırlığı ile bedenın kırılğanlığı arasındaki fark daha belirgin hâle gelmektedir.

Işık ve gölge düzeni, figürün ruhsal hâlini zamansal bir yoğunlukla ilişkilendiren temel unsur olarak öne çıkmaktadır. Soldan gelen sıcak ışık, yüzün çizgilerini, göz çevresindeki kırışıklıkları ve ellerin kemikli yapısını belirginleştirmektedir, böylece bedende biriken yılların izi doğrudan görünür hâle gelmektedir. Başörtüsünün beyaz yüzeyi, bu ışığı yakalayarak baş çevresinde hafif bir parlama alanı oluşturmuştur. Bu parlaklık, taş yüzeylerin matlığına karşı hem manevi bir dinginlik hem de kırılğan bir aydınlık hissi üretmektedir. Gövde ve kollar üzerinde gölgelerin yoğunlaşması, figürü zemine doğru ağırlaştırmaktadır. Oturuşun sabit ve yerçekimine teslim hâli, yorgunluk ve bekleyiş duygusunu beden üzerinden iletmektedir. Arka planda ışığın daha yaygın ve düşük kontrastla kullanılması, mekânı ikinci plana iterken, figürün yüz ve ellerinde toplanan dramatik hacimsel etkiyi güçlendirmektedir. Renk düzeni, eserin duygusal atmosferini taşıyan bir başka katman olarak dikkat çekmektedir. Taş duvardaki gri, bej ve toprak tonları, zamanla solmuş, güneş ve rüzgârla aşınmış bir mekânsal bellek duygusu üretmektedir. Nötr, hatta yer yer soğuk sayılabilecek zemin, figürün üzerinde taşıdığı sıcak sarı, kırmızı ve yeşil tonlarla karşılaşmaktadır. Eteğin mavi zeminine serpiştirilmiş kırmızı çiçekler, yaşlılık bedenine tutunan canlılık ve süreklilik imgesi olarak da okunabilmektedir. Başörtüsündeki benzer çiçek motifleri, bedeni baştan ayağa saran bir gelenek zinciri gibi, kuşaklar arası aktarılan kadınlık deneyimlerini çağrıştırmaktadır. Toprak kabın kahverengimsi tonu ve kenara bırakılmış hâli, gündelik işlerin geride kaldığı, ama izlerinin hâlâ sahnede olduğu bir zaman sonrasına işaret etmektedir.

**Tablo Adı**

Bekleyiş

Ölçü

45X50 cm

TeknikTuval Üzerine Yağlı
Boya**Yapılış Tarihi**

2025

Görsel 5.7. Portre Analizi-7

Psikolojik düzlemde, figürün başının öne eğimi, omuzların düşüklüğü ve ellerin birbirine yakın, içe doğru kapanmış duruşu, içsel bir çözülme ya da kabulleniş hâlini düşündürmektedir. Yüz doğrudan izleyiciye değil, yan tarafa, görünmeyen bir noktaya yönelmektedir. Bu kaçamak bakış, iletişime açılan bir davetten çok, kendi içine dönmüş, geçmişe ve kayıplara doğru bakan bir hat olarak okunmaktadır. Yüzdeki çizgilerin titizlikle işlenmesi, yalnız biyolojik yaşlanmayı değil, uzun bir yaşam boyunca birikmiş deneyimlerin ağırlığını da yüzeyde sabitlemektedir. Talodaki fırça izlerinin ne tamamen sakin ne de aşırı dağınık oluşu, duygusal patlamadan uzak, ama içten içe hareket hâlindeki bir hüznü alanı yaratmaktadır. Böylece portre, tekil bir yaşlı kadın tipolojisi sunmaktan ziyade, kırsal mekânda geçen bir ömrün, emek ve bekleyişle örülü hikâyesini imge düzeyinde yoğunlaştırmaktadır. Bu çerçevede eser, geleneksel kırsal mekânda yaşlanmanın ve bekleyişin ortak deneyimine dair ikonolojik bir anlatı olarak okunabilmektedir. Taş ve ahşap yüzeylerin kalıcılığı ile bedenın kırılğanlığı, çiçek motiflerinin canlılığı ile yüz çizgilerinin yorgunluğu arasında kurulan karşıtlıklar, modernleşme süreçleriyle sınırlanan kırsal yaşantının hâlâ nasıl bir bellek taşıyıcısı olarak varlığını sürdürdüğünü düşündürmektedir. Kadının iç ve dış mekan arası bir

mekanda hareketsiz oturuşu, aidiyet ile yersizleşme, geçmişe bağlılık ile geleceksizlik arasında arafta kalmış bir varoluş hâlini görünür kılmaktadır.

Görsel 5.8’de yaşlı kadın figürü ile çevresini kuşatan gökdelenler arasında kurulan karşılaşma, geleneksel ve modernlik zıtlığı tek değil, kişisel yaşam alanı ile anonim kent dokusu arasındaki hassas ilişkiyi de gündeme getirmektedir. Kompozisyon, sert dikey mimari kütleler ile ağır yatay basamakların kesiştiği bir aks etrafında örgütlenmekte, figür bu aksın tam ortasında yer almakta ve görsel odağı oluşturmaktadır. Böylece beden, kentin kütleli baskısı ile yere bağlı, yavaş bir varlık hâli arasında sıkışmış ve çevreye yabancı bir özne olarak algılanmaktadır. Yüzey düzenine bakıldığında, arkadaki yüksek yapılar hızlı ve kesik fırça darbeleriyle, cam ve metal yüzeyleri çağrıştıran soğuk tonlarda işlenmektedir. Figürün başörtüsü, çiçekli eteği ve hırkasında ise daha yuvarlak ve organik fırça hareketleri görülmektedir. Bu ayrım, gökdelenlerin plakalı, tekrarlı yapısı ile bedenin kıvrımlı ve narin dokusu arasında belirgin bir karşıtlık üretmektedir. Basamakların geniş ve ağır yatay durumu, figürü yere çeken bir kütle etkisi yaratmakta ve oturuş tarzında yorgunluk duygusunu güçlendirmektedir. Geleneksel kıyafet unsurları, ikonografik düzeyde, kırsal ve ev içi yaşama ait kültürel kodları taşımaktadır. Başörtüsü ve çiçekli etek, Bachelard’ın “ev”e yüklediği koruyucu ve hatıra biriktirici nitelikleri, bedene taşınmış bir iç mekân gibi figürle birlikte kente getirmektedir. Merdiven kurgusu ise iç ve dış, eski ve yeni, yukarı ve aşağı gibi karşıtlıklar arasında geçişe imkân veren bir ara düzlem olarak düşünülebilmektedir. Yaşlı kadın tam bu geçiş hattına yerleşmekte, ne gökdelenlerin dikey yükselişine katılmakta ne de artık geride kaldığı hissedilen geleneksel ev’e geri dönebilmektedir.

**Tablo Adı**

Arada

Ölçü

50X70 cm

TeknikDuralit Üzerine Yağlı
Boya**Yapılış Tarihi**

2025

Görsel 5.8. Portre Analizi-8

Arka plandaki yapılar, kesintisiz dikeyleri, cam, metal parıltıları ve modüler tekrarlarıyla, Bachelard'ın iç mekânla ilişkilendirdiği mahremiyet ve yavaşlık duygusunun neredeyse zıddı bir kent anlayışını temsil etmektedir. Bu yapılar kişisel öyküleri saklayan mekânlar değil, kimlikleri anonimleştiren büyük kütleler gibi algılanmaktadır. Böylece mekânın maddi karakteri (soğuk, sert, tekrarlı) ile figürün psikolojik hâli (yorgun, hatıralarla yüklü, yavaş) arasında belirgin bir karşıtlık oluşmaktadır. Resmin temel gerilimi bu karşıtlık üzerinden kurulmaktadır. Işık kullanımı bu gerilimi görünür kılan önemli bir araçtır. Kent kütlelerinde daha yaygın ve soğuk bir ışık rejimi hissedilmekte, mavi ve gri tonlar modernitenin mekanik temposunu çağrıştırmaktadır. Figürün üzerinde ise daha seçici ve yoğunlaşmış bir aydınlanma etkisi görülmektedir. Özellikle sol yanakta ve alın bölgesinde toplanan açık tonlar, yüz çizgilerini ve kırışıklıkları belirginleştirmekte, yaşanmışlık bedende okunabilir bir iz

hâline gelmektedir. Yüzün diğer yarısındaki gölgeler ve ellerdeki koyu tonlar, içe dönük bir düşünce hâlini desteklemektedir. Başörtüsünün beyazı ışığı tutarak baş çevresinde küçük bir parlama alanı oluşturur ve figürü arka plandaki soğuk yüzeylere karşı yoğun bir ışık odağına dönüştürmektedir.

Renk paleti de figür ile kent arasındaki anlam farkını duygusal düzlemde işaret etmektedir. Arka plandaki mavi, gri ve bej tonları, birbirine benzeyen ve kolaylıkla değişebilen kent mekânlarını düşündürmektedir. Figürün kıyafetinde görülen kırmızı, yeşil ve mavi tonlar ise geleneksel yaşam ritmini, doğaya ve belleğe bağlı bir zaman anlayışını çağrıştırmaktadır. Çiçek motifleri, dikey yapıların çizgisel ritmini kesen organik lekeler gibi çalışmakta, bakışı tekrar figüre yönlendirmektedir. Böylece renkler, kimlik ve aidiyetin taşıyıcıları hâline gelmektedir. Beden duruşu, resmin psikolojik katmanını açan temel unsurdur. Başın hafif yan ve aşağı eğimi, omuzların düşüklüğü ve ellerin birbirine yakın, içe kapanık duruşu, dış dünyaya karşı savunmacı bir beden dili üretmektedir. Yüzün doğrudan izleyiciye değil, ufka yakın belirsiz bir noktaya yönelmesi, figürü daha çok geçmişe ya da ulaşılması güç bir yuva imgesine bakan bir düşünce hattına yerleştirmektedir. Yüzdeki fırça darbeleri, sesini yükseltmeyen ama kolay da dağılmayan içsel bir gerilim duygusu yaratmaktadır. Bu nedenle yorgunluk bedensel bir tükenme, kentin temposuna ve anonim düzenine karşı sessiz bir direnç olarak da okunmaktadır. Bu çerçevede tablo, modern kentin gökdelenleri hız, verimlilik ve geleceğe dönük bir zaman kurgusunu temsil ederken, taş basamaklar, yere yakın oturuş, başörtüsü ve çiçekli etek daha yavaş, döngüsel ve geleneksel ev merkezli bir zamana işaret etmektedir. İki farklı zaman anlayışı aynı yüzeyde birbiriyle sürtünmekte, figür bu çelişkili alanın ortasında azınlıkta kalmış bir zaman dilimini ve kaybolmamış bir aidiyet arzusunu bedeninde taşımaktadır.

Görsel 5.9’da genç kadın figürü, pencere önündeki oturuşuyla, iç mekân ile dış dünya arasında kurulmuş bir sahnesinin odağı hâline gelmektedir. Dikey pencereli duvar, yatay parapet ve perde yüzeyleriyle birlikte resim alanını bölmekte, figürün yan profildeki varlığı bu mimari düzenin içine yerleştirilmektedir. Böylece kompozisyon, bakışın dışarıya yöneldiği sessiz bir iç mekân deneyimi olarak okunmaktadır. Mekân, Bachelard’ın sözünü ettiği koruyucu iç ortam fikriyle ilişkilendirilebilecek bir ev, oda atmosferi sunmaktadır. Pencere arkadaki duvara açılan büyük bir boşluk olarak, içerideki sakin alan ile görünmeyen dış çevre arasında geçiş noktası gibi çalışmaktadır.

Pencere eşiğine yakın konumlanan çiçekli vazo ve seramik kap, gündelik yaşamın küçük nesneleri olmanın ötesinde, ev içi sürekliliği ve alışkanlıkların ritmini temsil eden hafıza taşıyıcıları olarak algılanabilmektedir. Genç figür bu yerleşim içinde, gündelik düzeni işaret eden nesnelerin arasında, geleceğe ya da dışarıdaki başka yere dönük bakışıyla konumlanmaktadır.

	Tablo Adı
	Pencere Eşiğinde
	Ölçü
	35X50 cm
Teknik	Tuval Üzerine Yağlı Boya
	Yapılış Tarihi
	2024

Görsel 5.9. Portre Analizi-9

Resmin biçimsel dili bu şiirsel atmosferi desteklemektedir. Saç ve kıyafet yüzeylerinde görülen uzun ve yön değiştiren fırça izleri, figürü yumuşak ama hacimli bir kütle olarak ortaya çıkarmaktadır. Yüzde ve ellerde daha kontrollü, kısa darbeler tercih edilmekte, bu sayede mimik çizgileri ve tene ait nüanslar öne çıkmaktadır. Arka plan duvarları, perde ve masa üzerinde ise daha geniş ve kaygan geçişler görülmekte, bu lekese yapı figürün ayrıntılı işlenişiyile karşılaştırıldığında hafifçe bulanık bir zemin etkisi üretmektedir. Bu bilinçli tercih sayesinde göz, önce yüz ve göğüs hattında yoğunlaşan

görsel ayrıntıya, ardından oda atmosferine doğru yavaşça dağılmaktadır. Işık gölge dağılımı, figürün psikolojik hâlini besleyen temel öğelerden biridir. Pencereden içeri süzülen doğal ışık, yüzün profiline, boyun çizgisine ve elbisenin kıvrımlarına yumuşak bir aydınlık bırakmaktadır. Yüzün ışığa dönük tarafı daha parlak, saçın ve elbisenin gölgede kalan bölümleri ise daha koyu tutulmaktadır. Bu farklılaşma, hacim duygusunu güçlendirmekte ve figürün düşünceye dalmış hâlini vurgulayan sakin bir dramatik etki üretmektedir. Pencere camındaki belirsiz dış görüntü, net bir manzara sunmamakta; bunun yerine, figürün zihnindeki hayal ve özlem alanlarını çağrıştıran flu bir alan olarak kalmaktadır. Renk paleti, bu içsel hâli duygusal bir tonda sabitlemektedir. Figürün elbisesinde ve şalında kullanılan bej, krem ve turuncuya yakın sıcak tonlar, ten rengiyle birlikte resme yumuşak ve lirik bir hava kazandırmaktadır. Yanaklardaki kırmızılık ve dudak çevresindeki pembe vurgular, bedenin canlılığını ve gençliğini öne çıkarmakta; bu sıcaklık, pencere çerçevesi ve arka planda yer yer görülen gri ve yeşilimsi soğuk tonlarla dengelenmektedir. Çiçekli vazodaki yeşiller ve sarımsı dokunuşlar, yaşamın oda içinde hâlâ canlı olduğunu hissettiren küçük renk odakları olarak devreye girmektedir. Figürün duruşu ve psikolojik yansımaları, bu görsel özelliklerle birlikte düşünüldüğünde, farklı duygusal çıktılar üretmektedir. Başın hafif öne ve dışarıya doğru çevrilmiş konumu, bakışın pencerenin ötesine yönelmesi ve bedeninin görece sakin ama hafif gergin oturuşu, hem içe dönük düşünceyi hem de dışarıya dair bir merakı aynı anda taşımaktadır. Kolların gövdeye yakın ve kontrollü duruşu, kendini toplama ve bekleme hissini güçlendirmektedir. Saçların gevşek dalgalar hâlinde omuzlara düşmesi, bu kontrollü beden diline karşı daha organik ve serbest bir akış sunarak, figürün kırılğan ama baskılanmamış iç dünyasına işaret etmektedir. Daha geniş bir çerçevede bakıldığında, tablo, genç bir kadının ev içi mekânda konumlanışını, toplumsal cinsiyetle de ilişkili bir iç, dış ayrımı üzerinden düşündürmektedir. Ev, koruyucu ve tanıdık bir çevre olarak güven duygusu üretirken, pencere dışarıya dair arzuyu, merakı ve belki de gidilemeyen alanları çağrıştırmaktadır. Figür, bu iki çekim hattı arasında, ne tamamen içerinin huzuruna teslim olmuş ne de dışarıya atılım yapmış görünmektedir. Bu nedenle bu lirik portre çağdaş bireyin özellikle kadın öznenin ev içi mekânla kurduğu karmaşık ilişkileri ve geleceğe dair belirsiz beklentilerini de konu alan bir görsel anlatı olarak okunabilmektedir.

Görsel 5.10'da tek çocuğun üç kez yinelenen figürü, çocuk odası olarak kurgulanan iç mekânın içine dağıtılmakta ve böylece tek bir portre yerine, erken çocukluğun dalgalı

duygulanımına ilişkin küçük bir zaman şeridi kurulmaktadır. Çocuğun her bir görüntüsü farklı bir ruh hâline işaret ederken, aynı tulum, aynı oyuncak ayı motifi ve aynı oda düzeni, bunların üç ayrı beden değil, aynı öznenin ardışık hâlleri olarak okunmasını sağlamaktadır. Böylece resim, Panofsky'nin ön ikonografik düzeyde birden çok figür gibi görünen yapıyı, ikonografik düzeyde tekil bir kimliğin parçalanmış anları olarak toplar. Oda, Bachelard'ın ev ve oda kavramına atfettiği barınma ve bellek niteliğiyle birlikte düşünülebilecek nitelikte bir iç mekân olarak kurulmaktadır. Beşik, oyuncaklar, halı, raflar ve kapının açıldığı koridor, sadece çocukluğa ait bir sahne kurmaz; beraberinde çocuğun gün içindeki tekrar eden rutin uyku, oyun, ağlama döngülerini de ima eder. Bu rutin izleğe, zemine yerleştirilen biberon ile yastık aracılığıyla, beslenme ve yatışma, hattı da eklenmektedir: Biberon, gün içi bakım pratiklerinin somut göstergesi olarak sahneye dahil edilirken, yastık bedensel yakınlık ve yatıştırılma ihtiyacının taşınabilir bir uzantısı gibi konumlandırılmaktadır. Açık kapı, çocuk odasının korunaklı hacmi ile dışarıdaki daha belirsiz, büyükler dünyası arasında bir eşik gibi görev yapmaktadır; içinin güveni ile dışarının olasılık ve tehditlerini görsel düzeyde karşı karşıya getirmektedir. Odadaki koyu mavi ve gri tonlu duvarlar, bu kapalı dünyaya hafif melankolik ama sakin bir atmosfer kazandırmaktadır. Zemindeki açık bej halı ve ahşap yüzeyler ise bu ağırlığı yumuşatmaktadır.

Resmin biçimsel örgütlenişi, üç figür arasındaki duygusal farkları görünür kılan asıl alandır. Soldaki ağlayan çocukta yüz konturları daha keskin, ağız açıklığı ve göz çevresindeki kırmızılıklar daha yoğun hissedilmektedir. Fırça darbeleri ağız, yanak ve göz çevresinde hızlanmakta; böylece huzursuzluk ve gerilim, yalnız mimikte değil, boya dokusunda da hissedilmektedir. Ortadaki oturan figürde durağanlık hâkimdir. Yüz, daha dengeli bir ışık altında, neredeyse maske gibi ifadesizleşmekte; fırça darbeleri yumuşamakta ve kontrastlar azalmakta, bu da ağlama ile gülme arasında askıda kalan bir nötrleşme anı duygusu yaratmaktadır. Sağdaki gülen figür en öne, izleyiciye en yakın düzleme alınmış, yüz çevresinde ışık yoğunlaşmış ve konturlar belirginleşmiştir. El ve yüz çevresindeki parlaklıklar, masanın cilalı yüzeyindeki yansımayla birlikte, bu anı resimdeki en şimdiye ait hâle getirmektedir. Renk kullanımı da bu duygusal geçişi desteklemektedir. Duvar ve zeminlerdeki soğuk mavi, gri, kahverengi palet, odanın genelinde sakin ve hafif ağır bir atmosfer kurarken, üç figürde tekrarlanan parlak mavi tulum ve beyaz tişört, çocuğu bu ortam içinde görsel bir odak hâline getirmektedir. Özellikle ağlayan ve gülen figürlerde yüz ve kulaklarda yoğunlaşan kırmızılıklar,

duygunun şiddetini renk üzerinden vurgulamaktadır. Ortadaki figürde bu kızarıklıkların azalması, duygusal yoğunluğun da sönümlenmesine paralel okunabilmektedir.

Göğüsteki pelüş ayı motifi, üç figürde de aynı biçimde tekrar eder; bu çocukluk psikolojisinde güven nesnesine karşılık gelen bir sabiteyi temsil eder. Odadaki diğer ayı oyuncaklarıyla birlikte düşünüldüğünde, bu motif, çocuğun duygusal fırtınaları arasında sürekliliğini koruyan bir koruyucu imge gibi algılanmaktadır. Bu güven nesnesi izleği, kompozisyona eklenen biberon ve yastıkla daha somut ve ritüel bir düzleme taşınmaktadır. Biberon, bir yandan bakım veren ile çocuk ilişkisine içkin beslenme düzenini ve oral yatıştırma pratiğini çağrıştırırken, diğer yandan yastıkla kurduğu sıkı eşleşme sayesinde, yatışmanın koşula bağlandığı bir geçiş ritüelini görünür kılmaktadır.

	Tablo Adı Çocukluğun Üç Hâli
	Ölçü 100X110 cm
	Teknik Tuval Üzerine Yağlı Boya
	Yapılış Tarihi 2025

Görsel 5.10. Portre Analizi-10

Odanın mimari kurgusu ve perspektif kullanımı, izleyicinin konumunu da belirlemektedir. Halının düzlemi ve sağda kadrage giren masa yüzeyi, izleyiciyi çocukla aynı seviyeye, hatta odanın içine yerleştirir. Ortadaki figüre neredeyse karşıdan bakılırken, sağdaki gülen figürle daha doğrudan bir göz teması kurulmaktadır. Soldaki ağlayan figür ise kompozisyonun uç kısmında, beşiğe yakın konumuyla sanki sahnenin biraz gerisinde, henüz yatıştırılmamış bir geçmiş anı temsil etmektedir. Bu üçlü yerleşim, erken çocukluk döneminin ani ve döngüsel duygu değişimlerini, tek bir bakışta kavranabilir bir şema hâline getirmektedir. Çocuk odası; oyun, uyku alanı aynı zamanda duyguların dağılıp yeniden toplandığı bir içsel laboratuvar olarak okunabilmektedir. Açık kapı, bu iç dünyanın dışarıyla temas noktasıdır. Bunun hemen

önüne yerleştirilen oyuncaklar, kitaplar ve kutular, çağdaş dönem çocukluğa özgü bolluk ve düzen ideallerini ima ederken, zemine dağılmış bloklar bu ideali hemen her an bozan oyun enerjisini temsil etmektedir. Zemindeki biberon ve yastık ise bu oyun dağınıklığının içinde, çocuğun kendi kendini yatıştırma stratejilerini işaretleyen daha işlevsel ve kişisel izler olarak ayrışmaktadır. Tablo, bu anlamda tekil bir çocuğun portresinin ötesine geçerek, günümüz ev içi çocukluk deneyimine, bakım pratikleri, geçiş nesneleri ve tekrar eden mikro ritüeller eşliğinde, dair bir görsel yorum niteliği kazanmaktadır.

Görsel 5.11’de anne ve çocuk figürü, uzun bir koridorun ortasında, izleyiciye oldukça yakın bir düzlemde konumlandırılmaktadır. Ön ikonografik düzeyde bakıldığında, bir kadın, kucağında küçük bir çocukla birlikte, tavanda modüler panellerden oluşan, floresan ışıkla aydınlanan gri tonlu bir koridor boyunca derinleşen mimari bir mekân içinde görülmektedir. Tavanın ızgara yapısı, yan duvarlardaki kapı açıklıkları ve parlak zemin, resim yüzeyinde güçlü bir perspektif derinliği üretmekte; bu derinlik, figürlerin bulunduğu ön planın baskın dikey kütlesiyle karşıtlık kurmaktadır. Böylece kompozisyon, mekânın soğuk, anonim uzamı ile anne ve çocuk ikilisinin yoğun bedensel varlığını birbirine çarpıtıran bir sahne mantığı içinde örgütlenmektedir. Figürlerin beden dili ve yüz ifadeleri, bu karşıtlığı psikolojik düzeyde görünür kılmaktadır. Anne figürünün başı hafifçe yana dönük, bakışı resim yüzeyinin dışına, sol yöne doğru yönelmiştir; gözlerdeki hafif kısılma ve dudak çevresindeki gerginlik, kaygı ya da tetikte olma hâlini ima etmektedir. Çocuğun bakışı ise farklı bir yöne, izleyicinin sağa yakın hattına kaymakta; bu bakışta da tedirginlik ve kararsızlık okunmaktadır. İki figür arasında doğrudan göz teması bulunmamakla birlikte, bedenler birbirine sıkıca yaslanmakta; annenin kolları çocuğu göğüs hizasında kavramakta, çocuğun elleri de annesinin omuz ve kol hattına tutunmaktadır. Bu tutunma jestleri, ikonografik düzeyde koruma, güven arayışı ve bağımlılık ilişkisinin en temel göstergeleri olarak okunabilmektedir.

Resmin biçimsel dili bu duygusal gerilimi destekleyecek şekilde kurulmuştur. Anne figürünün koyu siyah giysisi, geniş ve ağır fırça darbeleriyle tek parça, kompakt bir kütle hâlinde resmedilmiştir; bu yoğun siyah alan, arka plandaki gri tonlu koridoru kesen güçlü bir dikey olarak algılanmakta, adeta bir siper hissi üretmektedir. Başörtüsünde gri ve kırmızı tonların birlikte kullanılması, hem figürü mekânın soğuk

paleti içine bağlamakta hem de kırmızı desenlerle baş çevresinde ritmik, uyarıcı bir hareketlilik yaratmaktadır. Çocuğun kıyafetinde kullanılan açık yeşil ve desenli pantolon, bu koyu kütleyle karşıtlık kuran daha hafif, çocuksu bir renk alanı sunmakta; göğüsteki küçük hayvan baskısı çocukluk dünyasına ait naif bir imge olarak, gergin atmosfer içinde yumuşatıcı bir odak işlevi görmektedir.

**Tablo Adı**

Anne ve Çocuk

Ölçü

50X70 cm

Teknik

Duralit Üzerine Yağlı
Boya

Yapılış Tarihi

2025

Görsel 5.11. Portre Analizi-11

Arka plandaki koridor, gri, mavi ve beje çalan soğuk tonlarla, hızlı ama kontrollü fırça darbeleriyle inşa edilmiştir. Tavan panellerinin ritmik tekrarında hissedilen mekanik düzen, modern kurumsal mimarinin anonim karakterini çağrıştırmaktadır. Kapı açıklıkları ve duvar yüzeyleri, belirgin ayrıntılardan kaçınılarak nötr bırakılmış; böylece

mekân, belirli bir yerin değil, genel olarak bir kuruma ait, hafızası zayıf, kişiselleşmemiş bir geçiş alanı olarak okunmaktadır. Bachelard'ın ev ve oda için tarif ettiği koruyucu, mahrem, bellek biriktiren iç mekân anlayışıyla karşılaştırıldığında bu koridor, barınak olmaktan çok, bekleme, geçiş ve belirsizlik mekânı olarak konumlanmaktadır. Anne ve çocuk ikilisinin tam da bu geçiş mekânının ortasında, neredeyse durdurulmuş bir an içinde resmedilmiş olması, güvenli iç mekân ile dış dünyanın anonimliği arasında kurulmuş bir eşik durumuna işaret etmektedir.

Işık düzeni de bu eşik hâlini güçlendirmektedir. Tavandaki panellerden yayıldığı hissedilen soğuk yapay ışık, zeminde ve duvarlarda homojen sayılabilecek bir aydınlık üretirken, figürlerin yüzlerinde daha seçici biçimde yoğunlaşmaktadır. Özellikle çocuğun yanaklarındaki kızarıklık ve annenin yüz hatlarındaki ışık gölge karşıtlığı, duygusal yoğunluğu öne çıkaran odak alanları oluşturur. Ellerdeki açıklık ve bilekteki ince bileklik ayrıntısı, bedensel kırılgenlikle gündelik hayatın sürekliliği arasında küçük bir bağ kurmaktadır. Buna karşın koridorun derinliğinde ışık kademeli olarak sönümlenmekte, perspektif çizgileri ufka doğru daralırken mekân giderek daha belirsiz bir alana dönüşmektedir. Bu durum, geleceğe dair belirsizlik ve endişe duygusunu mimari düzen üzerinden de sezdirenen bir etki yaratmaktadır. İkonografik düzeyde anne ve çocuk arasındaki sıkı sarılış, başörtüsü ve uzun siyah dış giysi gibi unsurlarla birleştiğinde, hem kültürel kodlarla şekillenmiş bir annelik temsili hem de mahremiyet arayışını işaret etmektedir. Çocuğun yüzündeki tedirgin ifade ve bedeninin anneden kopmamış oluşu, bu temsilin içinde korunma ve bağımlılık temalarını güçlendirmektedir. Koridorun boşluğu, başka figürlerin yokluğu ve mekânın anonimliği, bu ikiliyi daha da yalnızlaştırmakta; bedenler arası yakınlık, çevresel yalnızlıkla karşıtlık içinde okunmaktadır.

İkonolojik düzeyde eser, kentli yaşamda aile, özellikle anne ve çocuk ilişkisini, kurumsal mekânlarla kesişen bir bağlam içinde tartışmaya açmaktadır. Burada ev içi barınak mekânından farklı olarak, belirsiz bir kuruma ait, geçici ve beklemeye dayalı bir alan söz konusudur. Anne ve çocuk, bu alanın ortasında, hem gündelik hayattan izler taşıyan sıradan figürler hem de modern kurumların karşısında kırılgen, korunma ihtiyacı içindeki öznel birimler olarak temsil edilmektedir. Siyah giysinin ağırlığı ile çocuğun açık renkli kıyafetinin hafifliği, bedensel ve duygusal yükün kuşaklar arasında nasıl asimetrik dağıldığını ima etmektedir. Bu açıdan tablo, modernleşmiş kent mekânında

kadın ve çocuk bedeninin, anonim kurumlarla ve belirsiz gelecek duygusuyla kurduğu gerilimli ilişkiyi görünür kılan çok katmanlı bir anne, çocuk temsili olarak okunabilmektedir.



6. SONUÇ

Bu çalışma, portre sanatında figür ve mekân ilişkisini, bu ilişkinin psikolojik temsiller üzerindeki etkisini, görsel çözümlemeler ve özgün uygulamalar üzerinden irdemiştir. Araştırmalar, görsel çözümlemeler ve uygulama çalışmaları sonucunda figürün mekânla kurduğu bağ ve beden dili gibi öğeler aracılığıyla da portrenin izleyicide bıraktığı psikolojik etkiler açıklanmaya çalışılmıştır. Tezin içeriğinde dışavurumcu ve figüratif geleneğin seçilmiş temsilleri üzerinden kavramsal zemini oluşturulmaya çalışılmış, araştırmacının ürettiği resimler doğrultusunda da portre, mekân, psikoloji üçgeninin uygulamadaki karşılığı çözümlenmeye çalışılmıştır. Araştırmanın yönteminde görsel analiz (kompozisyon, ışık, renk, doku, çizgi) temel alınmış; ikonografik okuma ile çalışmanın anlam katmanları açıklanmıştır.

Bulgular, portrede mekânın figürün ruh hâlini kuran etkin bir unsur olduğunu göstermektedir. İç mekânlarda pencere eşiği, kapı boşluğu, kolon ve kemer gibi sınır belirleyen öğeler figürün içe dönüklük, dışa açıklık gerilimini somutlaştırırken; dış mekânda tarihsel doku ya da çağdaş kent silueti bireysel kimliği farklı biçimlerde görünür kılar. Işık, gölge kurgusu yüzeyin üç boyutluluğunu artırmanın ötesinde, duygulanımın şiddetini belirleyen bir psikolojik ritim üretmektedir. Yumuşak ve yaygın ışık güven ve sıcaklık hissini, yönlü ve sert ışık ise tefekkür, kuşku ya da direnci çağırır. Renk karşıtlıkları (sıcak ile soğuk, doymuş ile soluk) figürün varlığını mekândan ayırtmak kadar, izleyicinin bakışını istenen odaklara (gözler, ağız, eller) yönlendirmede belirleyici olmuştur. Çalışmanın uygulama bölümündeki tablolar, bu kuramsal çerçevenin somut karşılıklarını farklı durumlar üzerinden sınamıştır. Aynı portrenin iki farklı mekânda ele alındığı örneklerde (Görsel 5.1. ve 5.3.), soyut ve gündelik bir iç mekân figürde samimiyet ve yakınlık duygusunu öne çıkarırken; kemerli geçitler ve taş dokunun hâkim olduğu tarihsel çevre bireysel varlığı kalıcı yapı karşısında güç ve dirençle ilişkilendirmiştir. Üçlü figür düzeninde (Görsel 5.6.) bakış yönlerinin değişimi, tek bir öznenin zaman içindeki dalgalanmasını görselleştirerek portreyi anlık bir kayıt değil, ardışık ruh hâllerinin anlatısı olarak konumlandırmıştır. Yaşlı kadın figüründe iç mekânın yalınlığı ile modern kent silüetinin baskın dikeyleri arasında kurulan karşıtlık (Görsel 5.7. ve 5.9.), geleneğin dinginliği ile modernitenin hızını yüzeyde çarpıştırmış; böylece portre, kültürel süreklilik ve kırılma sorularını birlikte tartışan bir platforma dönüşmüştür. Pencere önündeki genç kadın figürü

tablosunda (Görsel 5.9.) yan profil ve doğal ışık düşünsel uzaklık duygusunu pekiştirirken; çocuk odasında tek çocuğun üç kez yinelenmesiyle kurulan kompozisyon (Görsel 5.10.), aynı öznenin ağlama, nötr, gülme döngüsünü bir zaman şeridi gibi kurgulayarak portreyi ardışık duygulanımların kaydı hâline getirmiş, açık kapı ise güvenli iç hacim ile dış dünyanın belirsizliği arasında bir eşik olarak işlemiştir. Görsel 5.11’de kurumsal bir koridor içinde konumlanan anne çocuk temsili ise mekânın soğuk, anonim derinliği ile figürlerin sıkı sarılışını karşı karşıya getirerek korunma ihtiyacını ve gelecek kaygısını görünür kılmış; koyu giysi kütlesi ile çocuğun daha açık tonlarının karşıtlığı, duygusal yükün kuşaklar arasında asimetrik dağılımına işaret etmiştir.

Bu tez çalışmasında yöneltlen araştırma soruları elde edilen bulgular ışığında kapsamlı biçimde yanıtlanmıştır. Öncelikle portre mekân ilişkisinin figürün psikolojik algısını nasıl dönüştürdüğü ele alınmıştır. Bulgular, mekânın yalnızca edilgen bir arka plan olmadığını, figürün ruhsal durumunu doğrudan etkileyen etkin bir unsur olduğunu göstermektedir. Kapılar, pencereler, kemerler, taş duvarlar ya da kentsel silüetler gibi mekânsal ögeler, figürün içsel derinliğini şekillendirmekte ve izleyiciyle kurduğu bağa yön vermektedir. İç mekânlarda figürün yalnızlık, dinginlik ya da içe kapanış duyguları ön plana çıkarken; tarihsel ya da kentsel arka planlarda bireyin direnci, varoluşsal sorgulamaları ve toplumsal bağlamla yüzleşmesi daha belirgin hâle gelmiştir. Mekânın sınırları, dokusu ve ışık koşullarının figürün içsel bağlamını nasıl kurduğu da bulgularla ortaya konulmuştur. Pencere, kapı veya kemer gibi sınır ögeleri figürün yönelimlerini simgesel bir biçimde temsil etmiş; pencere dışı açıklığı ve hayali, duvar ve kapalı mekân unsurları ise içe dönüşü ve izolasyonu ifade etmiştir. Mekânsal dokular, taşın kalıcılığı veya kentin sürekliliği gibi çağrışımlarla bireyin ruhsal ağırlığını pekiştirmiştir. Işık koşulları bu bağlamı desteklemiş; yumuşak ışık dinginlik yaratırken, sert ve yönlü ışık dramatik gerilim ve sorgulama hissini öne çıkarmıştır.

Işık, renk ve kompozisyon tercihlerinin portreyi bir anlatı yüzeyine dönüştürdüğü de çalışma kapsamında tespit edilmiştir. Işık gölge kurgusu, yüz ve eller gibi odak noktalarını belirginleştirerek portreyi estetik bir betimlemenin ötesine taşımış; renk tercihleri, özellikle sıcak soğuk karşıtlıkları, figür ile mekân arasında güçlü bir gerilim kurmuştur. Pastel ve nötr tonlar figürde samimiyet ve sakinlik duygusunu öne çıkarırken, kontrastlı renkler dramatik yoğunluğu artırmıştır. Kompozisyonun düzenleniş biçimi de anlatıyı yönlendirmiş; figürün merkezî veya yan profilde sunulması, tekrarlanan pozlarla çeşitlendirilmesi ya da mekânla kurduğu ilişkinin farklı

kurgularla ele alınması portreye zamansal ve psikolojik katmanlar eklemiştir. Bu unsurların izleyicinin dikkatini ve duygusal tepkilerini nasıl yönlendirdiği incelendiğinde, ışık kaynağı ve renk karşıtlıklarının izleyicinin bakışını yüz, gözler ve eller gibi anlam yüklü alanlara çektiği görülmüştür. Özellikle göz çevresindeki kontrastlar ya da parmaklarda yoğunlaşan ışık vurguları, izleyicide duygusal bir yoğunluk yaratmıştır. Kompozisyonadaki diyagonal hareketler, ardışık figürler veya mekânın perspektif derinliği, izleyiciyi görsel bir seyirci olmaktan çıkarıp, figürün ruhsal hâline duygusal bir katılımcı hâline getirmiştir.

Aynı figürün farklı mekânlarda veya ardışık pozlarda resmedilmesi kimlik temsiline dair önemli bir bulgu sağlamıştır. Bu uygulamalar, kimliğin sabit ve değişmez bir olgu olmadığını, aksine akışkan, çoğul ve zamansal olarak değişen bir yapı sergilediğini göstermiştir. İç mekânlarda figür, daha bireysel bir yakınlık görünürken; tarihsel ya da modern kentsel mekânlarda toplumsal bağlamın ağırlığı karşısında dirençli bir varoluş biçimi kazanmıştır. Ardışık üçlü figür düzenlemelerinde ise aynı kişinin farklı anları ve ruh hâlleri yan yana getirilmiş, böylece kimliğin süreksizliği, değişkenliği ve çok boyutluluğu görselleştirilmiştir. Genel olarak ulaşılan bulgular, araştırmanın başında ortaya konulan sorulara bütüncül ve tutarlı yanıtlar sunmakta; portre sanatının mekân, ışık ve zamanla sürekli yeniden kurulan bir anlatı alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, portre sanatına hem kuramsal hem de uygulamalı düzeyde önemli katkılar sağlamaktadır. Çalışmanın özgün katkıları üç düzeyde toplanabilir. Teorik olarak, portreyi figür merkezli okumaların ötesine taşıyıp mekânı eş etken bir anlatı unsuru olarak modelleyen bir çerçeve sunulmuştur. Sanatsal olarak, aynı öznenin farklı mekânlarda ve pozlarda yinelenmesi, psikolojik süreksizliği ve zamansallığı göstermek üzere sistematik biçimde kullanılmış; ışık renk karşıtlıkları izleyici rotasını tayin eden kompozisyon ilkeleriyle birleştirilmiştir. Disiplinlerarası düzeyde ise sanat tarihi (dışavurumcu/figüratif hat), görsel algı çalışmaları ve pratik üretim bir araya getirilerek, atölye süreçlerine doğrudan aktarılabilir bir görsel, psikolojik analiz yöntemi önerilmiştir. Literatüre katkı, dışavurumcu, figüratif portre tartışmalarını mekân antropolojisi ve duygulanım estetiğiyle kesiştiren ara bir dilin kurulmasıdır. Uygulamaya katkı ise, portre üretiminde karar noktalarını (ışık kaynağı, arka plan geometrisi, renk karşıtlıkları, odak noktası, tekrar stratejisi) sistematik biçimde tanımlayan ve örnekleyen bir dizi tablo üzerinden, genç sanatçı ve araştırmacılar için aktarılabilir bir repertuvar sunmasıdır.

Sınırlılıklar, ilk olarak, örneklemin ağırlıkla araştırmacının kendi üretimi etrafında biçimlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır; bu nedenle çıkarımların genellenebilirliği, farklı sanatçıların işleriyle yapılacak karşılaştırmalı çözümlemelerle güçlendirilebilir. İkincisi, yöntem bilinçli olarak görsel, psikolojik odağa ve Panofsky temelli ikonografik ve ikonolojik çözümlemelere yaslanmış; buna karşılık sosyolojik alan verileri, geniş ölçekli nicel veri setleri ve doğrudan toplumsal araştırma teknikleri kapsam dışında bırakılmıştır. Üçüncüsü, izleyici deneyimini ölçen deneysel teknikler (göz izleme, nöroestetik ölçümler, nitel görüşmeler vb.) kullanılmamıştır. Dolayısıyla algısal etkiler, analitik fakat niteliksel gözlemler seviyesinde kalmıştır. Bundan sonraki çalışmalar için birkaç yön önerilebilir. Çeşitli yaş ve kültürel arka planlardan modellerle, aynı kompozisyon ilkeleri sınanarak mekânın psikolojik etkileri kültürlerarası karşılaştırmalarla derinleştirilebilir. İzleyici odaklı yöntemler eklenerek; göz izleme, zaman, ısı haritaları, odak süreleri, ışık ve renk kararlarının algı üzerindeki etkisi sayısal verilerle desteklenebilir. Dijital mecralarda (AR/VR) değişken ışık senaryoları ve dinamik arka planlarla portre mekân ilişkisi deneyimlenebilir; böylece kuramsal bulgular yeni medya ortamlarına taşınabilir. Son olarak, kent ve gelenek karşıtlığını farklı şehirler, farklı tarihsel dokular ve gündelik iç mekânlarla genişleten bir dizi üretim, kültürel süreklilik/kopuş ekseninde daha kapsamlı bir tartışma imkânı sunacaktır. Genel olarak çalışma, portreyi figür, mekân ve psikoloji arasındaki etkileşimsel bir alan olarak kavramsallaştırmış; kuramsal tartışmayı atölye üretimiyle besleyerek hem literatürde hem de pratikte karşılığı olan bir çerçeve önermiştir. Elde edilen sonuçlar, portreyi sabit bir kimlik temsili değil, mekânla her seferinde yeniden kurulan, zamansal ve duygusal bir müzakere olarak düşünmenin üretkenliğini göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Akça F. (2020). *20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Karakteristik Portre İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trabzon: Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anabilim Dalı
- Albers, J. (2013). *Interaction of color* (50th Anniversary Edition). Yale University Press. (İlk baskı 1963).
- Alici, N. (2019). *İç Mekânda Renk Ve Renklerin İnsan Psikolojisine Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık Anasanat Dalı
- Alici, N., & Göker Paktaş, M. (2020). İç mekânda renk algısı ve psikolojiye etkileri. *Modular Journal*, 3 (1), 89-105.
- Alkaya, Y. (2024). Portre fotoğrafçılığında bedenin ifade gücü. *MUJAD Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15(2), 232-250. <https://dx.doi.org/10.29228/sanat.47>
- Alpers, S. (1988). *Rembrandt's enterprise: The studio and the market*. University of Chicago Press.
- Altınköprü, T. (2015). *İnsan Tanımada Beden Yüz Yapısı ve Karakter*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Ansari, A. (1962). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*.
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press.
- Avril, N. (2005). *Yüzün Romanı* (Sema Rifat, Çev.), İstanbul: Doğan Kitapçılık A.Ş.
- Bachelard, G. (1958). *La poétique de l'espace [Mekânın poetikası]*. Paris: Presses Universitaires de France. (Türkçe çeviri: Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikasi* (Çev. A. Tümerterkin). İstanbul: İthaki Yayınları.)
- Berger, J. (2013). *Understanding a photograph* (G. Dyer, Ed.). Aperture.
- Berger, J. (2015). *Portraits: John Berger on artists* (T. Overton, Ed.). Penguin books
- Burunsuz, M. (2018). Mehmet Güler yüz eserlerinde figür ve mekân çözümlemeleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(51), 1315-1318.
- Bülbül, M. (2014). *Sanat Akımlarında Portrenin Yeri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı.
- Canter, D. (2023). *Readings on the Psychology of Place: Selected Works of David Canter* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003313052>
- Carelli, F. (2017). *Francis Bacon and his invisible rooms: human emotions so felt but not so easily seen*. London Journal of Primary Care 9(4):1-1. DOI: 10.1080/17571472.2017.1325013
- Cebeci, E., & Gökova, H. (2024). Toplumsal ve cinsiyet eleştirisi bağlamında Jenny Saville resimlerinde kadın imgesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 34, 45-61. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1488934>
- Chevreul, M.-E. (1890). *The principles of harmony and contrast of colors* (C. Martel, Trans.). Applewood Books.
- Cömert, B. (2019). *Mitoloji ve ikonografi*. De ki Basım Yayın
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve deseni*. (M. Bütün & S. B. Demir, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi

- Czop, J., Frączek, P., del Hoyo-Meléndez, J. M., Matosz, M., Obarzanowski, M., Sobczyk, J., Kozłowski, R., Krzemień, L., Łukowski, M., Węgrzynek, D., Wiącek, P., Wróbel, P., & Bratasz, Ł. (2015). Leonardo da Vinci Lady with an Ermine - the latest research into the artist's painting technique and the state of preservation of the painting. *Rocznik Muzeum Narodowego w Krakowie*, 8, 231-259. DOI: 10.12797/RMNwK.08.2015.08.09
- Çeliksap, S. (2015). Fotoğrafta "Portre Yüz" ün Gerçekliği Paradoks ve Dönüşüm. *Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1),6.
- Demirdağ, Ö. F. (2021). 16. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Perspektif Anlayışı Ve Mekân Kavramı. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı
- Ergüven, M. (1998). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Farthing, S. (2010). *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev. G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu), Hayal Perest Yayınları.
- Freud, S. (1979). *Sanat, Yaratıcılık ve Psikanaliz*. (Çev. S. Rıfat). İstanbul: Payel Yayınları.
- Gayford, M. (2010). *Man with a blue scarf: On sitting for a portrait by Lucian Freud*. Thames & Hudson.
- Gentili, G., Simonutti, L., & Struppa, D. C. (2022). *The mathematics of painting: The birth of projective geometry in the Italian Renaissance*. arXiv. <https://arxiv.org/abs/2210.13295>
- Goguel, A. (1985). *Gauguin and the quest for paradise*. Harry N. Abrams.
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation* (5th ed.). Princeton University Press.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gündüz, A. G. (2019), *Çağdaş Türk Resminde İç Mekân*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Harrison, C. (1997). *Modernism*. Cambridge University Press.
- Holland, G.J.(der.), *The Private Journals of Edvard Munch: We Are Flames Which Pour Out of the World*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2005, s.65.
- Itten, J. (1970). *The elements of color*. John Wiley & Sons.
- İba, Ş. M. (2020). Sanatsal Yaratım Sürecinin Sanatçı Psikolojisine Etkileri. *Sanat Dergisi*(36), 217-226. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.654391>
- İncirkuş, B. (2023). Resmediliş Şekline Göre Portre Resim Türleri. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, ISSN: 1309-9302, Erişim Adresi (10.04.2024): dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad · 2669
- İskender, K. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (3. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- İşcan, A.Ö. (2018). *Psikolojik Yansıma Bağlamında Dışavurumcu Portre Çözümlemeleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
- Kandinsky, W. (1979). *Point and line to plane*. Dover Publications.
- Kapan, M. (2005). *Sanat ve psikanaliz: Freud ve Jung'un sanat görüşleri*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kapan, S. (2005). Psikoloji-Sanat İlişkisi Bağlamında Sanatçının Yaratım Süreci. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 273-283.

- Karakaya, M. (2012). Neşe Erdok'un sanatında figüratif anlatım ve deformasyon. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(1), 45-58.
- Kaynar, M. (2019). *Portre Resminde Arka Planın İfadeyle İlişkisi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya yayınevi
- Kınalı, E. (2017), *Toplumcu Gerçekçilik Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi ve Abidin Dino*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Konstrzewa, T. (1999). *Fayyum Portreleri* (Celal Üster Çev.). *Kültür ve Sanat Dergisi*, (15), 6-17.
- Korkmaz, E. (1997). *Resimde Figür Mekân Sorunsalı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
- Kötez Ö. (2023). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Portre-Mekân İlişkisi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı Resim Bilim Dalı.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Zaptıoğlu, D. (çev.). Literatür Yayıncılık.
- Laletas M. (2019). *İfade Aracı Olarak Portre*, (Sanatta Yeterlilik Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.
- Le Breton, D. (2018). *Yüz üzerine: Antropolojik bir deneme* (O. Türkay, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. (Orijinal eser: Des visages)
- Leppert, R. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 34.
- Leppert, R. (1996). *Art and the committed eye: The cultural functions of imagery*. Routledge.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levin, G. (2007). *Edward Hopper: An intimate biography* (Updated, expanded ed.). Rizzoli.
- Maria. R., & Hagen, R. (2003). *Goya*. Taschen.
- Marin, L. (2013). *İmgenin İktidarı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. London: Routledge.
- Morkoç, M. (2013), *Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi Üzerine Uygulamalar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Nadeije Laneyrie-Dagen, N. (2004). *Pictura - secrete si dezvaluiri*, Rao Publishing House, Bucharest.
- National Gallery. (n.d.). *Aerial perspective*. In *Glossary*. Retrieved from <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/aerial-perspective>
- Niculescu, R. (1956). *Grigorescu intre Clasicism si Neoclasicism. Studii si cercetari de istoria artei*, The "Academia Republicii Populare Române" Publishing House, Bucharest.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. (2013). *Art fundamentals: Theory and practice* (12th ed.). McGraw-Hill Education.
- Onat, E. (2010). *Perspektif ve Perspektifde Gölge Çizimi*. Efil Yayın Evi.
- Onofrei, P. A. (2008). *Narrative techniques in The Portrait Of A Lady by Henry James - a psychoanalytic approach*. Arta si publicul nou, Editura Artes Iasi.

- Öndin, N. (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Hayalperest yayınevi.
- Özdemir, N. (2010). Perspektif ve Derinlik. *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*.
- Özen, A. (2013). *Mimari Sanal Gerçeklik Ortamında Algı Psikolojisi*, Bilgi Teknolojileri Kongresi IV. Akademik Bilişim, Denizli, Erişim adresi (15.03.2018): <http://ab.org.tr/ab06/bildiri/81.doc>
- Özkan, A. (2007). *İç mekân Tasarımı Kuram ve Yöntemleri Işığında Günümüz Türk İç Mekân Tasarımcıları ve Tasarım Anlayışlarına Bir Yaklaşım*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özkanlı, Ü. (2011). *Sanatta Bir Kimlik Problemi Olarak Portre* (Sanatta yeterlilik tezi). Kocaeli Üniversitesi Plastik Sanatlar Resim Bölümü, Kocaeli.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York, NY: Harper & Row.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları Rönesans sanatında insancıl temalar*. Pinhan Yayıncılık
- Pease, A. (1988). *Body language: How to read others' thoughts by their gestures*. Sheldon Press.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm* (B. Madra, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). London: SAGE Publications.
- Scallen, C. B. (2004). *Rembrandt, reputation, and the practice of connoisseurship*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Seckel, Curt (1982), *Çağdaş Resimsel Mekânın Tipolojisi*. Sanat Çevresi. s.36. Çeviri
- Seçer, E. (2016). *"Yer" kavramının anlamsal değişimi: mimarlıkta "öz"e dair fenomenolojik bir sorgulama*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa
- Selvelli, P., & Molaro, P. (2015). *Early telescopes and ancient scientific instruments in the paintings of Jan Brueghel the Elder* arXiv. <https://arxiv.org/abs/1512.01347>
- Solomon, R. (2025). *Guggenheim Museum. (n.d.). Marc Chagall: Green Violinist*. The Guggenheim Museums and Foundation. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.guggenheim.org/artwork/802>
- Sönmez, M. (2019). *Rembrandt'ın Portrelerinde Işık Gölge*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kütahya: Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Birleşik Sanatlar Anabilim Dalı.
- Spence, D. (1997). *Vincent van Gogh: Sanat ve duygular* (S. Aydın, Çev.). Akım Yayıncılık. (Orijinal eser 1997 yılında yayımlanmıştır)
- Stoleriu, I. A. (2015). *The Portrait. A Possible Connection between Psychology and Art*. Logos Universality Mentality Education Novelty, Section: Philosophy and Humanistic Sciences, III (1), 139-148, DOI: 10.18662/lumenphs.2015.0301.10
- Stoleriu, A. (2013). *Reprezentarea vizuala a sacrului*, Institutul European Publishing House, Iasi.
- Şahin, D., & Özkeş, Ş. N. (2022). *Analysis of Diego Velazquez's "Rokeby Venus" according to the method of ichonographic and iconological art criticism*. Art and Interpretation, 40(1), 42-48.
- Şentürk, V. L. (2023). *Analitik Resim Çözümlemeleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Tanyeli, U. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* Cilt 2. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Tate. (n.d.). *Francis Bacon*. Tate. Erişim Adres (02.07.2025): <https://www.tate.org.uk/art/artists/francis-bacon-682>
- Teber, A. (1997). *Delilik, yaratıcılık ve melankoli*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Temel, B. (2016). ET: Lucian Freud, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(1), 11-20.
- The Museum of Modern Art. (n.d.). *Emil Nolde. Prophet*. 1912 [Woodcut]. MoMA Collection. Erişim Adresi (02.08.2025): <https://www.moma.org/collection/works/62151>
- Turani, A. (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turani, A. (1992). *Dünya sanat tarihi* (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü* (1.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U., & Yüzgüller, S. (2018). *Sözden imgeye Batı sanatında ikonografi*. Hayalperest Yayınevi.
- Uysal, A. (2009). Yüzün Ötesi - Portre Kurmak Üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 107-122. <https://doi.org/10.18603/std.41012>
- Venderbosch, M. E., van Doorn, A. J., Koenderink, J., & te Pas, S. (2015). Edge-Based Shading as a Depth Cue in Paintings. *Art & Perception*, 3(2), 173-189. DOI: <https://doi.org/10.1163/22134913-00002033>
- Wells, C. (1984). *Sosyal antropoloji açısından insan ve dünyası* (B. Güvenç, Çev.). Remzi Kitabevi.
- West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- Whitford, F. (1991). *Expressionism*. London: Thames & Hudson.
- Wolter, D. Phil, O. Wheeler, L. Heritage, A. Walls, B. (Ed). (2006). *Görsel Rehberler Sanatı*. (A. I. Önel, A. Çetinkaya Çev.). İnkılap Yayınevi
- Woodall, J. (Ed.). (1997). *Portraiture: Facing the subject*. Manchester: Manchester University Press.
- Xu, Y. (2023). The Scientific of Renaissance Artworks - Based on Dürer and Leonardo da Vinci's Work. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*. 11. 75-80. 10.54097/ehss.v11i.7505.
- Yazıcıoğlu Halu, Z. (2010). *Kentsel Mekân Olarak Caddelerin Mekânsal Karakterinin Yürünebilirlik Bağlamında İrdelenmesi Bağdat Caddesi Örneği*. (Doktora Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Yetkin, S.K. (1966). *Büyük ressamlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi
- Yurdakul, F. C. (n.d.). Mimarlıkta estetik algı ve insan nörolojisinin etkisi. *Yapı Dergisi*. Erişim (12.11.2025): <https://yapidergisi.com/mimarlikta-estetik-algi-ve-insan-norolojisinin-etkisi/>
- Yücel, Ş., (2024), Portre Resimlerinde Sanat ve Duygu Bağlamında Hibrit İfadeler Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 12, Sayı: 152, Mayıs 2024, s. 144-166, ISSN: 2148-2489 Doi: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.76297>

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Ronahi ARŞİMET ALİCİ

Yabancı Dili : İngilizce

ORCID ID : 0000-0001-9375-3658

Eğitim Durumu

Lise : Van Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, 2013

Lisans : Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, 2017

Mesleki Deneyim

İş Yeri : Sinop Ayancık Halk Eğitim Merkezi, 2022

Yayın Listesi :

Alici Arşimet, R., & Alici, N. (2024, November 11-12). The expressive power of space in portraiture: Representation of identity, time, and space. 1. International Marmaris Art and Design Symposium. Marmaris, Türkiye. Pages 124. ISBN: 978-625-95389-0-7 (Sunulmuş; özet metin, basılı).