

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**19. VE 20.YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA
OTOPORTREDE SEMBOL KULLANIMI**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20152301006 Songül CANERİK KUL

Danışman:

Dr. Öğr. Ü. Ahmet Umur DENİZ

İSTANBUL – 2018

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

19. VE 20.YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA
OTOPORTREDE SEMBOL KULLANIMI
(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20152301006 Songül CANERİK KUL

Danışman:
Dr. Öğr. Ü. Ahmet Umur DENİZ

İSTANBUL – 2018

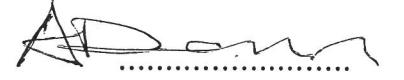
Songül CANERİK KUL tarafından hazırlanan **19. ve 20. Yüzyıl Avrupa Sanatında Otoportrede Sembol Kullanımı** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 22 / 05 / 2018

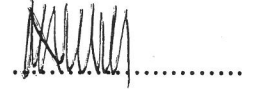
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Umur DENİZ (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Mahmut BOZKURT



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Umut GERMEÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniv.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
RESİMLER LİSTESİ	v
1.GİRİŞ	1
2. PORTRE VE OTOPORTRE	3
2.1. Portre ve Türleri	3
2.2.Portrenin Tarihçesi	5
2.3. Otoportre	35
2.4. Çok Figürlü Kompozisyonlarda Otoportre.....	38
2.5 Rönesans'tan 19. Yüzyıla Kadarki Süreçte Otoportre	44
3. OTOPORTRE VE SEMBOLLER	54
3.1. Sembol.....	54
3.2. 19. Yüzyıl Avrupa Resminde Otoportre ve Semboller	61
3.3. 20. Yüzyıl Avrupa Resminde Otoportre ve Semboller	74
4. SONGÜL CANERİK'İN OTOPORTRELERİ VE SEMBOLLER	95
5. SONUÇ	104
6. KAYNAKLAR	107
7. ÖZGEÇMİŞ	111

ÖNSÖZ

Bu çalışma, portre ve otoportrenin gelişim süreci ile 19. ve 20. yüzyıl Avrupa resim sanatında otoportre ve sembolleri kapsamaktadır.

Birinci bölümde portre ve otoportre kavramları irdelenmiş, portrenin gelişim süreci her dönemin sanat anlayışına ve bu anlayışların belirleyici özelliklerini yansıtan örneklere yer verilerek incelenmiştir. Ressamın kendine dönmesi, kendini model almaya, kendi imgesini yansıtmaya yönelişiyle ortaya çıkan otoportrenin 19. yüzyıla kadar olan süreçteki gelişimi de bu bölümde belirleyici özellikleri kendinde barındıran örneklere bakılarak ele alınıp incelenmiştir.

İkinci bölümde, başlangıçta doğanın ve yaşamın gizlerini bulmaya yarayan ve en eski zamandan beri sanatın kurucu ögesi olan sembol kavramı incelenmiş, çağdaş anlamda sembol kavramını oluşturan değişik öğelerin en eski çağlardan beri sanatta kendini nasıl gösterdiğine bakılmış, 19. ve 20. yüzyıl Avrupa resim sanatında otoportreler sembol kavramıyla ilişkilendirilerek irdelenip açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, otoportre çalışmalarımda kendi imgemin sanatın nesnesi olarak nasıl biçimlendiği ve sembolik bir form olarak nasıl dışlaştığı sorularına yanıt aranmıştır.

Çalışmamın her aşamasında yol göstericiliği, uyarı ve eleştirileriyle yüksek lisans tezimi yöneten hocam Dr. Öğr. Ü. Ahmet Umur Deniz'e ve çalışmam sürecinde verdiği destek ve katkıları için Ali Ekber Kul'a teşekkür ederim.

Songül CANERİK KUL

ÖZET

Bu çalışma, portre ve otoportrenin gelişim süreçlerine bakmayı, bu çerçevede 19. ve 20. yüzyıl Avrupa Resim sanatında otoportreyi sembol ve sembolik form kavramı ile ilişkilendirerek irdelemeyi amaçlamaktadır. Bunun yanı sıra otoportrelerimde kendi imgemim sanatın nesnesi olarak nasıl biçimlendiği ve sembolik bir form olarak nasıl dışlaştığı sorularına yanıt aramayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ressam, porte, otoportre, imge, sembol.

ABSTRACT

This project primarily aims to understand the historical progress of the portrait and the autoportrait, to examine autoportrait in 19th and 20th century European art, linking it to the concepts of symbol and symbolic form. Moreover, Its secondary aim is to show how my imagery is formed as an object of art in my autoportraits and how it is externalized as a symbolic form.

Keywords: Painter, Portrait, Autoportrait, Image, Symbol

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.2.1: Büst, MÖ. 2551-2528 dolayları, Kireçtaşı, Gize'de bir mezarda bulunmuştur, Yükseklik 27,8 cm.

Resim 2.2.2: Bir erkek portresi, MS. 100 dolayları, Mum üstüne boyama, Mısır Hawara'da bulunmuş bir mummyadan, 33x17,2 cm.

Resim 2.2.3: Büyük İskender'in Başı, MÖ. 325-300 dolayları, Lisippos'un yaptığı mermer kopyası, yükseklik 41 cm.

Resim 2.2.4: İmparator Vespasianus, MS. 70 dolayları, Mermer, yüksekliği 135 cm.

Resim 2.2.5: Jacopo Bellini, Kerubim Meryemi, 1450, Tempera, 94 x 66 cm.

Resim 2.2.6: Pierro della Francesca, Federico da Montefeltro, 1472, Ahşap üzerine yağlıboya, 47 x 33 cm.

Resim 2.2.7: Jan Van Eyck, Kırmızı Türbanlı Bir Erkek, 1433, Ahşap üzerine yağlıboya, 33x26 cm.

Resim 2.2.8: Giuseppe Arcimboldo, Vertumnus Olarak İmparator Rodolf II, 1591, Ahşap üzerine yağlıboya, 70,5x57,5 cm.

Resim 2.2.9: Caravaggio, Genç Bacchus, 1598, Tuval üzerine yağlıboya, 95x85 cm.

Resim 2.2.10: Diego Velazquez, Yerde Oturan Cüce, 1645 dolayları, Tuval üzerine yağlıboya, 106,5x81,8 cm.

Resim 2.2.11: Frans Hals, Aziz George Sivil Muhafızlar Birliği, 1616, Tuval üzerine yağlıboya, 175x324 cm.

Resim 2.2.12: Rembrandt van Rijn, Kumaşçılar Loncası, 1661, Tuval üzerine yağlıboya, 191x279 cm.

Resim 2.2.13: François Boucher, Marquise de Pompadour'un Portresi, 1756, Tuval üzerine yağlıboya, 201x157 cm.

Resim 2.2.14: Jacques – Louis David, Grand-Saint-Bernard Geçidinde Alpleri Aşan Birinci Konsül, 1799, Tuval üzerine yağlıboya, 259x221 cm.

Resim 2.2.15: Théodore Géricault, Deli Kadın, 1822 , Tuval üzerine yağlıboya, 75x58 cm.

Resim 2.2.16: Paul Cézanne, Kırmızı Yelekli Çocuk, 1894-1895, Tuval üzerine yağlıboya, 80x64 cm.

Resim 2.2.17: Odilon Redon, Suskun İsa, 1897, Karışık teknik, 58x46 cm.

Resim 2.2.18: Henri Matisse, Andre Derain'in Portresi, 1905, Tuval üzerine yağlıboya, 39.4 x 28.9 cm.

Resim 2.2.19: Otto Dix, İşadamı Max Roesberg,1922, Tuval üzerine yağlıboya, 94,3x63,8 cm.

Resim 2.2.20: Pablo Picasso, Ambroise Vollard, 1910, Tuval üstüne yağlıboya, 92x65 cm.

Resim 2.2.21: Umberto Boccioni, Bir Kadının Eş Zamanlı Hareketlerinin Dinamizmi, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 42x61 cm.

Resim 2.2.22: Marcel Jango, Tzara Portesi,1919, Karışık teknik, 55x 25 cm.

Resim 2.3.1: Antonello da Messina, Genç Bir Adamın Portresi, 1475-76, 25,5x355 cm.

Resim 2.4.1: Artemisia Gentileschi, Holofernes'in Başını Kesen Yudit, 1620, Tuval üzerine yağlıboya, 158,8 × 125,5 cm.

Resim 2.4.2: Rembrandt, Rembrandt ve Saskia, 1635, Tuval üzerine yağlıboya, 161x131 cm.

Resim 2.4.3: Diego Velazquez, Nedimeler, 1656, Tuval üzerine yağlıboya, 318x276 cm.

Resim 2.4.4: Francisco Goya, IV. Carlos'un Ailesi, 1801, Tuval üzerine yağlıboya, 280x335.9 cm.

Resim 2.5.1: Albrecht Dürer, Kürk Yakalı Bir Palto Giymiş Yirmi Sekiz Yaşındaki Kendi Portresi, Ahşap üzerine yağlıboya, 1500, 67x49 cm.

Resim 2.5.2: Parmigianino, Dışbükey Bir Aynada Otoportre, 1524, Ahşap üzerine yağlıboya, Çap: 24,4 cm.

Resim 2.5.3: Catharina van Hemessen, Şövale Başında Otoportre, 1548, Ahşap üzerine tempera, 32x25 cm.

Resim 2.5.4: Maerten van Heemskerck, Arka Planda Colosseum ile Otoportre, 1553, Ahşap üzerine yağlıboya, 42,2x54 cm.

Resim 2.5.5: Caravaggio, Hasta Bacchus, 1593, Tuval üzerine yağlıboya, 66x52 cm.

Resim 2.5.6: Anthony van Dyck'ın, Ayçiçeği ile Otoportre, 1633, Tuval üzerine yağlıboya, 60x73 cm.

Resim 2.5.7: Artemisia Gentileschi, La Pictura Olarak Kendi Portresi, 1635-37, 98,6x75,2 cm.

Resim 3.2.1: Francisco Goya, Atölyede Otoportre, 1791, Tuval üzerine yağlıboya, 42x28 cm.

Resim 3.2.2: Francisco Goya, Otoportre, 1815, Tuval üzerine yağlıboya, 46x35 cm.

Resim 3.2.3: Theodore Gericault, Otoportre, 1818, Tuval üzerine yağlıboya, 146,7x101,4 cm.

Resim 3.2.4: Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, 1855, Tuval üzerine yağlıboya, 361x598 cm.

Resim 3.2.5: Gustave Courbet, Yaralı Adam, 1844-54, Tuval üzerine yağlıboya, 81x97 cm.

Resim 3.2.6: Arnold Böcklin, Keman Çalan Ölüm, 1872, Tuval üzerine yağlıboya, 75x61 cm.

Resim 3.2.7: Van Gogh, Kulağı Bandajlı Otoportre, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 60x49 cm.

Resim 3.2.8: Van Gogh, Pipolu Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 51x45 cm.

Resim 3.2.9: Paula Modersohn, Altıncı Evlilik Yıldönümünde Otoportre, 1906, Tuval üzerine yağlıboya, 101,8x70 cm.

Resim 3.3.1: Pierre Bonnard, Otoportre, 1889, 15x21,5 cm.

Resim 3.3.2: Pierre Bonnard, Otoportre, 1943-45, Tuval üzerine yağlı boya, 73x51 cm.

Resim 3.3.3: Kathe Kollwitz, Otoportre, 1936, Litografi / Fügen, 56x43 cm.

Resim 3.3.4: Otto Dix, Otoportre, 1912, Ahşap üzerine yağlıboya, 49,5x73,6 cm.

Resim 3.3.5: Otto Dix, Topçu Kaskıyla Otoportresi, 1914, Kâğıt üzerine yağlıboya, 68x53,5 cm.

Resim 3.3.6: Otto Dix, Otoportre, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 81x66 cm.

Resim 3.3.7: Egon Schiele, Parmaklarını Açmış Otoportre, 1909, Tuval üzerine yağlı boya ve metalik boya, 71,5x27,5 cm.

Resim 3.3.8: Egon Schiele, Mastürbasyon Yapan Nü Otoportre,1911, Guaş, sulu boya ve kurşunkalem, 48x32,1 cm.

Resim 3.3.9: Max Beckmann, Sağlı Görevlisi Olarak Otoportre, 1915, Tuval üzerine yağlıboya.

Resim 3.3.10: Max Beckmann, Kırmızı Fularlı Otoportre, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 80x60 cm.

Resim 3.3.11: Giorgio de Chirico, Otoportre, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 50x39,5 cm.

Resim 3.3.12: Rene Magritte, İmkânsız Denemek, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 105,6x81 cm.

Resim 3.3.13: Rene Magritte, Basiret, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 54,2x65 cm.

Resim 3.3.14: Üçlü Otoportre, 1979-80, Tuval üzerine yağlıboya, 37.5x31.8 cm.

Resim 4. 1: Songül Canerik, Saksâğanlı Otoportre, 2017, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.

Resim 4. 2: Songül Canerik, Beklenen Haber, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 150x170 cm.

Resim 4. 3: Songül Canerik, Kollwitz'li Otoportre, 2018, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.

Resim 4. 4: Songül Canerik, Saklambaç, 2017, Tuval üzerine yağlıboya, 50x100 cm.

Resim 4. 5: Songül Canerik, Çığlık, 2017, Kâğıt üzerine karışık teknik, 70x100 cm.

Resim 4. 6: Songül Canerik, Sevgili, 2017, Kâğıt üzerine karışık teknik, 70x100 cm.

Resim 4. 7: Songül Canerik, Dokunmak,2017, Kâğıt üzerine karışık teknik, 70x100 cm.

Resim 4. 8: Songül Canerik, Durmalısınız, 2017, Tuval üzerine yağlıboya, 60x50 cm.

Resim 4. 9: Songül Canerik, İncir Yapraklı Otoportre, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 40x50 cm.

Resim 4. 10: Songül Canerik, Otoportre, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 20x20 cm.



1.GİRİŞ

Bu çalışmada, portrenin gelişim sürecine ve ressamın kendini model almaya yönelişinde kendi imgesini nasıl yansıttığına, sembolik bir form olarak nasıl biçimlendirdiğine bakılmıştır.

Portre sanatı, farklı birçok düşünceye ve duyguya hizmet ederek günümüze kadar gelmiştir. Ortaçağ'dan erken Rönesans'a uzanan süreçte dinsel bir otoportre anlayışı görülür. Ressamın kendini figürlü kompozisyon içinde gösterme çabası, kendini kutsal bir konu içerisindeki bir figür olarak resmedişi hem bir imza hem de bir tür ibadet olarak görülmüştür. 13. yüzyıldan itibaren insan psikolojisinin yüzde yansıtıldığını görürüz. Rönesans'la birlikte sanatta öznelliğin güçlenmesi, bireyselliğin uyanması ve birey doğa ilişkisinin yeniden başlaması form anlayışını farklılaştırır. Yunanlılardan başlayarak görme, duyum ya da algılama ile ulaşılabilir olarak düşünülen gerçeği betimleme anlayışı sanatın temel eğilimi olmuştur. Bu düşünce, modernite ile birlikte yıkılmaya başlar. Konunun kişiselleştirilmesi, "ben" in ortaya çıkışı, ressamın kişiliğinin eserde kendini göstermesi 16. yüzyılla birlikte belirginleşir. 17.yüzyıl otoportrelerinde dönemin çalkantılı ruh halinin ressamların dünyasında sembolik bir dille dışlaştırıldığı görülür. Sanatçının karakteri, yaşam hikâyesi bu resimlerde dile gelmiş gibidir. 1860'tan sonra gelişen Sembolizm, gerçeğin doğrudan doğruya betimini bir yana bırakarak düşünceleri belirsiz; ama güçlü sembollerle ima etmeye çalışmıştır. Çağdaş anlamda sembol kavramını oluşturan öğelerin sembolizmle birlikte tek bir bütünde bir araya geldiği ve sanat yapıtının sembol ile özdeşleştiği görülür. 19.yüzyılda sanatçının bireyselliğini vurgulayan ve bireyselliğini keşfetmeye iten akımların birbiri ardına görülmesi otoportre düşüncesine yeni bir ivme verir ve figürlü kompozisyonlarda sanatçının kendi portresi önceki yüzyıllarda görülmemiş konular içinde yer almaya başlar.19.yüzyılla birlikte sanatçı; iç dünyasını, toplumsal eleştirisini, dünya görüşünü iletmeye başlar. 20. yüzyılın başlarında sembolik değerlerin aşınmasıyla

birlikte sanatsal etkinliğin toplumsal göndergeleriyle ilgili derin değişimler olur. Bu yüzyıl otoportrelerinde karşımıza çıkan sembollerin, özgünlükleri ve karmaşıklıklarıyla yapıtın yoğun anlamlarını bize açtıkları ve bizi yapıtın derinlerine götürebilme gücü taşıdıkları görülür.

Bu çalışmada Fayyum portrelerinden başlanarak portrenin ve otoportrenin gelişim sürecine bakılmış, Rönesans'tan 19. yüzyıla kadar olan süreçte otoportrenin gelişim süreci belli başlı örneklere yer verilerek incelenmiştir. Sanat felsefesinde sembol kavramına yüklenen anlamlara bakılmış, bu yaklaşımların otoportrede nasıl biçimlendiği irdelenmiştir. Çalışma, bir eser çalışması şeklinde sonuçlandırılmıştır.

2. PORTRE VE OTOPORTRE

Bakış ve ifadeyi göstermesinden dolayı duyguların ve karakterin bir yansıması ve bireyselliğin en önemli işaretlerinden biri olan “yüz”, başlıca unsur olarak sanatta, ifade etmenin tüm alanlarında yer almıştır. Ressamın başkalarının yüzlerine yaklaşmakla başlayan serüveni otoportre ile kendine dönerek kendini model almaya, kendi imgesini yansıtmaya yönelmiştir.

2.1. Portre ve Türleri

Antik Yunan’da portre; figür, dış görünüş, benzetme, yüz, resim anlamına gelen “eikôn”dan gelen ikon, imge demektir.¹

John Evans, “Resimlerin Faydası Üzerine” adlı çalışmasında de şöyle der: *“Geçiciyi temellendirmek -anlık varoluşu daimileştirmek- yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir. Ey resim, mezarda çürüyüp gideni yaşıyorsun.”*²

John Berger, “Suret nedir?” sorusuna şu yanıtı verir: *“Bir insan öldüğünde kendisini tanıyanlara bir boşluk, bir uzam bırakır. Bu uzamın sınırları vardır ve ardından yas tutulan her kişi için farklıdır. Bu sınırları olan uzam, kişinin suretidir ve canlı portre yapmaya çalışan ressamın aradığı şeydir. Bir suret geride görünmez bir biçimde bırakılan şeydir.”*³

Portre sanatı, farklı birçok düşünceye ve duyguya hizmet ederek günümüze kadar gelmiştir. Kimi zaman ölümsüzlüğü arayan insanoğlunun mezarlarında bir ritüelin parçası olmuş; kimi zaman da resimde izleyiciye sunulan dinsel bir imge,

¹ Francis E. PETERS, **Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, Çev. Hakkı Hünler, 91.

² Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, 210.

³ John BERGER, **Sanatla Direniş**, Çev. Aslı Biçen, 21.

hâkimiyet kurmaya çalışan bir yöneticinin gücünü simgeleyen bir propaganda malzemesi veya varlıklı sınıflara yönelik bir tür olarak ailenin eskiye uzanan öneminin kanıtı olarak iş görmüştür. Kişiyi benzetme, kişinin kimliğini ön plana çıkarma işlevi de gören portre, gelişim süreci içinde soyut olanı somutlaştırma, iç dünyanın dışlaşması işlevinde de karşımıza çıkar.

Portreler, kişinin duruşu ve ressamın tercih ettiği kadraja göre, “büst portreler”, “yarım boy portreler” ve “tam boy portreler” olarak sınıflandırılır. Baş, boyun ve omuzların bir kısmının görüldüğü portreler “büst portreler” olarak adlandırılır. Rönesans dönemi ressamı, Antik dönem büstleri ve paralar üzerindeki kabartma portrelerden etkilenerek bu kadrajı kullanmıştır. Fayyum portreleri de büst portre kadrajı ile yapılmıştır. Yarım boy portrede, kişiyi bel hizasına kadar alan kadraj kullanılır. Bu tür portrelerde eller de resme dahil edilir. Ellere verilen objeler çoğu kez kişinin yaşamına ışık tutan sembolik değerler taşır. Tam boy portrelerde, kişinin baştan ayağa bütün fiziksel özellikleriyle ele alındığı kadraj kullanılır. Bu, Barok dönemden itibaren kullanımı yoğunlaşmış bir kadrajdır. Kişinin vücudu, duruşu, kıyafetleri de ifadenin verilmesini güçlendirir. Resmi portrelerde sık başvurulan bir kadrajdır.

Portreler, izleyiciye bakışa göre, “cepheden portre”, “dörtte üç profil portre” ve “profilden porte” olarak sınıflandırılır. Cepheden portre, direk izleyiciye bakan portredir. İzleyici ile model arasında bir etkileşim vardır. Modelin gözlerinin içine bakma olanağı sunan bir bakıştır. İzleyen ve izlenen duygusu hakimdir. Dörtte üç profil portrede, model belli bir oranda izleyiciye dönüktür. “Gözler, sanki bizim gördüğümüzü gördüklerini söylüyor gibidir.”⁴ Profilden portrede, model tamamen yana dönmüş durumdadır. Model izleyici dışında bir şeye, uzaklara bakar. Gözlerin izleyici üzerindeki etkisi neredeyse tamamen kaybolur.

⁴ Bkz. (2), LEPPERT, 216.

2.2.Portrenin Tarihçesi

“Resim her şeyden önce, bizi çevreleyen ve sürekli olarak belirip kaybolan görünürün olumlanmasıdır. Kaybolma olmasaydı herhalde resim yapma itkisi de olmazdı.”⁵

John Berger

John Evans’ın, “Mezarda çürüyüp gideni yaşatıyorsun.” sözü portre sanatının bir özeti gibidir. Ölümlü olan insan yok olurken portreleri yaşamaktadır. İnsanoğlu, hangi inanca mensup olursa olsun tamamen ölümlülüğü kabul etmemiştir. Dinsel inançlar ve düşünceler tarihine baktığımızda bunun günümüze kadar nasıl süregeldiğini görürüz. Mitolojik öykülerden mumyalama uygulamalarına kadar birçok motif tarih boyunca ölümün bir son olarak görülmediğini, ölümden sonra yaşam düşüncesinin insanda hep var olduğunu göstermektedir.

Eski Mısır ritüelleri, mumyalama uygulamaları bir Mısırlı için öte dünyada da olsa yaşamın önemini ve sürekliliğini anlatır. Ruhun öte dünyada yaşamını sürdürebilmesi için bedenin korunması gerektiğine inanan Mısırlılar mumyalama yöntemiyle ölü bedenin bozulmasını önüyorlardı. Mısırlılar için sadece bedenin korunması öte dünyada yaşamın sürdürülebilmesi için yeterli değildi. Ölen kralın dış görünümü de yok olmazsa o zaman sonsuza dek yaşamasının kesinlik kazanacağına inanılıyordu. *“Bunun için heykelticilerden aşınmaz ve çetin bir granit, kralın portresini oymaları isteniyordu. Bu oyma imgeyi; ruh o imgede ve imge sayesinde yaşamasını sürdürsün diye, mezara, kimsenin göremeyeceği bir yere koyuyorlardı.”⁶* Heykeltici sözcüğünün o zamanlar “yaşamı koruyan kişi” ile eş anlama geldiğini söyleyen Gombrich, Piramitler çağının bu ilk portrelerinden bazılarının Mısır

⁵ Bkz. (3), BERGER, 17.

⁶ E. H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran – Ömer Erduran, 58.

sanatının en üstün yapıtlarından sayıldığını, görkemlilikle yalınlığın bir arada bulunduğunu söyler. Gombrich'e göre, bu portrelerin etkileyiciliğindeki giz, yontucunun insan başının temel öğeleri üzerinde yoğunlaşma yeteneğidir. Sadece "öz olan"la ilgilenen yontucu, modelin yaşamının hoş bir anını yakalamaya çalışmadığı gibi, ikincil ayrıntılara da yer vermez.⁷



Resim 2.2.1: Büst, MÖ. 2551-2528 dolayları, Kireçtaşı, Gize'de bir mezarda bulunmuştur, Yükseklik 27,8 cm.

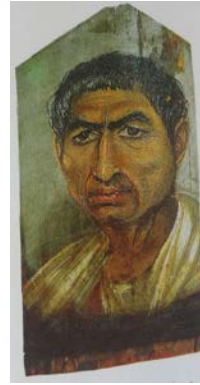
Bu büstler, Mısır'ın geleneksel stilizasyonuna sadık kalınarak yapılmıştır. Lahit kapakları üzerindeki başlar ve yüzler bütün ölüer için aynı görünümde dir.

Mısır'da MS. 1. ve 2. yüzyıllarda Fayyum bölgesinde gömme töreninin bir parçası olarak ölüer in yüzlerine takılması için ahşap panolar üzerine tempera ya da enkaustik resim tekniği ile fayyum olarak adlandırılan mask portreler yapılır. Fayyum bölgesinde buldukları için fayyum portreleri olarak adlandırılan bu portrelerin çoğu ıhlamur ağacına, bazılarıysa pamuklu kumaş üzerine resmedilmiştir. Bir kısmı zamklı boyayla yapılmış, çoğunda balmumuyla karıştırılmış boya kullanılmıştır.⁸

⁷ A.g.k., 58.

⁸ Bkz. (3), BERGER, 46.

Berger, fayyum portrelerinin stilistik açıdan melez olduğunu söyler.⁹ Tessa Kostrzewa, fayyum portrelerinin geçiş dönemi yaşayan bir toplumun karışık, belirsiz ve kozmopolit yapısının ürünleri olduğu saptamasını yapar. Kostrzewa'ya göre, fayyum portreleri, Mısırlıların ölümden sonraki yaşama olan inançlarını ve Grek kültürünün siyasal ve toplumsal yapıya damgasını vuran Roma egemenliğinin bir arada var olduğu bir dönemin özelliklerini taşırlar.¹⁰ Fayyum portrelerinin kullanıldığı gömme törenleri, özünde Mısır'a özgü ritüellerdir. Portresi yapılan kişilerin saç biçimleri, giyim kuşamları ve takıları ise Roma İmparatorluğu'nda egemen olan tarzlara çok yakındır. Grek etkisi ve Roma egemenliği altındaki Mısır'da yapılan bu portreler geleneksel Mısır resminden farklıdır.¹¹ Geleneksel Mısır resminde hiç kimse cepheden görünmez. Antik Yunan geleneğinde resmedilmiş fayyum portrelerinde erkek, kadın ve çocuk yüzlerinin tamamı ya da dörtte üçü görülür. MÖ. 4. yüzyılda yaşamış Apelles'in kurduğu gelenekten beslenen doğalcı bir teknik kullanılmıştır.¹²



Resim 2.2.2: Bir erkek portresi, MS. 100 dolayları, Mum üstüne boyama, Mısır Hawara'da bulunmuş bir mumyadan, 33x17,2 cm.

Yunan sanatında ideal bir tip önemsenmiştir. İdeal yüzler, ideal ölçülere uygun insan vücutları Yunan heykelinin başlıca özelliğidir. MÖ. 7. yüzyıl ile 6.

⁹ A.g.k., 46.

¹⁰ F. Deniz KORKMAZ EKİCİ, "Fayyum Portreleri", 61.

¹¹ A.g.y., 6.

¹² Bkz. (3), BERGER, 46.

yüzyıl arasını kapsayan Arkaik dönem heykelinde karakter ve ruh durumunu belirten bir ifade görülmez. Frontal, yani insan vücudunun cepheden verildiği duruş kullanılmıştır. MÖ. 6. yüzyıl ile 4. yüzyıl arasını kapsayan Klasik Dönem’de sanatçılar artık belli kalıpları izlemekten çok gözlem yapmaya başlar. İnsan vücudundaki öğelerde gerçek oranlara yaklaşılar, ayrıntılar işlenmeye başlar. Tanrı ve tanrıça tasvirleri de bu üslupla yapılır.

MÖ. 3. yüzyıl ile 1. yüzyıl arasını kapsayan dönem, Helenistik dönem olarak adlandırılır. Helenistik, köken olarak Helen, Yunan tarzı anlamını taşımasına rağmen; söz konusu dönem, klasik Yunan kültüründen farklı olarak Büyük İskender’in fetihleriyle imparatorluğa katılan bütün uygarlıkların ortak kültürünü temsil eder. Büyük İskender’in imparatorluk kurmasının Yunan sanatı bakımından son derece önemli bir olay olduğunu söyleyen Gombrich’e göre, “*Yunan sanatı böylece, birkaç küçük kentin ilgi merkezi olmaktan çıkarak, dünyanın neredeyse yarısının ortak dili haline geldi.*”¹³ Bu, sanatın niteliklerini ister istemez etkiler. Bu bakımdan bundan sonraki dönemin sanatından genellikle Yunan sanatı olarak değil de Helenistik sanat diye söz edilir.¹⁴

MÖ. 336-264 yıllarında yaşamış olan Zenon’un Stoa Okulu’nda MÖ. 300 dolaylarında başlattığı derslerin ünü kısa zamanda yayılmış, Stoacılık Roma İmparatorluğunun çöküşüne kadarki dönemin en etkili felsefesi olmuştur.¹⁵ MS. 3. yüzyıla kadar gelişimini sürdüren heptanrıcı, usçu ve maddeci felsefe, toplum için örnek olan klasik değerleri sarsar. Bu, yeni bir toplumsal düşünüş biçimini ve yeni bir sanat anlayışını ortaya çıkarır. Adnan Turani’ye göre, bu gelişim “... yeni bir dünyayı biçimlendirecektir. Klasik değerlere olan inançsızlık yeni bir toplum yapısını

¹³Bkz. (6), GOMBRICH, 107, 108.

¹⁴ A.g.k., 108.

¹⁵ Afşar TİMUÇİN, *Düşünce Tarihi*, 222, 226.

gerektirdiği gibi, bu toplum yapısı da yeni bir felsefe ve sanatı ortaya çıkaracaktır.”¹⁶

Helenistik dönemde sanat dinle olan eski bağı büyük ölçüde koparmış, sanatçılar sanatın dinsel amacından çok teknik sorunlarla ilgilenmeye başlamıştır.¹⁷

Klasik dönemde ifade vücut hareketlerine yüklenirken, yüz hatlarında yapılacak oyunların başın yalın güzelliğini bozacağına inanılır.¹⁸ Bu dönemde ideal ortak değerlerin yerini kişi karakterini belirten ifadelerle bıraktığı ve ruhsal ifadelerin önem kazandığı görülür. MÖ. 1. yüzyıl içinde heykel tamamen kişisel ifadelerle döner. Artık düzenli bukleli saçlı olan erkek heykelleri görülmez. Dağınık halli doğal duruşlar yeni bir estetiğin hareketleri olarak kabul edilir. Böylece kişinin kendine özgü yeni güzelliğinin keşfedilesi söz konusu olur. Gözlerde insanın içine nüfuz eden bakışlar, kişiye özgü hatların özellikleri sanatçının yeni keşfettiği motiflerdir.¹⁹

Portrede MÖ. 4. yüzyılın sonlarında verilmeye başlanan ifade Helenistik dönemde daha da belirginleşir. İfadede artık kişinin ruhsal yapısını ve kişinin yüz çizgilerinden çıkan anlamı yakalayabiliriz. Gombrich’e göre, “*Yunan heykel ve resimlerindeki başlar donuk ve boş bakışlı ifadesiz başlar değildir ama yüz çizgileri hiçbir zaman herhangi bir güçlü duyguyu ifade eder görünmezler (...) Praksiteles’i izleyen kuşak 4. yüzyılın sonlarına doğru yüz çizgilerine onların güzelliğini yok etmeden hareket verme yolunu buldular. Daha da fazlası, kişinin ruhsal yapısını ve kişinin yüz çizgilerinden çıkan anlamı (fizyonomiyi) ve bugünkü anlamda portrenin nasıl yapılacağını öğrendiler.*”²⁰

¹⁶ Adnan TURANİ, *Dünya Sanat Tarihi*, 175, 176.

¹⁷ Bkz. (6), GOMBRICH, 111.

¹⁸ A.g.k., 106.

¹⁹ Bkz. (15), TURANİ, 174-180.

²⁰ Bkz. (6), GOMBRICH, 106.

Praksiteles'i takip eden Lisippos'la aynı anlayıştaki heykeltıraşların Helenistik heykelin biçimlenmesinde önemli etkileri olmuştur. MÖ. 325-300 dolaylarında çağın en ünlü sanatçısı ve sarayın heykeltıraş Lisippos'a yaptırılan Büyük İskender'in portresi, Praxiteles zamanına göre sanatın ne kadar değişmiş olduğunu gösterir. "Büyük İskender'in Başı"nda İskender'in kişilik özelliklerini yakalamamız olanaklıdır. Gombrich, bu portrede için, *"İskender gibi yerinde duramayan üstün yetenekli ama başarılarıyla biraz da şımarmış bir kişinin kalkık kaşları ve enerji dolu yüz ifadesiyle bu büste benzeyebileceğini düşünebiliriz."*²¹ der.



Resim 2.2.3: Büyük İskender'in Başı, M.Ö. 325-300 dolayları, Lisippos'un yaptığı mermer kopyası, yükseklik 41 cm.

Roma heykelinde insan vücudunun ideal güzelliği, ideal yüz konusunda bir kaygıya rastlanmaz. Roma sanatı, kişinin her zamanki görünüşünü tercih eder ve karakterin yansımaya önem verir. Turani'ye göre, *"Bu yüzden Romalı kendi portresini ya da kralları olan Pompeius Magrus ya da Sezar'ı biçimlendirirken onların bütün normal günlük hallerini benimsiyor ve bütün yüz kırışıklıklarına, iri ve çirkin burunlarıyla iç dünyalarına kadar her ayrıntıyı yansıtıyordu."*²²

²¹ Bkz. (6), GOMBRICH, 106.

²² Bkz. (15), TURANİ, 198.

MS. 70 dolaylarında yapılan İmparator Vespasianus'un portresinde, figürün yüz hatlarının kararlı çizgileri, gözlerinin çevresine ve alnındaki kırışıklıklara gösterilen özen nedeniyle kendine özgü bir canlılık ve yoğun bir ifade vardır.²³



Resim 2.2.4: İmparator Vespasianus, MS. 70 dolayları, Mermer, yüksekliği 135 cm.

Helenistik döneminin sonları paganlıktan tektanrılığa geçiş yeridir. MS. 313'te İmparator Kostantin, Hıristiyan kilisesini devlet içinde bir güç olarak tanıır. Ladner, Hıristiyanlığın sanata yaklaşımını şöyle açıklar: “*Sanatta bütün insanların temsil edilmesi mümkündür. Çünkü insan Tanrı'nın suretinden yaratılmakla kalmaz, ayrıca Tanrı'nın mükemmel bir kopyası olarak insan bedenine bürünmüş olan İsa'nın suretiyle yenilenir ve yeniden şekillenir.*”²⁴

İlk Hıristiyan geleneğinde, MS. 3. ve 4. yüzyıllarda sanatçılar, Yunanlı ve Romalı sanatçıların tercih ettikleri klasik üsluba uygun imgeleri temel alır. MS. 389 dolaylarında yapılan İsa'nın 4. yüzyıldaki ilk betimlerinden birinde İsa'yı güzel bir delikanlı olarak görürüz. Ladner, bu üslubun, İsa'yı “İnsan şeklinde yeryüzüne inmiş Tanrı” imgesi olarak tasvir ettiğini belirtir.²⁵

²³ Bkz. (6), GOMBRICH, 121.

²⁴ Vernon Hyde MINOR, **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, 72.

²⁵ A.g.k., 73.

MS. 800 ve MS. 830 dolaylarında yapılmış iki farklı “Aziz Matta” portresinde Gombrich’in deyişiyile “... ne eski Doğu sanatının ne de klasik sanatın bilmediği şeyin, yeni bir Ortaçağ üslubunun ortaya çıkışına tanık oluyoruz. Mısırlılar çoğunlukla var olduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar ise gördükleri şeyi çizmişlerdi. Ortaçağlı sanatçı ise aynı zamanda hissettiği şeyi de yapıtında anlatmayı öğrenmiştir.”²⁶

12. yüzyılın ortalarından başlayan Gotik, Hıristiyan dünyasının sanattaki yansımasıdır. 15. yüzyıl ortalarına kadar devam eden Gotik sanatta özellikle 13. yüzyıldan itibaren insan psikolojisinin yüzde yansıtıldığını görürüz.

Ortaçağ sanatçılarında, bir kişinin ya da bir objenin karşısına geçip onu kopya etmek gibi bir anlayış yoktur. “Basmakalıp bir adam ya da kadın figürü çizip, kimin resmi olarak yapıldı ise üzerine o kişinin ismini yazmayı yeterli bulduğunu biliyoruz.”²⁷

Antik Yunan ve Roma felsefesine, edebiyatına, değerlerine, mimarisine ve sanatına duyulan ilginin yeniden doğduğu, yaklaşık olarak 14.yüzyıldan 16.yüzyıla kadar süren dönem, 19.yüzyıldan itibaren Rönesans terimiyle tanımlandı.²⁸ İdeal güzelliği arayan Rönesans’ta öznelliğin güçlenmesi, bireyselliğin uyanması ve birey doğa ilişkisinin yeniden başlaması sonucu Gotik formlardan çok farklı bir form anlayışı gündeme gelir. Uyum, orantı ve renk uyumu ile oluşturulacak ideal güzellik anlayışı Rönesans estetiğinin vazgeçilmez ilkesi olur. Bu anlayışta, görünüşler dünyasındaki en yetkin formların belirli bir düzen ve uyum içinde bir araya getirilmesi ile ideal sanat biçimleri ortaya çıkar. Öndin’e göre, “Analitik bir şekilde ve idealist anlayış çerçevesinde, oran ve dengenin sağlandığı uyumun söz konusu

²⁶ Bkz. (6), GOMBRICH, 165.

²⁷ A.g.k.,114.

²⁸ Susie HODGE, **Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri**, Çev. Emre Gözgülü, 28.

olduğu Antik Yunan'dan sonra geometrik kurgu, oran denge, simetri, anıtsallık ilkeleriyle Rönesans sanatı, idealist anlayışın en iyi yorumcusu olmuştur.”²⁹

Ortaçağ başlarından sonlarına değin sanat neredeyse tamamen dinle ilişkisi kapsamında kavranmıştır. Rönesans'ın erken dönemiyle birlikte sanatçıların bir kez daha sanat hakkında yazmaya başladığına tanık oluruz.³⁰ Erken Rönesans'ın en önemli kuramcısı olarak kabul edilen Leon Battista Alberti'ye göre, ressamın en büyük yapıtı “istoria”dır. İstoria, resimde izleyiciye sunulan dinsel imgedir. İstoria, yani sanatın eğitici, öğretici bir anlatı içermesi gerektiği fikri Rönesans'a antik gelenekten miras kalan bir özelliktir ve dönemin ve geleneğin izin verdiği temalara ve figürlere gönderme yapar.³¹

Yunan dilinde portre, resim yüz anlamına gelen “eikon”dan gelen ikona imge demektir.³² Bizans'ta dinsel her türlü görünümü ifade etmek için kullanılan ikona Tanrı'nın görünümünü taşıdığı için kutsaldır. Tanrı'nın yeryüzüne İsa suretinde gelmiş olduğu inancı, eş deyişle Tanrı'nın kendini insan suretinde açığa vurması, insan suretiyle görünmesi tasvirin yapılmasını olanaklı kılmıştır. Tasvirlerde imge minimum ayrıntıya indirgenirken maksimum ifade yüklenir. Figürlerin yüzlerinin izleyiciye dönük olması ve kompozisyona hakim olan yalınlık içeriğin daha kolay kavranabilmesini sağlamak içindir. Bir ikonaya bakan kişi bir imgenin karşısında olduğunu bilir. Bu nedenle ikonada tasvir edilen figür kendi doğal yapısından uzak olarak ele alınır.³³ Kuzey İtalya'daki Rönesans üslubunun kurucusu olarak kabul edilen Jacopo Bellini'nin Venedik resmi üzerindeki Bizans etkisini vurgulayan yapıtı “Kerubim Meryemi” hâleler ve çevreden izole dilmiş figür anlayışıyla ikonaları çağrıştırır.

²⁹ Nilüfer ÖNDİN, *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*, 86.

³⁰ Bkz. (23), MINOR, 104.

³¹ A.g.k., 89.

³² Bkz. (28), ÖNDİN, 241,242.

³³ A.g.k.,242



Resim 2.2.5: Jacopo Bellini, Kerubim Meryemi, 1450, Tempera, 94 x 66 cm.

Jacopo Brellini, 1424'ten itibaren Bizans etkisinden uzaklaşmaya başlar. Oğlu Gentile Bellini (1429-1507) babasının etkisiyle perspektifle ilgilenir ve portrede uzmanlaşır. Gentile Bellini 25 Kasım 1480'de tamamladığı “Fatih Sultan Mehmet”in portresinde sultanı dörtte üç profilden betimlemiştir. “*Fatih Sultan Mehmet'i çevreleyen kemer, Topkapı Sarayı'ndaki ikinci avludan üçüncü avluya geçiş kapısı olan Bab-ı Saadet'i temsil eder. Kemerin sağında ve solunda yer alan üç taç Fatih Sultan Mehmet'ten önceki altı hükümdara tekabül eder. Ön tarafta sarkıtılan kumaşın ortasındaki taç ise Fatih Sultan Mehmet'e gönderme yapar.*”³⁴

Giovanni Bellini, babası Jacoppo Belli'nin atölyesindeki etkileri üzerinden attıktan sonra özgün üslubunu ortaya koyar. Venedik resminin bireysel portrecilik bağlamında önem kazanmasında etkin rol oynar.

Alberti'ye göre, sanatçı araştırmalarını hem gözüyle hem de aklıyla yapmalı, doğayı gözlemlemeli, her parçanın görünümünü enikonu analiz etmeli, bunu yaparken güzellik unsurunu gözden kaçırmamalıdır. “*Güzelliğin resim sanatında hoş olduğu kadar gerekli olduğunu da vurgulayan Alberti, güzellik kavramını dikkate*

³⁴ A.g.k., 244.

almadan yalnızca nesnelere görünüşlerini tuvale taşıyan ressamın övgüden mahrum kalacağını söyler.”³⁵

Piero della Francesca, Alberti'nin öğretilerinden etkilenmiştir. Urbino Dükü Federico da Montefeltro ve eşi Battista Sforza'nın portrelerinde (1472) bu etki belirgin bir biçimde görülür. Bir turnuva sırasında sağ gözünü ve burun köprüsünü kaybeden Urbino Dükü, sol tarafından olduğu gibi tasvir edilmiştir. Yüzünün sağ kısmının şeklindeki bozukluk ise diğer tarafta bırakılmış, resme yansıtılmayarak gizlemiştir.



Resim 2.2.6: Piero della Francesca, Federico da Montefeltro, 1472, Ahşap üzerine yağlıboya, 47 x 33 cm.

1460'ta Urbino Dükü Federico da Montefeltro'nun himayesi altına giren Francesca, sanata ve bilime meraklı dükün Palazzo Ducale adlı sarayında Flaman ressamlarla tanışır. Flaman sanatının etkisiyle dük ve eşinin portrelerinde yağlıboya tekniğini kullanır. Bu portrelerin arka planında kullandığı manzaralardaki ince ayrıntılar ve farklı dokular Piero della Francesca'nın Kuzey sanatının ayrıntılı anlatımından etkilendiğini gösterir.

³⁵ A.g.k., 87.

Doğanın taklidi bağlamında gözleme eklenen unsur perspektiftir. Perspektif Rönesans'ın önemli pratiklerinden biridir. Alberti, “*Resim saydam bir pencereye benzer, ona bakar ve içinden görünür dünyanın bir kesitini görürsünüz.*”³⁶ diye yazar. Alberti'nin çizgisel perspektife ve pencere metaforuna dayalı görsel sistemi mutlak olarak belirlenmiş bir görünürlük sistemi yaratır. Minor'a göre, bu görünürlük sisteminde “*Bir anlamda, her nesnenin çizgisel perspektif temelinde yaratılmış bir resimde nereye yerleştirildiğini görebilirsiniz; ayrıca gözlemcinin konumunu da temsil edilen sahnenin uzamıyla ilişkili olarak saptayabilirsiniz. Bu, Rönesans'tan önce mümkün değildi.*”³⁷

Sanata dair kapsamlı bir inceleme yazmamış olsa da aldığı notlar ve dipnotlarıyla Yüksek Rönesans'ın en önemli kuramcısı olarak kabul edilen Leonardo da Vinci (1427-1504) Leon Battista Alberti gibi güzelliğe önem vermiştir. Bir ressamın güzel yüzleri seçmesi ve zihnine yerleştirmesi gerektiğini söyleyen Leonardo da Vinci'ye göre ressam, kendi yargısından çok, genel kanı tarafından onaylanmış yüzlerin hoş taraflarını almaya alıştırmalıdır kendini. Öbür türlü kendininkine benzeyen yüzleri seçme tuzağına düşebilir.³⁸ Leonardo, bir figürü resmederken aynı zamanda ruha da dikkat etmek gerektiğini söyler. Leonardo'ya göre iyi bir ressam, temelde iki şeyi resmetmelidir: İnsanı ve insanın zihnindeki fikirleri. İnsanın zihnindeki fikirler ancak jestlerle ve uzuvların hareketleriyle resmedilebilir. Bu, sanatçıya görünmez olanı görünür kılma çağrısıdır. İnsan ruhu, insan bedeninin hareketleriyle gösterilmelidir.³⁹

Rönesans'la birlikte deney ve gözlem dünyanın keşfedilmesi bağlamında önemsenirken, resim sanatı da fiziksel dünyaya açılan bir pencere olarak kabul edilmiştir. Floransalı ressamlar, fiziki dünyayı anlamak için çevrelerine titiz bir

³⁶ A.g.k., 244.

³⁷ Bkz. (23), MINOR, 88, 89.

³⁸ Bkz. (28), ÖNDİN, 87.

³⁹ Bkz. (23), MINOR, 94.

dikkatle yaklaşmışlardır.⁴⁰ Doğayı hemen hemen bilimsel denilebilecek bir doğrultuda betimlemeye olanak sağlayan bir yöntem geliştiren Floransalı ressam, perspektif çizgilerin çatısıyla işe başlıyor; anatomi ve perspektif kısaltım yasaları üzerindeki bilgileriyle insan vücudunu kuruyorlardı.⁴¹ Floransa’da yaklaşım bu şekildeyken, yakın coğrafyada olan Venedik’te ise farklı eğilimler söz konusudur. Venedik resmi renk üzerine yoğunlaşır. Bu bakımdan Venedik Ekolü’nde portreler daha aydınlık ve renklidir.

Güneyin mantıkçı ve gelenekçi yaklaşımından farkı olarak Kuzey duygusal ve ayrıntıcıdır. Bu ayrıntıcı yaklaşım portrelerde de görülür. Bu dönemin önemli Flaman ressamı Jan Van Eyck’in yaptığı “Kırmızı Türbanlı Bir Erkek” portresi ayrıntıların ele alınışı bakımından dikkat çekicidir. Dörtte üç profilden betimlenen figürün yüzündeki çizgiler, gözlerin bakışındaki ifade bize kişinin karakteri hakkında fikir verir. Kumaşın cinsini dahi hissettiren Eyck, ayrıntıya girme olanağını yağlı boyaya da borçludur. Daha önce kullanılan tempera yönteminde boyanın çabuk kurumasından dolayı ayrıntılara girmek zordur.



Resim 2.2.7: Jan Van Eyck, Kırmızı Türbanlı Bir Erkek, 1433, Ahşap üzerine yağlıboya, 33x26 cm.

⁴⁰ Bkz. (28), ÖNDİN, 149.

⁴¹ Bkz. (6), GOMBRICH, 240.

Portreleriyle dikkat çeken kuzeyli ressamlardan biri de Albrecht Dürer'dir (1471-1528). Dürer'in doğa karşısındaki tutukları ve portrelerinde ayrıntının yanında duyguyu da merkeze aldığını görürüz.

Önemli bir portre ressamı olan Hans Holbein (1497-1543) ise portrelerini yaptığı kişilerin hayat hikâyelerini okumamıza olanak sağlar. Portresini yaptığı kişiyi yaşamına ilişkin birçok eşyayla birlikte resmeder. Her bir eşya, portresi yapılan kişinin bir özelliğinin sembolü olur.

16.yüzyıl, üslup arayışlarının yaşandığı bir dönemdir. Bu döneme daha sonraları Maniyerizm denmiştir. Maniyerizm, üslup anlamına gelen İtalyanca "maniera" sözcüğünden türer. Maniyerist sanat teorisi büyük ölçüde kuralların yıkılıp sanatsal özgürlük ve yaratıcılığın değerlendirilmesiyle ilgilidir. Leonardo matematiğe dayalı bilimsel bir biçim önermiştir. Maniyerist sanatçıya göre, bunları bilmek önemli değildir. 16. yüzyıl sonu sanatçısı Federico Zuccaro, resim sanatının ilkelerini matematiksel bilimlerden türetmediğini söyler. Zuccaro'ya göre, ressamın herhangi bir kural veya yöntem biçimini öğrenmek için bile onlara başvurması gerekmez. Zira resim onların çocuğu değildir ve onlardan doğmamıştır.⁴²

Bu üslup arayışlarında portre temsilinin geleneksel sınırları bazen fazlasıyla aşılır. Giuseppe Arcimboldo'nun (1527-1593) çalışmaları bunun en iyi örneklerindedir. Arcimboldo'nun 1591'de yaptığı "Vertumnus Olarak İmparator Rodolf II" adlı portre genel çizgilere hiç uymaz. Lappert'e göre bu portre, tıpkı tüm portreler gibi II. Rudolf'un kim olduğunun saptanmasına dair değil, kamusal ve siyasal bir mesele olarak kimliğine dairdir. Portre sürecini doğal seyirinden radikal biçimde çıkaran bu portre, genel çizgilerden ayrı ve ileridir. Tamamen simgesel ve hayali bir biçimde ortaya konulan bir şeydir.⁴³ "James Hal'a göre, Vertumnus Olarak

⁴² Bkz. (23), MINOR, 105.

⁴³ Bkz. (2), LEPPERT, 230, 231.

II. Rudolf’ aslında kralın portresiyle “doğanın başı” tipini özetliyor. “Vertumnus olarak resmedilen II. Rudolf bahçelerin hamisi, değişen mevsimlerin tanrısı oluyor.”⁴⁴ Richard Leppert’e göre, sonuç özellikle siyasaldır. “*II. Rudolf, unsurların ve mevsimlerin özüyle doğanın dinamizmi ve canlılığıyla özdeşleştiriliyor. Böylece devletin başı aslında her şeyin başı oluyor.*”⁴⁵



Resim 2.2.8: Giuseppe Arcimboldo, Vertumnus Olarak İmparator Rodolf II, 1591, Ahşap üzerine yağlıboya, 70,5x57,5 cm.

Devingen formlar yaratmak isteyen Barok sanatı ışığa başvurur. Böylece Rönesans döneminde kullanılan evrensel ışık yerini tek kaynaklı ışığa bırakır. Barok Dönem’in en belirgin özelliği renk ve ışığın önem kazanmasıdır. Ressam izleyiciye göstermek istediği yere ışık verirken, geri kalan kısmı karartır.

Martin Luther’in başlattığı Reform hareketi resim sanatını da etkilemiştir. Luther’e göre, Katolik kilisesinin kurumsallaşmış aldatma eğilimi sanattaki imgeler yoluyla da devam ettirilmektedir. Bu nedenle dini resim ve heykeller Protestan kiliselerinde yasaklanır. İmgeleri yıkma ve yok etme eğiliminin yarattığı korku Roma Katolik Kilisesini harekete geçirir. Reform hareketi Avrupa’da etkili olunca Katolik kilisesi kendini yeniden yapılandırma sürecine girer. Protestanlık ile baş etmeye başlayan ve kendine olan güvenini yeniden kazanan Katolik Kilisesi dini sanatı

⁴⁴ A.g.k., 231.

⁴⁵ A.g.k., 231.

destekleyerek sanatı; inancı kuvvetlendirmek, duyguları canlandırmak ve geniş halk kitlelerine ulaşmak için bir araç olarak kullanır.⁴⁶

Barok, 17. yüzyılda Katolik ruhun yeniden canlandırılması için propaganda amaçlı ortaya çıkarak Karşı-Reform hareketinin sanatı olmuştur. Barok dönemde sanat bu işlevini yerine getirebilmek için izleyicinin duygusal yönüne hitap eden teatral ifadelerle, derinlik ilizyonlarına ve abartılı formlara başvurur. Abartılı yüz ifadeleri izleyicinin duygularını harekete geçirmek amacıyla kullanılır.⁴⁷

“Dünyanın bir sahne olduğu anlayışı Barok Dönem boyunca geçerli olduğundan yaşamın değişik dramatik yönleri yakalanmak istenmiş ve değişik açılardan ele alınan ilginç formlar izleyiciye sunulmuştur. Barok değişen dünyanın bir anlık görünümünü yakalamak ve bunu yansıtmak istediğinden sanatçının öznel gözlem sonucu elde ettiği görünümler dinamizm ve coşku dolu formlarla ortaya konur.”⁴⁸

Barok Dönem'in İtalyan ressamı Caravaggio (1573-1610) kutsal sahnelerin temsilinde figürleri idealize etmez. Zaman zaman çirkinin de görselleştirilmesini gündeme getirir. Çünkü ona göre çirkinden korkmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlüktür. Alışıldık yöntemlerden uzak durup sanatı yeni bir bakış açısıyla ele almak ister.⁴⁹ İsa ve azizleri çalışırken sokaktan insanları ve köylüleri model olarak kullanır. 1595'te yaptığı “Genç Bacchus”ta oğlanın başının etrafındaki üzüm salkımları ve asma yapraklarından oluşan taç, onu şarap tanrısı Bacchus olarak tanımlar. Caravaggio modellini Pagan bir tanrı gibi giydirmiştir. Portrede derin bir karanlık ile parlak bir ışığın keskin zıtlığı görülür. “Kadeh ve sürahi dikkat çekici bir

⁴⁶ Nilüfer ÖNDİN, **Barok Resim ve Heykel Sanatı**, 15, 16.

⁴⁷ A.g.k, 17.

⁴⁸ A.g.k., 17.

⁴⁹ Bkz. (6), GOMBRICH, 392.

şekilde doğal sunarken, meyvelerin aşırı olgun, hatta çürük oluşu hayatın faniliğini yansıtır ve bu şehvetli bedenin de kısa bir süre sonra solup çürüyeceğini gösterir.”⁵⁰



Resim 2.2.9: Caravaggio, Genç Bacchus, 1598, Tuval üzerine yağlıboya, 95x85 cm.

Velazquez (1599-1660) IV. Philip döneminde saray ressamı olarak çalışmıştır. Resmi portrelerinde kişilerin soylu duruşlarını ön plana çıkarırken figürleri idealize etmez. Portre çalışmalarının en ilginçleri sarayda çalışan cüceleri konu aldığı portrelerdir. Norbert Wolf'a göre; Velazquez, görevleri saray kurallarının sıradanlığı içindeki kralı sıkıntıdan kurtarmak olan cüceler ve soytarılar dizisinde tüm değişkenliğiyle insan doğasını ortaya koyar.⁵¹ “Yerde Oturan Cüce” portresinde, izleyicinin gözü direk yüze odaklanır. Daha sonra gördüğümüz beden bize bunun bir cücenin portresi olduğunu göstermektedir. Kırmızı yeleği, yeşil tonlardaki gömleği ve beyaz yakalıyla direk izleyiciye bakan figürün ifadesinde ciddi ve ağır bir kişiliğin ruhu okunmaktadır. Wolf'a göre, Velazquez, dahice gözlem gücü ve olağanüstü psikolojik duyarlılığıyla onların fiziksel tuhafliklarının ve karışık zihinlerinin her ayrıntısını büyük dürüstlikle kaydeder. Alaycı değildir, onları karikatürleştirmez. Betimlemelerinde sahte ve duygusal bir acıma içine girmez.⁵²

⁵⁰ Sarah Carr-GOMM, **Sanatın Gizli Dili**, Çev. Lizet Deadato, 14.

⁵¹ Norbert WOLF, **Velazquez**, Çev. Mehmet Tahsin Yalım, 52.

⁵² A.g.k., 53.



Resim 2.2.10: Diego Velazquez, Yerde Oturan Cüce, 1645 dolayları, Tual üzerine yağlıboya,106,5x81,8 cm.

Bu dönemde Hollandalı burjuvalar, Katolik Avrupa'ya egemen olan Barok üslubu tam olarak benimsemezler. Birçok varlıklı tacir, kendi görüntüsünü sonraki kuşaklara ulaştırmak ister. Belediye meclisi üyesi ya da belediye başkanı seçilmiş birçok burjuva, taşıdıkları unvanın simgeleriyle resmedilmeyi arzu eder. Hollanda kentlerinde önemli bir yeri olan yerel komiteler ya da yönetim kurulları, toplandıkları salonlara asılmak üzere kendi grup portrelerini yaptırma geleneğini sürdürür.⁵³

“Evlilik portrelerinde ya çiftler yan yana ele alınmış ya da çiftlerin portreleri ayrı ayrı yapılmıştır (...) Portreler arasında en fazla rağbet gören grup portreleri sosyal statünün yüksek olduğunun bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Özellikle loncaların ve sosyal kuruluşların grup portreleri bağlamında talepleri fazla olmuştur.”⁵⁴

Frans Hals (1580-1666), grup portrelerinde önemli eserler verir. “Aziz George Sivil Muhafızlar Birliği” (1616) Frans Hals'ın ilk büyük grup portresidir. Daha önce yapılan portrelerle karşılaştırıldığında Hals'ın farklı bir yol izlediği görülür. Muhafız Birliği üyelerini bir sıra halinde betimlemek yerine bir masanın etrafına yerleştirmiştir. *“Figürlerin her biri bağımsızdır ve kişilikleri vurgulanmıştır.*

⁵³ Bkz. (6), GOMBRICH, 413.

⁵⁴ Bkz. (45), ÖNDİN, 172.

Her üye farklı bir şey yapmaktadır, kimi konuşmakta, kimi eti kesmekte, kimi bardağı tutmakta, aralarında duran genç de üyelere hizmet etmektedir.”⁵⁵



Resim 2.2.11: Frans Hals, Aziz George Sivil Muhafızlar Birliği, 1616, Tuval üzerine yağlıboya, 175x324 cm.

Hals'ın portrelerinde gülen insanların yüzleri dikkat çekicidir. Yüzyıllar boyunca sırtıma alt sınıflara özgü bir şey olarak görülmüştür. Gülümsemeyi bir toplumsal sorumsuzluk işareti ve kendine hakim olamamanın göstergesi olarak gören Batı resmî, gülümseyen insanları genellikle küçümsemiş ve ayıplamıştır.⁵⁶ Hals'ın portreleri ressamın modelini tipik bir anında yakaladığı ve bu anı sonsuza kadar değişmeyecek bir şekilde tuvale sabitlediği izlenimi verir.⁵⁷ “Pieter van den Broecke” (1633) adlı portrede 17. yüzyıl tüccarı olan Pieter van den Broecke, karma karışık saçları, kırmızıya çalmış yanakları ile izleyiciye gülümseyerek bakar.

Rembrandt van Rijn'in (1606-1669), “Kumaşçılar Loncası” (1661) grup portresinde beş efendi ve bir de uşak görülür. Efendiler birbirleriyle eşdeğerdedir. Yapay olarak yoğunlaşmış bir ışık yoktur, aydınlık ve karanlık bütün yüzeye özgürce dağıtılmıştır. “Beş büyük figürün oluşturduğu sıra doğal bir jestin gerekliliğiyle meydana gelir. Her biri kendi için eylemde bulunur gibidir, fakat bütünün

⁵⁵ A.g.k, 174.

⁵⁶ Bkz. (2), LEPPERT, 251.

⁵⁷ Bkz. (6), GOMBRICH, 416.

*oluşturduğu bağlam tekil eyleme anlam ve estetik önem kazandırır. Kompozisyonu oluşturan sadece figürler değildir. Bütünlük ışık ve renk tarafından aynı ölçüde taşınır.”*⁵⁸ Bu grup portre çalışmasında Rönesans’ın üstesinden gelemediği türde bir birlik ve bütünlük görülür. Kompozisyonun sol tarafındaki üçüncü adam konuşmaktadır ve bir şeyler açıklarken diğerleri sadece onun elinin hareketine odaklanmazlar, aynı zamanda resmin dışındaki bir şeye bakmaktadırlar. Bu toplantıya katılmış ama sahnede değil de seyircinin arasında yani izleyici olarak bizim bulunduğumuz yerde olan ve konuşmaya başlayan birisini tahayyül etmemiz beklenir. Bu birisi, diğerlerinin dikkatini çeker ve bu rastlantısal, kendiliğinden olay bir birlik duygusu yaratır. Böylece tek bir olay bütün kompozisyonu birleştirir. Eş anlamlı iki bakış açısı vardır: bizimki ve onlarınki. İkisi de aynı ekseni izler.⁵⁹



Resim 2.2.12: Rembrandt van Rijn, Kumaşçılar Loncası, 1661, Tuval üzerine yağlıboya, 191x279 cm.

17. yüzyılda varlık gösteren Barok üslubun ışık-gölge karşıtlığına dayanan dramatik etkisi giderek kaybolur ve yerini 18. yüzyılda süslemeci, yumuşak ve yüzeysel bir üslup olan Rokoko’ya bırakır. Boucher’in yapıtlarında Rokoko belirgin bir biçimde ayırt edilir. Dönemin ruhunu ve beğenisini en iyi yansıtan portrelerden

⁵⁸ Heinrich WÖLFLİN, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Ahmet Cemal, 199.

⁵⁹ Bkz. (23), MINOR, 164.

biri François Boucher'in yaptığı “Marquise de Pompadour'un Portresi”dir (1756). Modeli, gösterişli, kıyafetleri içerisinde dönemin modasını yansıtan ince işlenmiş motifleriyle sağ elinde tuttuğu kitapla yüzünü sola dönmüş ve uzaklara bakar şekilde resmetmiştir. Sağ tarafta köşeye yerleştirilmiş yazı malzemeleri ve zarflar vardır. Rokoko'nun merkezinde olan yumuşak ve zevk veren yaklaşımının bütün öğelerine resimde rastlıyoruz.



Resim 2.2.13: François Boucher, Marquise de Pompadour'un Portresi, 1756, Tuval üzerine yağlıboya, 201x157 cm.

Rokoko, 1789 Devrimi ile ortadan kaldırılacak olan aristokrat sınıfın yaşam tarzıyla ilişkilidir. 1789 Fransız Devrimi'yle aristokrat sınıf ortadan kaldırılınca, Rokoko üslup da kendisini yaratan yaşam biçiminin çöküşüyle birlikte son bulur.

*“Pompei ve Herculaneum'daki yeni kazılar ve Greko-Romen sanatına gösterilen yoğun ilgi antik yapıtların ciddiyetinin ve büyüklüğünün anlaşılmasını sağlamıştır.”*⁶⁰ Neo-Klasik üslubun ortaya çıkışında Barok ve Rokoko üsluplarının yapaylığına gösterilen tepki ve antik sanata karşı duyulan hayranlık etkili olmuştur. Bu üslubun en önemli kuramcısı olan sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann

⁶⁰ Zeynep İNANKUR, 19. Yüzyıl Avrupasında Resim ve Heykel Sanatı, 17.

1755'te yayımladığı “Yunan yapıtlarının Taklidi Üzerine Düşünceler” adlı kitabında sanatın “Yunan’ın özü olan ‘soylu yalınlığı ve sakin yüceliği’ amaçlaması gerektiğini vurgular. Onun ideal güzel anlayışına göre, sanatçı doğaya bakmalı ama doğa mükemmel olmadığı için ondan aldıklarını antik çağ sanatçılarının bıraktıkları örneklerle göre saflaştırmalı ya da kusurlarını düzeltmelidir.”⁶¹ Klasisizm, Fransa dışındaki Avrupa ülkelerinde antikite taklidini esas gören akademik bir sanata dönüşürken Fransa’da klasik ile modern arasında bir uzlaşma sağlar. Kişiliği ve politika içindeki etkinliğiyle Klasisizmin Fransız Devrimi’nin temsilcisi bir akım haline gelmesinde büyük rol oynayan Jacques - Luis David (1748-1825) sanatını klasik antikite üstüne temellendirmiştir, ancak onun klasisizmi doğayla, insan hayatıyla ve toplumla olan yakın ilişkisinden etkilenir.⁶²



Resim 2.2.14: Jacques – Louis David, Grand-Saint-Bernand Geçidinde Alpleri Aşan Birinci Konsül, 1799, Tuval üzerine yağlıboya, 259x221 cm.

Romantizm yaklaşık yüz yıl boyunca başta İngiltere, Almanya ve Fransa olmak üzere tüm Avrupa’yı etkisi altına almıştır. Akıldışılık, öznelcilik, ifade özgürlüğü, bireysellik, bilinçaltı, yalnızlık, doğa sevgisi, yurtseverlik; geçmişe,

⁶¹ A.g.k., 17,18.

⁶² A.g.k., 19.

özellikle ortaçağlara kaçış kavramları önem kazanmıştır. Arnold Hauser'e göre, *“Devrim ve Romantik akım sanatçının bir topluma, az çok homojen bir gruba, ilke olarak otoritesini kabullendiği bir kamuoyuna hitap ettiği kültürel bir dönemin sonucudur. Sanat artık nesnel ve konvansiyonel ölçütlerin yönlendirdiği toplumsal bir etkinlik olmaktan çıkıp kendi standartlarını yaratan bir kendi kendini ifade etme etkinliği kısaca bireyin bireye hitap ettiği bir araç olur.”*⁶³

Goya'nın “IV. Carlos'un Ailesi” (1801) adlı portresinde kral ve ailesi tablolar asılı bir duvarın önünde sıralanmış olarak görülür. Kral ve ailesini yandan gelen bir ışık aydınlatmaktadır. Bu portrede daha önceki yüzyıllara ait kraliyet portrelerinde dikkati çeken hiyerarşi, idealizasyon ve biçimcilik yoktur. Bütün aile ipekliler, satenler, mücevherler ve madalyalar içinde gösterilmiş ancak iç dünyaları ve kişilikleri tüm çıplaklığıyla yansıtılmıştır. Kral güler yüzlü ama aptal bir adam olarak; kraliçe ise çirkin, kurnaz ifadeli bir kadın olarak yansıtılmıştır.⁶⁴

Romantik figür resminin Fransa'daki öncüsü Théodore Géricault'dur. Neoklasik ressamlar çizgilerle belirlenen formlar yaratırken Géricault'nun formları renk kümeleriyle oluşturulmuştur. Géricault'nun en ilginç yapıtları 1822-1823 yılları arasında yaptığı bir dizi sinir hastası portresidir. Bunlar, Batı sanatında psikolojik portreciliğin en güçlü örnekleri olarak kabul edilir. Bu çalışmalardan biri “Deli Kadın” (1822) portresidir. Koyu bir fon üstünde yer alan bu portrede model dörtte üç profilden betimlenmiş, Géricault, her şeyi en basite indirgeyerek modelin yüz ifadesindeki ince ayrımları vurgulanmıştır.

⁶³ A.g.k., 28, 29.

⁶⁴ A.g.k.,31.



Resim 2.2.15: Théodore Géricault, Deli Kadın, 1822, Tuval üzerine yağlıboya, 75x58 cm.

Romantizmi izleyen Realizm, 1840'tan 1880'e kadar Batı dünyasının en güçlü akımı olmuştur. Zeynep İnankur'a göre, *“Bu akımın amacı gerçek dünyanın, çağdaş yaşamın dikkatli bir gözlemine dayanan doğru, nesnel ve tarafsız bir betimini vermektir.”*⁶⁵ Bu bakımdan hem eski klasik gelenekten hem de Romantik'lerin kendi düş dünyalarına kaçış eğiliminden uzaklaşan Realizm, şimdiki anı ve şimdiki ortamı yücelterek gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışır.

Realizm'in önderi ve en önemli temsilcisi olan Gustave Courbet (1819-1877) idealizasyonu tümüyle reddeden bir kuşağın temsilcisidir. Courbet'ye göre belirli bir dönem, yalnız o dönemde yaşayan sanatçılarca canlandırılabilir. Bir çağın sanatçılarının geçmiş ya da gelecek çağa ait olanları temsil etmek için yetersiz olduklarını söyleyen Courbet, geçmişe uygulanan sanatın varlığını reddeder. Courbet, resmin esasen somut bir sanat olduğuna ve sadece gerçek ve var olan nesnelerin betimini içerdiğine inanır. Ona göre resim, fiziksel bir dil olarak sadece görünen dünyayla ilgilidir. Soyut olan, görünmeyen ya da var olmayan şeyler resmin kapsamına girmez.⁶⁶

⁶⁵ A.g.k., 53.

⁶⁶ A.g.k. 5

4, 55.

Işık ve renk Empresyonist resmin başlıca öğeleri olmuştur. Işığı ve rengi araştırmaya koyulan Empresyonistler, ışığın gün içerisindeki değişimlerini incelemek için atölyelerinin dışına çıkarlar. Siyahla elde edilen gölgelendirmeler yok olmuş, sıcak soğuk renk farklılığıyla bir hacimsellik anlayışı ortaya çıkmıştır. Görünenin doğasına ilişkin fikirlere dayanan kavramsal bir yaklaşımdan görülenin deneyimine dayanan görsel bir yaklaşıma geçilir. Resim sanatı, artık zihnin işe karışmadığı salt duyuma dayanan optik bir işlem olmuştur. Empresyonistler, çevrelerindeki değişik anların değişen izlenimlerini ışık ve renk elemanlarıyla tuvale aktarmış, yalnızca gördüklerini ifade etme amacı taşımışlardır. Renk doğrudan doğruya belirleyici konumdadır.

Post-Empresyonistlerde ise resim doğal gerçekliğin yansıması olmaktan çıkıp özerklik kazanır. Paul Cézanne (1839-1906), etrafındaki dünyanın altında yatan yapıyı derinlemesine incelemek, bunun yanı sıra üç boyutlu bir dünyanın nasıl verilebileceğini çözmek ister. “Kırmızı Yelekli Çocuk” portresi, sanatçının bu temel kaygısını ortaya koymaktadır. Cézanne, sınırlı paletiyle bir alandan aldığı renkleri başka bir alana aktararak uyum sağlamıştır. Çocuk ve çevresindekileri aynı düzleme oturtmuştur. Soldaki perdede, çocuğun eğik sırtında, sağ kolu ve resim alanına sığmayan bir yüzeye yaslı duran sol kolunda bir dizi köşegenin birbirleriyle kesiştiği ve birbirini tekrar ettiği görülür. Portre, renk ve düzgün biçimli sade şekilleriyle çarpıcı bir modernlik sergiler.⁶⁷

⁶⁷ Stephen FARTHING, **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim**, Ed. Erkan Doğanay, 550.



Resim 2.2.17: Paul Cézanne, Kırmızı Yelekli Çocuk, 1894-95, Tuval üzerine yağlıboya, 80x64 cm.

1860-1870 yılları arasında gelişen “*Sembolist kurama göre gerçek yalnızca fiziksel olanla sınırlanmayıp düşünceyi de içerir. Sürekli düşünen akıl, dış görünüşlerin ardında olanı da ortaya çıkarır. Dolayısıyla Sembolizmi fiziksel varlıklarda gizli olan gizemli anlamların arayışı olarak tanımlayabiliriz. Sembolizm, nesnelliği öznellik uğruna reddetmiş ve gerçeğin doğrudan doğruya betimini bir yana bırakarak düşünceleri belirsiz ama güçlü simgelerle ima etmeye çalışmıştır.*”⁶⁸ Odilon Redon (1840-11916), “*En gerçekdışı yaratılarıma yaşamın yanılısamasını vermek yeteneğini kimse elimden alamaz.*”⁶⁹ der. Redon, “Suskun İsa” portresinde İncil’in değil, bilinçaltının kuşku ve hayallerini dile getiren bir görüntüyü iç dünyasından çıkarır.

⁶⁸ Bkz. (59), İNANKUR, 81.

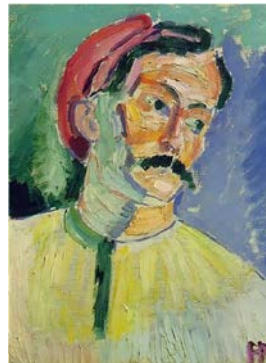
⁶⁹ Jean CASSOU, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş, 126.



Resim 2.2.18: Odilon Redon, Suskun İsa, 1897, Karışık teknik, 58x46 cm.

Fovist olarak nitelendirilen resimlerin temel özelliği saf ve zıt renklerin “anti-natüralist” kullanımınıdır. Fovist ressamların rengin etkisini vurgulamak için gölgelendirme yönteminden kaçındıkları görülür. Fovizm’de önemli olan, resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır.

Fovizm’in öncülerinden Henri Matisse’in (1869-1954) paletinde sarı, kırmızı, mavi ve yeşilin değişik tonlarını içeren geniş bir renk çeşitliliği görülmektedir. Matisse’in “Andre Derain’in Portresi” bu bağlamda değerlendirilebilir. Renk ve dokunun ön planda olduğu bu portre Fovizm’in başlıca özelliklerinden biri olan anti-natüralist renk anlayışına örnek oluşturur.



Resim 2.2.19: Henri Matisse, Andre Derain'in Portresi, 1905, Tuval üzerine yağlıboya, 39,4 x 28,9 cm.

Ekspresyonizm, Birinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya’da ortaya çıkmış, savaş yıllarında diğer Avrupa ülkelerindeki sanatı etkilemiştir. Ekspresyonist’ler, Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı yıkım içinde insana yeniden yaşamsal bir güç verme isteği duyarlar. Tüm sanatsal ürünlerin insanın tinsel yaşamından kaynaklandığı görüşünü savunan Ekspresyonist’ler için her şeyin üstünde olan yaratıcı tin, sanatsal deneyimlerin gelişiminin temelidir.⁷⁰ Sanayileşmenin insan yaşamına getirdiği yalnızlık duygusu, yarattığı insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın hızı ve kölece yaşam koşulları da onlarda rahatsızlık yaratmıştır.⁷¹ Ekspresyonist sanatçıların tümüyle kendine özgü yaklaşımları vardır. Bununla birlikte, “biçim bozmacı” yaklaşımları, rengin özellikle simgesel, duygusal etkilerinden yararlanmaları, boyanın yoğun dokunsallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek olanaklıdır.⁷²



Resim 2.2.20: Otto Dix, İşadamı Max Roesberg,1922, Tuval üzerine yağlıboya, 94,3x63,8 cm.

⁷⁰ Lionel RiCHARD, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sinem Gürsoy-Beral Modra, 120.

⁷¹ A.g.k., 19.

⁷² Ahu ANTMEN, **Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 34.

Kübitler, Batı resim sanatının yüzlerce yıllık temsil sisteminden farklı yeni bir resimsel dil, yeni bir görme biçimi getirir. Resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış, eş zamanlı olarak bir nesneyi ya da figürü birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş doğanın kavramsal bir yorumunu yansıtmışlardır.

Pablo Picasco'nun "Ambroise Vollard" portresi (1910) geleneksel portre anlayışının dışında bir mantıkla oluşturulmuştur. Kişinin özelliklerinden çok, grafik şema olarak çok parçalı küçük paçaların oluşturduğu bir yapıdadır. Rengi geri planda bırakarak, hacimleme yöntemine odaklanmıştır.



Resim 2.2.21: Pablo Picasso, Ambroise Vollard, 1910, Tuval üstüne yağlıboya, 92x65 cm.

Kübizm'in birden çok an ve açıyı aynı yüzeyde gösterebilmesinden kaynaklanan zaman ve mekân algısı Fütüristlerin dikkatini çeker. Umberto Baccioni'nin 1910'da kaleme aldığı "Fütürist Resim: Teknik Manifesto"da, Fütüristlerin evrensel bir dinamizm içinde tek bir anı resmetmek yerine, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin peşinde oldukları dile getirilir. *"Her şey hareket eder, her şey bir kovalamaca halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir görünüp bir yok olurlar. Retina üzerinde görüntülerin etkisi titreşimler şeklinde*

algılanır. Koşan bir atın dört ayağı değil, yirmi ayağı var gibi görünür ve o görüntü birden üçgenimsi bir biçim kazanır.”⁷³

Umberto Boccioni'nin “Bir Kadının Eşzamanlı Hareketlerinin Dinamizmi” (1913) bir yandan Kübizm'in yoğun etkisini hissettirirken bir yandan da dışavurumcu bir soyutlama dinamizmini yakalama uğraşını yansıtır.⁷⁴ Boccioni, modelini ışığın prizmatik açılımı içerisinde yansıtırken, dinamik ışıklılığı biçimlendirmiştir.



Resim 2.2.22: Umberto Boccioni, Bir Kadının Eş Zamanlı Hareketlerinin Dinamizmi, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 42x61 cm.

“Birinci Dünya Savaşı'nı burjuva değerlerinin bir uzantısı, bir tür burjuva yolsuzluğu olarak gören Dadacıların söylemleri de sanata yaklaşımları da bu muhalif tavrı yansıtır (...) Dadacılar sanatı bu tür tepkilerin dile geldiği bir özgürlük alanı olarak algılamışlardır.”⁷⁵ 1918'de Dada manifestosunu kaleme alan Tristan Tzara'ya göre Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan

⁷³ A.g.k., 67.

⁷⁴ A.g.k., 67.

⁷⁵ A.g.k., 123.

renklerin, zıtların birliğinin, grotesk Şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi, kısacası yaşamın kendisidir.”⁷⁶



Resim 2.2.23: Marcel Jango, Tzara Portesi,1919, Karışık teknik, 55x 25 cm.

2.3. Otoportre

“İnsan, insan olmak hususunda bir anlatıya girdiğinde, irdeleyeceği hep kendisi olacaktır. Bu kendini anlatma, anlatının hem iŐeriđinde hem de biÇiminde iÇkindir.”⁷⁷

Carl Gustav Jung

Berger, bilinen ilk otoportrenin MÖ. 2000’de yapıldığını söyler. Berger’ın aktardığına göre, bu otoportre başka birÇok kişinin bulunduğu bir ziyafette patronunun uŐađının ona sunduğu iŐkiyi bir testiden iŐen ressamın profilini gÖsteren bir Mısır alÇak kabartmasıdır. John Berger, bu tür otoportre geleneğinin OrtaŐađ’ın başlarına kadar sÜrdüğünü söyler. Berger’a göre bu otoportreler, resmedilen

⁷⁶ A.g.k., 122.

⁷⁷ Carl Gustav JUNG, **DÖrt Arketip**, Çev. M. Bilgin Saydam, 7.

kalabalık sahnelere ressamın attığı bir imza, “Ben de oradaydım” dercesine kenara düşülmüş bir not gibidir.⁷⁸

Ressamın başkalarının yüzlerine yaklaşmakla başlayan serüveni otoportre ile kendine dönerek kendini model almaya, kendi imgesini yansıtmaya yönelir. Otoportre, sanatçının kendi portresini yaratması, yansıtması, yorumlaması olarak tanımlanabilir. Bu tür bir yansıtma bakan ve bakılan ortak bir noktada yer alır.

Erken Rönesans döneminde sanatçıların dinsel resimlerde tapınanlar arasında kendilerini çizdikleri görülür. Ressamın orada bulunma nedeni Meryem’in ya da tapınanların remini yapıyor oluşudur. Ressamın bağımsız kendi portresinin ortaya çıkışı ise 15. yüzyılın ortalarıdır. Artık ressam kendi içine bakmak için oradadır. Berger, bunu yapan ilk otoportrelerden birinin Antonello da Messina’nın (1430-1479) otoportresi olduğunu söyler.



Resim 2.3.1: Antonello da Messina, Genç Bir Adamın Portresi, 1475-76, 25,5x355 cm.

⁷⁸ Bkz. (3), BERGER, 90.

Sanatçıların otoportrelerini yaparken aynaya başvurdukları bilinmektedir. Aynaya karşıdan bakan ressamın ruh halinin değişkenliği, gördüğü yüze verdiği tepki o yüzü değiştirebilir. Kendisiyle bir yüzleşmedir bu. Ressam, her seferinde yüzünün duruşunun, görünüşünün nasıl değiştiğini gözlemleyebilir, an geldiğinde aynanın üzerini belki örterek yaşamının imgesine, yani kendi içine bakarak resmini yapmayı sürdürebilir. Kendinde ölümsüzleştirmek istediği bir anı dondurabilir ya da portresini yaptığı süreçte ağır basan bir duyguyu dışlaştırabilir. Bu bakımdan otoportrede ressamın iç dünyasının bir aynasını bulmamız da olanaklı olabilmektedir.

Yüzün kendine özgü bir teatrallığı olduğunu söyleyen Berger'a göre, yüzdeki bu teatrallikte *“Dürer'in İsa'yı, Gauguin'in serseriyi, Delacroix'nun züppeyi, genç Rembrandt'ın başarılı Amsterdam tüccarını oynadığını görebiliriz. Bu itirafa kulak misafiri olmuş ya da bir böbürlenmeye şahit olmuş gibi içten güleriz.”*⁷⁹ Bir otoportre, Rembrandt'ta olduğu gibi etkili bir bakışla bizi ressamın ruhuyla yüz yüze getirebilir.

Otoportrelerin doğaları gereği içe bakan resimler olduğunu söyleyen Leppert'e göre, otoportrelerde seyirci ile imge arasında büyük bir metaforik mesafe vardır. Sonuçta kendi portresini yapan ressamın işi tamamen kişiseldir; hatta bazen seyirci alakasız bir duruma bile düşebilir. Sanatçının kendi kaygılarına cevap veren otoportrelerin birincil seyircisi bizzat kendi kendisini işleyen ressamdır.⁸⁰

Ressamlar kendi portresinin olduğu çoklu figürlü kompozisyonlar dışında genellikle kendilerini çalışma alanında resmetmişlerdir. Çoğu zaman elinde paleti ve fırçasıyla görünür ressam. Bu, yaptığı işi sembolize eden bir pozdur. Çalışma alanını bütünüyle gösteren kompozisyonlar ressamın otobiyografisini okumamıza olanak

⁷⁹ A.g.k., 91.

⁸⁰ Bkz. (3), LEPPERT, 224.

sağlar. Kullandığı eşyalar, atölyesinin biçimi, ressamın dünyasına götürür bizi. Bazen de hayatına dair bir sahne içerisinde görürüz kendisini.

2.4. Çok Figürlü Kompozisyonlarda Otoportre

MÖ. İkinci binyıldan Ortaçağ'ın başlarına kadar süren otoportre geleneğinde ressam kendini merkezi konumda resmetmez. Bu otoportreler, ressamın kalabalık sahnelere attığı bir imza niteliğindedir. John Berger'a göre, "Bakire Meryem" in resmini yapan Aziz Lukas, çok tutulan bir konuya dönüşünce ressamlar kendini daha merkezi bir konumda resmetmeye başlamıştır.⁸¹

Ortaçağ'dan erken Rönesans'a uzanan, dinsel bir otoportre anlayışı ve ressamın kendini figürlü kompozisyon içinde gösterme çabası resimli el yazması kitaplarda karşımıza çıkar. Çok figürlü kompozisyonlarda dini temalı bir konunun işlenişinde kendini figürlerden biri olarak kıyıda bir yerlere yerleştiren ressam, olabildiğince alçakgönüllü bir tutum içerisinde. Bu alçakgönüllü tutumun altında yatan, resmedilen önemli kişilere duyulan saygıdır. Bu süreçte sanatın dini temaları okuma yazma bilmeyen halka anlatmak gibi sorumluluğu vardır. Kutsal konular işlenirken ressamın kendini o konu içerisindeki bir figür olarak resmedişi ressamı onurlandırmakta ve ona ruhsal bir doyum sağlamaktadır. Bu kutsal resimlerde bir figür olarak yer almak ressam için hem bir imza hem de bir tür ibadettir.

Genellikle dini ve mitolojik bir hikâyenin anlatıldığı büyük boyutlu, çok figürlü resimlerde ressam kendini önemsiz ve çok dikkat çekmeyen bir yerde resmeder. Antik dönemden ressama miras kalan işiyle ilgili kibirli olmaması gerektiği düşüncesinin ürünüdür bu eserler. Ressam, kutsal konuların bir izleyicisi ve tanığıdır. Masaccio'nun "Haraç Parası" (1425-1427) bu tarz otoportrelerdendir.

⁸¹ Bkz. (3), BERGER, 90.

Masaccio, kendini tam boy olarak kalabalığın en sağında resmetmiştir. Üç ayrı sahnenin işlendiği bu dini temalı resmin içerisinde ressam yine bir tanık konumundadır.

“Meryem’in Kafilesi” (1459) adlı resimde kendini arka planda kalabalık içerisinde resmeden Benozzo Gozzoli’nin otoportresi direk izleyiciye bakmaktadır.

Sandro Botticelli’nin “Müneccimlerin Tapınması” (1475) otoportresine baktığımızda ressamın kendini kalabalık ya da köşelere gizleme yaklaşımından uzaklaştığını görürüz. Ressam, resmin tam sağında sarı kıyafeti ve izleyiciye yukardan bakan bakışıyla diğerlerinden sıyrılmıştır.

Ressamın kendini bir başkası olarak da resmettiği görülür. Bu, bir başkası olma durumudur. Beden, ressama aittir, ancak büründüğü kişilik bir başkasıdır. Roger Van Der Weyden, “Aziz Lukas Meryem’i Resmediyor” (1435) adlı resminde kendini Aziz Lukas olarak resmeder. Ressam kendini Hıristiyanlık için önemli bir kişilik olan Aziz Lukas ile özdeşleştirir.

Paolo Veronese, “Kana’da Düğün” (1563) adlı resminde kendini bir müzisyen olarak resmetmiştir. İsa’nın suyu şaraba çevirmesini konu alan bu resim olabildiğince kalabalık bir figür topluluğunu anlatır. Resmin tam merkezine yerleştirilen İsa’nın sol alt kısmında beyaz kıyafetleriyle dikkat çeken müzisyen, ressamın kendi portresidir.

Kendisini toplumca olumlanan karakterler şeklinde işleyişin tam tersine ressamın kendini toplumca onaylanmayan bir karakterle özdeşleştirdiği otoportreler de vardır. 17.yüzyıla baktığımızda bunun örneklerini görürüz. Sanatçının karakteri,

yaşam hikâyesi bu resimlerde dile gelmiş gibidir. Caravaggio'nun “Davut ve Golyat'ın Başı” (1610) resmindeki Golyat, ressamın kendi portresidir. Karmaşalarla dolu yaşamında bir cinayet işlemiş biri olarak Caravaggio, bu otoportresinde kendini bir anti kahraman olarak resmeder.

Artemisia Gentileschi'nin “Holofernes'in Başını Kesen Yudit” (1620) resminde kendini Yudit olarak resmetmiştir. Artemisia Gentileschi'nin kendini soğukkanlılıkla düşmanının kafasını kesen bir kadınla özdeşleştirilmesi, uğramış olduğu tecavüzün öcünü alıyor izlenimi vermektedir. Bu tecavüz olayını Artemisia'ya perspektif öğretmesi için işe alınan ve daha sonra da ona tecavüz ettiği gerekçesiyle mahkemeye verilen Augustino Tassi'nin davasından öğreniyoruz.⁸²



Resim 2.4.1: Artemisia Gentileschi, Holofernes'in Başını Kesen Yudit, 1620, Tuval üzerine yağlıboya, 158,8 × 125,5 cm.

Protestanlığın etkisiyle dini resimlerin gerilediği 17.yüzyıl Hollanda sanatında portrenin önemi geçmişe oranla daha da artmıştır. Gelişen orta sınıfın

⁸² Larry SHİNER, **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen, 97.

varlığı grup portreciliğini yaygınlaştırmıştır. Ressamların otoportreleri günlük yaşamın bir sahnesi içerisinde karşımıza çıkmaya başlar.

Bu dönem otoportre için önemli bir yenilik getirmiştir. Ressam kendisini kendi yaşamı içerisinde olduğu gibi ele almaya başlamıştır. Daha önceki dönemlerde önemli konuların figüranı olarak resimlerde yer edinirken şimdi kendi resminin başrol oyuncusu konumuna erişmiştir.

Rembrandt, yaşamı boyunca kendi yüzünü bütün değişimleri ve halleri içinde incelemiştir. Otoportrelerinde aradan geçen yılların yalnız görünüşünde değil kişiliğinde de nasıl değişiklikler yarattığını görmek olanaklıdır.

Gençliğin heyecanı ve duygusallığı içinde eşi Saskia ile birlikte görüldüğü otoportresi (1635), evliliklerinin ilk yılı içinde yapılmıştır. Rembrandt, bu otoportresinde neşeli duygu doludur. Saskia Rembrandt'ın kucağına oturmuştur. Rembrandt ise neşeyle izleyiciye bakarak kadehini kaldırmaktadır. John Berger, bu resmin Rembrandt'ın evliliğinin ilk yılında karısı Saskia ile yaşamının mutlu evresinin bir özeti olduğunu söyler. Saskia, bu resim yapıldıktan altı ay sonra yaşamını yitirmiştir. Berger'a göre bu resim; modelin talihliliğini, toplumsal sınıfını, zenginliğini gösteren bir reklamdır.⁸³ Rosalind Ormiston'a göre, Rembrandt kendini bu otoportrede Luka'da geçen "savurgan oğul" olarak bir genelevde fahişeyle betimlemiş, daha önce çiftin ortasında bulunan "madam" silinmiştir.⁸⁴

⁸³ John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 111.

⁸⁴ Rosalind ORMISTON, **Rembrandt 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri**, Çev. Mehmet Barış Albayrak, 130.



Resim 2.4.2: Rembrandt, Rembrandt ve Saskia, 1635, Tuval üzerine yağlıboya, 161x131 cm.

Aynı konuyu aynı psikolojiyle işleyen Peter Paul Rubens, “Hanımeli Bahçesi” (1609-1610) adlı resminde eşi Isabella Brant ile görülmektedir. Evlendikleri yıl yapılan resimde mekân bir bahçedir. Resimdeki hanımeli ve bahçe aşkı, çiftlerin ellerinin birbirine dokunuşu ise evliliği sembolize etmektedir.

İspanyol ressam Velazquez’in “Nedimeler” (1656-57) resmi, Velazquez’in Alcazar’da atölye olarak kullandığı bir odayı gösteriyor. Tahtın varisi Prenses Infanta Margarita ve maiyeti odadadır. Velazquez, elinde paleti ve fırçasıyla yalnızca arkasını görebildiğimiz dev bir tuvalin önündedir. Odanın arka duvarında büyük boyutlu tablolar asılı. Kral ve kraliçe, bu tabloların altındaki -büyük olasılıkla bir ayna olan- koyu renkli çerçevenin içinde görülür. Aynanın sağında başka bir odaya açılan birkaç basamağın başındaki ışıklı kapı aralığında kraliçenin özel saray nazırı Jose Nieto duruyor.⁸⁵ Norbeth Wolf, bu tabloyla ilgili birçok temel soru olduğunu söyler. Bu temel sorulardan biri, bir saray ressamının tüm kral ailesinin bir arada bulunduğu bir resimde, üstelik kral ve kraliçe yalnızca dolaylı yoldan görünüyorken

⁸⁵ Bkz. (50), WOLF, 81.

kendini nasıl böylesine öne çıkaracak biçimde betimleyebildiğidir. Palonimo, “Nedimeler” bittiğinde kralın tabloya apayrı bir ilgi gösterdiğini aktarır. Bu, kralın resimde gösterilme biçiminden rahatsızlık duymadığını göstermektedir. Bu konuda değişik düşünceler de yok değil. Velazquez’in saray adabını yerine getirmeme, onu aşma konusunda gizli niyetleri olduğunu söyleyenler de vardır. Wolf’a göre, ressamın tablodan bize bakışında, sadık bir saray hizmetlisinin ifadesinden herhangi bir iz bulmak olanaksızdır. Bu bakışlarda gurur ve kendine güven vardır, üstelik her kime bakıyorsa, karşısındakini delip geçen bir bakıştır bu.⁸⁶



Resim 2.4.3: Diego Velazquez, Nedimeler, 1656, Tuval üzerine yağlıboya, 318x276 cm.

Goya, 1799’da kralın baş ressamı unvanını aldıktan sonra kraliyet ailesinin bir resmini yapar. “15.Carlos’un Ailesi” adını taşıyan bu resim pek çok bakımdan Velazquez’in “Las Meninas”ını anımsatır. Fakat burada ressamın kendi portresi belli belirsiz mütevazı bir ruhla sol köşede karanlık bir alanda tuvalinin başındadır.

⁸⁶ A.g.k., 88.



Resim 2.4.4: Francisco Goya, IV. Carlos'un Ailesi, 1801, Tuval üzerine yağlıboya, 280x335.9 cm.

2.5 Rönesans'tan 19. Yüzyıla Kadarki Süreçte Otoportre

Larry Shiner'e göre, "Rönesans döneminde, esas itibariyle modern sanatçı kavramının doğuşunu akla getiren üç çeşit kanıt vardı: Bir tür olarak 'sanatçının biyografisi'nin ortaya çıkışı, kendi portresinin gelişimi ve saray sanatının yükselişi."⁸⁷

Rönesans döneminin en ünlü otoportreleri ise Almanya'da ortaya çıkar.⁸⁸ Shiner'e göre, İtalyan ve Alman ressamın otoportreleri sanatçının yüce bir statüsü olduğu iddialarının başlangıcını gösteren önemli şeyler olsalar da bu türden otoportrelerden çoğunluğunun "saray sanatçıları" olarak bilinen küçük bir seçkinler grubu tarafından yapıldığı unutmamak gerekir.⁸⁹

⁸⁷ Bkz. (81), SHİNER, 75.

⁸⁸ a.g.k., 78.

⁸⁹ A.g.k., 78.

Rönesans döneminde alçak gönüllü bir yaklaşımla kendi portrelerini çok figürlü kompozisyonlar içinde gösteren ressamın bu tavırları dışında bir tutum alan ilk ressam Albrecht Dürer'dir (1471-1528)

Kendisini çok figürlü kompozisyonlar dışında tek başına ele alışı o dönem için alışıldık bir anlayış değildir. Farklı dönemlerinde birçok otoportre yapan Dürer'in en tartışmalı otoportresi, 1500'de yapmış olduğu "Kürk Yakalı Bir Palto Giymiş Yirmi Sekiz Yaşındaki Kendi Portresi"dir. Dürer, otoportresinde İsa gibi poz verir. Bu otoportre konusunda birbiriyle çatışan yorumlar vardır. Kimileri bu otoportreyi "İsa'yı taklit etme" dinsel geleneği içinde değerlendirirken, kimileri de burada ressamın küstah bir tavırla kendisini ilahi yaratıcı yerine koyduğunu ileri sürmüştür.⁹⁰

Dürer; dik duruşu, merkeze yerleştirdiği yüzünün iki tarafından omuzlarına dökülen sağlıklı ve lüle saçları, zenginliği sembolize eden kürklü kıyafeti ve bu kıyafetin kürkünü tutan elleriyle izleyicinin direk gözlerinin içine kendinden emin bir tavırla bakar. O dönemde izleyicinin direk gözlerinin içine bakan yüz, sadece İsa portreline özgüyen ressam bu kalıbın dışına çıkmıştır. Dürer, kendi portresin sağ üst kısmında şöyle yazar: "Ben Nuremberglî Albrecht Dürer, silinmez renklerle 28 yaşındaki kendi portremi çizdim." Kendi portresini, eski bir gelenek olan portrelerde yazıyla kim olduğu belirtilmesi geleneğiyle mi yoksa kendi varlığını resmin dışında yazıyla da ölümsüzleştirme niyetiyle yaptığını bilmiyoruz. Dürer şöyle der: "*İyi bir ressam kendi içinde formlarla yüklüdür ve sonsuza dek yaşayabileceğini farz ederek, Platon'un yazılarında bahsettiği içsel ideler içerisinde kendi eserlerine koyacak yeni bir şeyler bulur daima*"⁹¹

⁹⁰ A.g.k., s. 78

⁹¹ France FARAGO, **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, 80.



Resim 2.5.1: Albrecht Dürer, Kürk Yakalı Bir Palto Giymiş Yirmi Sekiz Yaşındaki Kendi Portresi, Ahşap üzerine yağlıboya, 1500, 67x49 cm.

Dürer'in bir başka otoportresi 1498'de yaptığı "Eldivenli Otoportre"dir. 1494 yıllarında yaptığı İtalya ziyaretinin etkileri bu portrede belirgin bir biçimde görünür. Kendini bir İtalyan asilzadesi olarak ve dönemin İtalyan portre sanatına özgü üç çeyrek pozuyla tasvir etmiştir. Arka planda, Venedik ve Floransa resmini hatırlatan tarzda yumuşatılmış nötr renkler ve uzak, karlı tepelere uzanan bir manzarayı gösteren açık bir pencere görünür.⁹² Dönem asilzadelerinin portreleri yapılırken kullanılan arka plandaki açık pencere genellikle sahip oldukları toprakları sembolize etmekteydi. Dürer'in bu portrede kendisini bir asilzade olarak resmetmesi kendini algılayışı hakkında gizli semboller içermektedir.

Aynı zamanda önemli bir doğa gözlemleyicisi olan Dürer'in doğadan sabırla resmettiği birçok bitki etüdü vardır. Bu yönünü sembolik olarak anlatan 1493 tarihli kendi portresinde elinde bir bitki tutmaktadır. Rönesans dönemi portre sanatında kişinin yaptığı işi ve ilgi alanlarını sembolize eden objelerle resmedilmesi bir gelenektir. Dürer, bu en erken tarihli otoportresinde doğayı hangi boyutuyla algıladığını kendi resminde ölümsüzleştirmek istemiştir.

⁹² Bkz. (66), FARTHING, 128.

Yaptığı eserlerle Maniyerizm'e referans oluşturan İtalyan ressam Parmigianino'nun (1503-1540) otoportresi olabildiğince sıra dışıdır. Olağandışı uzatılmış figürlerden hoşlanan ressamın diğer resimlerinde de bu yaklaşımı görüyoruz. Parmigianino, "Dışbükey Bir Aynada Otoportre"sini dışbükey ahşap üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmıştır. Çapı 24,4 cm olan bu otoportre, olabildiğince küçük olmasına rağmen izleyici üzerinde büyükmüş izlenimi yaratmaktadır. Ressam kendi portresini yaptığında 21 yaşındadır. Parmigiano'nun yüzü resmin tam ortasına yerleştirilmiştir. Ortadan ayrılmış sarı tonlarındaki saçları kulak memesi hizasında kesilmiş. Beyaza yakın ten rengi soluk gözükmektedir. Dingin ve sakin bir ifadenin hakim olduğu yüz dışındaki her şey bir kaos içindedir. Ön planda olan el dışbükey aynanın yarattığı yanılşamayı olduğu gibi veriyor. Rahat fırça vuruşuyla yapılmış izlenimi veren kürküyle soyluluğunu sembolleştirmiştir. Kendi yüzü dışındaki her şey dönüyor hissi vermektedir. Arka plandaki mimari öğeler dahi çarpılmış ve yuvarlaklaşmış gibidir. Ressamın ön plana yerleştirdiği elinin serçe parmağındaki altın yüzük oldukça dikkat çekicidir. Bunun altındaki parlaklığı verme konusundaki ustalığını karşısındakine gösterme düşüncesinin sembolik bir anlatımı olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 2.5.2: Parmigianino, Dışbükey Bir Aynada Otoportre, 1524, Ahşap üzerine yağlıboya, Çap: 24,4 cm.

Resim yaparken şövale karşısında kendini resmetme olabildiğince çok başvurulan bir kompozisyonudur. Bu kompozisyonla yapılmış en eski resim Catharina van Hemessen'e (1528-1587) aittir. Flaman ressam Jan Sanders van Hemessen'in kızıdır. Ressam hakkında çok az bilgiye rastlanır. Babasından resim dersleri almış, yaptığı portre çalışmalarıyla günümüze kalmıştır. Şövale karşısında kendini resmettiği en eski tarihli olan kendi portresinin üzerinde 1548 tarihi vardır. Başındaki beyaz başlığın altında ortadan ayrılmış saçlarıyla şövalesinin başında oturmuş şekilde görülen ressamın yüzünde dalgın bir ifade vardır. Yüzü izleyiciye dönük olsa da gözleri izleyiciyle buluşmaz. Sol başparmağına taktığı paleti izleyiciye dönüktür. Paletin üzerindeki renkler izleyici görebiliyor. Aynı elinde sıkı sıkıca tuttuğu fırçalar vardır. Sağ eli tuvalin üzerinde çalışır halde verilmiştir. Tuvalde henüz yeni başlanmış bir portre dikkat çekmektedir. Kıyafetindeki ayrıntı da dikkat çekicidir. Kumaşın kadifemsi dokusu Flaman ressamlarının geleneğine uygun olarak ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Ressamın gözlerinin uzakta bir yeri dikkatle inceleyen dalgın ifadesi, karşısındaki modelin portresini çalışırken bir anın dondurulmuş hissini vermektedir.



Resim 2.5.3: Catharina van Hemessen, Şövale Başında Otoportre, 1548, Ahşap üzerine tempera, 32x25 cm.

Rönesans döneminde kendi portresini çalışan ressamlardan Maerten van Heemskerck (1498-1574) Flaman asıllı olmasına rağmen İtalyan üslubunun etkisinde kalmıştır. 1532-1536 yıllarında İtalya'da bulunan ressam "Dünya Harikası" tasvirleriyle tanınmaktadır. Resmin sol kısmında siyah kıyafeti ve beyaz yakalı gömleğiyle yarı dönük duruşta izleyiciye bakan portresi vardır. Alnının çizgileriyle bakışındaki ifade olgun bir duruşu ifade etmektedir. Portrenin fonunda bulunan resimse portreden ayrıdır. Daha önce yaptığı bir başka resmin önünde duruyormuş izlenimi vermeye çalışmıştır. Portresi ve resim arasına yerleştirdiği notun üzerinde adı ve 1553 tarihi yazılıdır. Arka planda görünen resim de bir otoportredir. Ressam, kendini antik bir yapının önünde resim yaparken göstermiştir. Resmin adından bu yapının Colosseum olduğunu anlıyoruz. Maerten van Heemskerck, bir kayanın üzerinde oturmuş, kucağındaki resim malzemeleriyle yapıyı ayrıntılı bir şekilde incelemektedir. Duralitin üstündeki kâğıtta yapının bir kısmını çalıştığını görmekteyiz. Sağ elinde divit kalem, sol elindeyse mürekkep hokkası dikkat çekmektedir. Ressam, bir resim üzerinde iki ayrı portresini çalışmıştır. Ön planda bir ayna karşısında poz vermiş hali görülür. Arka planda ise hayatında önemli bir yeri olan antik yapıları resmederken görülür. Bu pozda kendini dışarıdan izleyen bir gözle çizer. Geçmiş zamanla yaşanan anın birleştiği bir otoportre çalışmasıdır.



Resim 2.5.4: Maerten van Heemskerck, Arka Planda Colosseum ile Otoportre, 1553, Ahşap üzerine yağlıboya, 42,2x54 cm.

Caravaggio (1571-1610) Roma'ya taşındıktan sonra hastalanır ve altı ay hastanede yattıktan sonra “Hasta Bacchus” adlı kendi portresini yapar. Yüzünün sarılığı, dudaklarının morluğu bize hasta bir insan izlenimi vermektedir. Direk izleyiciye bakan gözleri yorgundur. Başına yerleştirdiği sarmaşıklar şarap tanrısının sembollerinden biridir. Elbiseleri sarmaşık motifiyle süslenen şarap tanrısı, aynı zamanda ölümsüzlüğün sembolü olarak da kabul edilir.⁹³ Bir diğer sembol ise üzüm salkımlarıdır. Caravaggio iki eliyle tuttuğu üzüm salkımlarını izleyiciye sunar gibidir. Elinde tuttuğu beyaz üzümün tersine masada kırmızı üzüm salkımı ve iki kayısı bulunmaktadır. Hiç idealize edilmeden yapılan bu otoportrede kendisine karşı acımasızca bir yaklaşım içinde olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 2.5.5: Caravaggio, Hasta Bacchus, 1593, Tuval üzerine yağlıboya, 66x52 cm.

Otoportre dediğimizde aklımıza ilk gelen ressam kuşkusuz Rembrandt van Rijn'dir. (1606-1669) Rembrandt, ilk dönemlerindeki otoportrelerinde kendini canlı, zarif ve açık fikirli biri olarak gösterir. Acayip kılıklara bürünmeyi ve kendini “Kutsal Kitap”taki çeşitli kişiliklerde canlandırmayı sever. Daha sonraki

⁹³ Deniz Gezin, **Bitki Mitosları**, 164.

dönemlerdeki otoportrelerde daha sakınlı, hatta melankolik bir adam olarak görülür. 1639'dan itibaren yeni bir taşkınlık dönemi başlar. Karısı üçüncü çocuğunu doğurduktan kısa bir süre sonra yaşamını yitirir. Todorov'a göre, Rembrandt, karısının ölümünün ardından yaratıcı enerjisini yeniden bulur ve birçok resim yapar.⁹⁴ Rembrandt, ölüm yılı olan 1669'da yaptığı otoportrelerinden birinde kendini dörtte üç profilden izleyiciye bakarken betimlemiştir. Elleri hafifçe birbirine kenetlenmiş, yüzünde dingin ama yorgun bir ifade hakimdir. Işık, yüz ve ellerinde toplanmıştır. Yılların yaşanmışlığı ağarmış saç ve gözlerinin çevresindeki çizgilerde rahatlıkla okunmaktadır.

Barok dönem ressamlarından Anthony van Dyck'ın (1599-1641) "Ay Çiçeği ile Otoportre"si alışıldık otoportrelerden farklıdır. Vücudu ayçiçeğine dönüktür. Sağ eliyle ay çiçeğini göstermekte, sol eliyle omzundan sarkan zinciri tutmaktadır. Yüzü izleyiciye dönüktür ve izleyiciyle direk göz teması kurar. Bir iç mekânın içinde resim önünde duruyormuş izlenimi uyandırmaktadır. Ay çiçeği, ressamın yüzüne dönüktür. Günebakan olarak da bilinen bu çiçek, sabah güneş doğduğunda yüzünü güneşe döner, batıncaya kadar yüzünü güneşten ayırmaz. Yunan mitolojisinde Güneştanrı Helios ile ilişkilendirilmektedir. Klytia güneşe aşık bir genç kızdır. Ancak tıpkı onun gibi Leukothoe de güneşe aşıktır. Güneş ikisi arasından Leukothoe'yi seçer ve Klytia'ya yüz çevrir. Leukothoe'yi kıskanan Klytia Leukothoe'nin babasına kızıyla güneşin kaçamak aşkını haber verir. Klytia derin bir çukurda ölüme terk edilerek cezalandırılır. Leukothoe ise sevgilisi güneşi kaybeder. Güneş artık onu görmeye gelmez. Çılgına dönen Leukothoe, her zaman yüzünü güneşe dönen günebakan çiçeğine dönüşür.⁹⁵ Van Dyck, burada yüzünü ona dönmüş bir ayçiçeğiyle kendini güneşe benzetmiş olabilir mi? Bunu bilmiyoruz.

⁹⁴ Tzvetan TODOROV, **Ya Sanat Ya Hayat**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 44, 46.

⁹⁵ Bkz. (92), GEZGİN, 84.



Resim 2.5.6: Anthony van Dyck'ın, Ayçiçeği ile Otoportre, 1633, Tuval üzerine yağlıboya, 60x73 cm.

Shiner, 17. yüzyılın kadın ressamı Artemisia Gentileschi'nin kendi portresiyle bundan yirmi yıl sonra yapılan ve çok daha ünlü olan Vélazquez'in kendi portresi karşılaştırıldığında eski sanat sisteminin nasıl bir değişim içinde olduğu konusunda çok şey öğrenilebileceğini söyler. Shiner'e göre Vélazquez'in "Nedimeler" adlı resmi, katı hiyerarşi kurallarının geçerli olduğu ve "ressamların alt mertebelerde görüldüğü" IV. Filipe'nin sarayında ressamın ne kadar üstün tutulduğunu da anlatmaya çalışan bir otoportredir. "*Burada ressam alımlı elbiseleri içinde ayakta kıılmadan duruyor; göğsünde Santiago nişanı (soyluluğun işareti) olan bir haç var; ziyaretleriyle kendisini onurlandıran dışarıdaki kral ve kraliçeye bakıyor. Prens ile maiyeti atölyede kendisi ile birlikte. Gerçi paleti ile fırçası elinde ama ne kendisinin hal ve tavırlarında ne de etrafında resmin el emeğiyle yapılan bir iş olduğunu hatırlatacak çok az şey var. Tam tersine resimdeki her şey saray sanatçısının yüksek statüsüne işaret ediyor.*"⁹⁶

18.yüzyıldaki pek çok kadın ressam gibi resim eğitimini babasının atölyesinde alan Artemisia Gentileschi, "La Pictura Olarak Kendi Portresi"nde kendini iyi giyimli bir görünümde tuvalinin başında güçlü bir hareketle resim

⁹⁶ Bkz. (81), SHİNER, 98.

yaparken resmediyor. Shiner'e göre, "Artemisia'da zihin ile el bir arada. Ve resim sanatının değerinin ne kıymetli bir yaradılışa ne de kuramsal numaralara değil sadece işini icra eden sanatçının çalışmasına dayandığını' söyleyen bir kendi otoportresinde zanaatçı ile sanatçı hâlâ birlikte." ⁹⁷



Resim 2.5.7: Artemisia Gentileschi, La Pictura Olarak Kendi Portresi, 1635-37, 98,6x75,2 cm.

⁹⁷ A.g.k., 99.

3. OTOPORTRE VE SEMBOLLER

3.1. Sembol

Sembol, genel olarak “Bir fikir, düşünce ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya düşünceyi belirten gözle görülür, anlamı bilindir işaret” veya “kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma, uzlaşma ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlam aktarılan uzlaşımsal işaret” olarak tanımlanır.⁹⁸

Sembolün en eski zamandan beri sanatın kurucu ögesi olduğunu, yüzyılımızda ise sanatın sembolik bir anlatıma büründüğünü söyleyen S. Jarocinski, bunu şöyle açıklar: “Eski kültürlerde sembol doğanın ve yaşamın büyük gizlerini bulmaya yarıyordu, Hıristiyan Ortaçağ’ında düşünceyi tanrıya yükseltiyordu, duygucu dönemde sanatçının öznelliğini açıklıyordu.”⁹⁹ Çağdaş anlamda sembol kavramını oluşturan değişik öğelerin en eski çağlardan beri sanatta kendini gösterdiğini dile getiren Jarocinski, bütün bu öğelerin sembolizmle birlikte tek bir bütünde bir araya geldiğini ve sanat yapıtının sembol ile özdeşleştiğini söyler.¹⁰⁰ Buna göre sembol, sanatın her şeyidir ve sanat yapmak semboller yaratmaktır. Sanat izleyicisi olmak da sembolleri okuyabilecek yatkınlığa ulaşmış olmak demektir. Bu bakımdan sembolü, bizi bir çırpıda anlama ulaştıran açık bir kapı ya da kolay bir geçit gibi görmemek gerekir. Sanat yapıtını bir semboller bütünü olarak gören Jarocinski’ye göre karmaşıklığıyla kaygan olan sembol, çok anlamlılığa eğilimlidir. Bu nedenle saydam görüldüğü yerde bulanıktır. Özel bir dil olarak anlamı kucaklayan biçimdir. Anlam ondadır ya da onda görünür.¹⁰¹

⁹⁸ Ahmet CEVİZCİ, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, 298.

⁹⁹ Afşar TİMUÇİN, **Felsefe Sözlüğü**, 264.

¹⁰⁰ A.g.k., 264

¹⁰¹ A.g.k., 264.

Aristoteles'e göre sanatın görevi duyulur dünyadaki şeyleri taklit etmektir. Platon görünür olanın olduğu gibi aktarılmasını benimseyen taklit anlayışına karşı bir tavır alır. Çünkü taklit duyumsanabilen şeye saplanan bir aldatmacadır. Platoncu düşüncede sanat, duyumsanabilir olandan farklı bir düzlemde yer alan bir şeyi, evrensel ve ebedi bir modeli taklit etmelidir. Aristoteles'in sanatı doğanın taklidi olarak algılayan sanat kuramı üzerine kurulan Yunan, Roma estetiği ve klasik sanat biçimleri yüzyıllar boyunca otoritesini sürdürmüştür. Platinos, imgenin temsil ettiği şeyin aynası olduğunu ve temsil edilen şeyin bu anlamda kendi modeliyle birliktelik oluşturduğunu söyler. Platinos'a göre imge, duyumsanabilir olmanın ötesinde gerçeği en derin boyutu içerisinde ifade etmeyi amaçlamasıyla tinselliliğe ve zekâyâ karşılık gelir.

Uzun süre açık bir gerçeklik olarak görülen sanatın doğanın taklidi olduğu düşüncesine dayanan temsil anlayışı modernite ile birlikte yeniden tartışma konusu olur. Modern resimde tam bir devrim yaşanır. Temsili, öznenin nesneyi kavrama biçimi üzerine odaklamak amacıyla nesnel bir biçimde ve aslına bağlı kalarak betimlenen objeden yavaş yavaş vazgeçilir. Resim sanatı, Avrupa'da temsil eylemi ile temsil edilen şey arasında var olan ince ve yaratıcı bir diyalektikten beslenmiştir. Bu diyalektik, bakan göz için figür ile özsel içerik arasında mekik dokumaktadır. Bu, esin ve yaratıcı insan zihni aracılığıyla yaşanan gerçeğin yeniden oluşturulmasıdır.

13. yüzyıldan itibaren sanatlar bir anlama götürme amacına değil, "tabiatı taklit etme" amacına yönelmiştir. Roma sanatından Gotik sanata geçişte sembolik ikonografinin çoğaldığını görürüz. Roma sanatı sembolik çağrışımlarla dolu 'dolaylı' bir sanattır. Buna karşılık Gotik sanat 'doğrudan'dır.

14, 15 ve 16. yüzyıldaki Rönesans sanatçıları ve bilginleri Antik Çağ'ı keşfeder. Farago'nun aktardığına göre, "15. yüzyılın ortalarına doğru Papa II. Pius, Antik Roma'ya ait Tivoli ve Ostie'deki arkeolojik alanları bizzat ziyaret etmiş ve

1462’de tarihi kalıntıları koruyan ve dolayısıyla hangi amaçla olursa olsun özel veya kamuya açık antik saraylardaki materyallerin kullanılmasını yasaklayan resmi kararı onaylamıştır. Bu nihil obstat zengin sentezlere giden yolu açmıştır.”¹⁰²

Böylece Rönesans düşünürleri ve sanatçıları için insan imgesini tamamlamak söz konusu olur. Taklit edilmesi istenen antik sanatın örneklerine başvurularak insan imgesi yeniden oluşturulur.

Temsilin göndergesel niteliği Avrupa’da uzun süre tartışmazsız olarak kabul edilmiştir. Yunanlardan başlayarak görme duyumu (aishesis) ya da algılama ile ulaşılabilir olarak düşünülen gerçeği betimleme sanatın temel eğilimi olarak kabul edilmiştir. Bu kesin yargı moderniteyle birlikte yıkılmaya başlamış ve modernite göndergenin ortadan kalkmasıyla doğmuştur.¹⁰³

Şeylerin uzak bir görüşle nesnelleştirilmesi, konunun kişiselleştirilmesi ve benin ortaya çıkışı, ressamın kişiliğinin eserde kendini göstermesi 16. yüzyılla birlikte çok belirgin bir biçimde görülür. Panofsky, perspektifin “*özel olanın nesnelleşmesinin ‘sembolik biçimi’ olduğunu ifade eder. Buna göre, perspektife dayalı bir resim sadece mimetik bir çalışma değildir, bu aynı zamanda dünyayı belli bir biçimde yeniden düzenleme arzusunu ifade etmektedir. “Benden ben olmayana olan ilişkinin yüzeysel konfirügasyonu aracılığıyla gerçekleşen bir tanımlama bir betimlemedir.”¹⁰⁴*

Leonardo Vinci 16. yüzyıl başlarında “İnsan dünyanın modelidir” der. France Farago, bütün Rönesans düşüncesinin ve bundan doğan eserlerin çerçevesini sembolik bir biçimde gösteren imgenin Leonardo Vinci’nin bir dairenin ve alt köşesi bu daireyi teğet geçen bir karenin ortasında yer alan insan bedenini gösteren çalışması olduğunu söyler. “İnsan ikili bir konuma sahiptir: Birincisi, kendisine

¹⁰² Bkz. (90), FARAGO, 69.

¹⁰³ A.g.k., 9, 10.

¹⁰⁴ A.g.k., 74.

ayrılan alanı (kozmos çemberi) maksimum düzeyde işgal edecek bir biçimde ayrılan kolların ve bacakların pozisyonu ikincisi ise çarpmıha gerilen insanın konumunu anımsatan bir pozisyon”dur.¹⁰⁵

Sanatı “salt formlar”ın alanı olarak tanımlayan Kant’a göre, “*Bir sanat yapıtı, individual ve ayrı bir şeydir. Kendi ereğini kendinde içeren ve ona sahip olan bir şey. Yine de sanat yapıtında aynı zamanda yeni bir tüm, gerçekliğin ve tinsel dünyanın yeni bir imgesi dile getirilir.*”¹⁰⁶ Kant’a göre, aşkın özne kendi bilincinin kategorileriyle dışarıdaki nesneye bir nesnellik katar; onu bir nesne olma durumuna sokar, ona nesnellliğini verir. Aşkın öznenin bilinci, gerçekliğe bilincin aynasını tutar. Bu ayna hem gerçekliği hem de gerçekliği görmek isteyen bilinci aynılaştırır. Bilincin kendini bir öz bilinç olarak görmesi, gerçekliğin kendisine yansıtılmasıyla olanaklı olur. Bilinç, bir öz bilinç olmak için bir ayna gibi gerçekliği kendine yansıtmak zorundadır.¹⁰⁷

Schelilling’e göre, “*Sanat insanın düşünceleriyle ve duygularıyla izlemeye çalıştığı şeylere nüfuz etmeye dayanır; ruh ile doğa arasındaki etkin bir bağıdır. O halde sanat duyumsanan izlenimle tinin yansıtma yetileri arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Bu nedenle sanat doğayı taklit etse de onu kopyalamaya çalışmaz.*”¹⁰⁸

Hegel’e göre, sanat tarihi içerik ile bu içeriğin belli bir formu ve belli bir ifade biçimi arasındaki ilişkilerin tarihidir. Tarihsel olarak sembolik sanat, içeriğin (yani tinin) ilk tezahürü olarak kendini gösterir. Sembolik sanat kendini bulma arayışında olan tinin ilk adımlarını teşkil eder. Hegel’de sembol, sanatın başlangıcını meydana getirir. İfade ettiği düşünceye yabancı basit bir işaret olmayan sembol uzlaşımsal bir işaret de değildir. Gerçek anlamıyla değişmeceli anlamı arasında gidip

¹⁰⁵ A.g.k., 68.

¹⁰⁶ Necla ARAT, *Ernst Cassier ve S. K. Langer’da Sembolik Form Olarak Sanat*, 32.

¹⁰⁷ S. Aygün CENGİZ, *Rene Magritte Aynanın Kırılışı*, 243.

¹⁰⁸ Bkz. (90), FARAGO, 121.

gelen sembol, taşıdığı geniş ve derin anlama ulaşabilmek için duyumsanabilir formu aşmamızı gerekli kılar. Sembolik evrede içerik ve form birbirini bulmaya çalışır. Bu nedenle bize sembolik sanatın en basit imgesini gösteren bir form olarak piramitler, sadece nüfuz edildiğinde sırlarını açığa çıkarır. Bu durumda sembolik sanat bir yorumlama çabası gerektir.¹⁰⁹ “Sembol, kendi içinde kendisini bize doğrudan doğruya gösteren bir şey olarak değil, daha geniş ve daha genel bir anlamda anlaşılması gereken bir duyuşsal objedir.”¹¹⁰

Anlamın niteliği sorunu düşün tarihindeki temsil kuramlarının başlıca tartışma konusu olmuştur. Hall’e göre bir tür iş, pratik olan temsil sorunu temsil kuramlarında başlıca üç değişik biçimde ele alınmıştır. “Yansıtmacı (reflectivist) yaklaşımda anlam; nesnede, öznedede, ideada veya olayın içindedir. Dil, dışarıda var olan anlamı temsil ederek veya taklit ederek yansıtır. Niyetsel (intentional) yaklaşımın esas alındığı temsil kuramlarında ise anlam öznededen kaynaklanmaktadır. Bu yaklaşımda anlam, öznenin verdiği anlamdır. Kurgucu (constructivist) yaklaşımda anlamı kavramlar ve göstergelerle özne kurmaktadır, anlam asla özne ve nesnede durağan değildir.”¹¹¹

20. yüzyılın başlarında sanatsal etkinliğin toplumsal göndermeleriyle ilgili derin değişimler görülür. Bu değişim sembolik değerler sisteminin aşınmasına bağlı olarak ortaya çıkar.

Gilbert Durant’a göre, psikanaliz veya yapısalcılık sembolü, işarete veya en iyi durumda alegoriye indirgemektedir. Freud gibi Levi Strauss da sembolü işarete indirger. Jung, Freudçu psikanalizi eleştirmek için “işaret-semptom (belirti) ile sembol-arketip (ilk örnek)” arasında bulunan belli bir farklılıktan yola çıkar. Sembolün her şeyden önce çok anlamlı (hatta kapalı) olduğunu söyler. Jung’ta

¹⁰⁹ A.g.k., 134, 135.

¹¹⁰ Bkz. (104), ARAT, 41.

¹¹¹ Bkz. (107), CENGİZ, 242.

arketip, imgelerin düzenleyici yapısıdır. Fakat imgelerin oluşumunun bireysel, biyografik, bölgesel ve toplumsal yoğunlaşmalarını her zaman aşmaktadır.¹¹²

Mircea Eliade'ya göre, *“Bağlamı ne olursa olsun bir sembol her zaman gerçeğin birkaç alanının birliğini açığa çıkarır.”*¹¹³

Sembollerin, dış dünyada verili olan imgelerden, yani algı ve deneyim içeriğinden meydana getirilen bir ifade, dışlaştırma aracı olduğu görüşüne göre, sembol bir anlam taşıyıcısı olarak sanatçının öngörüsüyle bilinç öğelerinden oluşturulmuştur. Sanatta sembol, bir benzerlik ilişkisi altında bir başka şeyi sunan işaret ya da biçim olarak görülmediği gibi, belli bir insan öbeğinin uzlaşım yoluyla kendisine belli bir anlam verdiği gösterge olarak da görülmez. Sanatta sembol, bir anlam taşıyıcı olarak sanatçının öngörüsüyle bilinç öğelerinden oluştuğundan dış dünya nesnelere duyulara yansımalarıyla da gerçekleşmez. Bu bakımdan sanattaki sembol günlük yaşamda kullanılan bildik sembollerden de ayrı tutulur. Sanattaki sembol çok özellikli ve belli bir ölçüde karmaşıkken gündelik yaşamda kullanılan sembol yalındır ve bir çırpıda anlamını verir. “Sola dönülmez” ve “Yağmurda kayar” işareti böyle bir semboldür. Tıbbi belirleyen yılan, hukuku belirleyen terazi, ölüm tehlikesini belirleyen kurukafa bu tür sembollerdendir ve bunlar gündelik yaşamda kullanılan ortak işaretlerdir.¹¹⁴

Cassier, algı temeline sahip olan sembolün bilinçten bağımsız olarak oluşmadığını zihnin imgeleri alıp sembol olarak iş görecekle şekle soktuğunu söyler.¹¹⁵ Bu bakışta sembol, algı ve bilinçten soyutlanarak incelenemez. Her sanatsal üründe türe özgü belli bir estetik biçimlendirme anlamı ve yasaının etkili olduğunu söyleyen Cassier'e göre, bu biçimlendirmede duyuusal tekillikler kendileri olarak tek

¹¹² Gilbert DURANDT, **Sembolik İmgelem**, Çev. Ayşe Meral, 84, 85.

¹¹³ A.g.k., 107.

¹¹⁴ Afşar Timuçin, **Sorularla Estetik Kitabı**, 32.

¹¹⁵ Bkz. (104), ARAT, 6.

başlarına ortada durmazlar. Onlar kendilerini bir bilinç bütününe eklerler ve bu eklemeye de niteliksel anlam kazanırlar. Bu bakımdan her sanatsal sembolde esas itibariyle bütün duyusalların dışına çıkan, duyulabilir, dokunulabilir, işitilebilir ya da görülebilir form haline dönüştürülmüş olan bir zihinsel içerik görülür. Düşünsel bilinç, verili gerçeklikle yetinen bilinç değildir. Bu bilinç aktif bir bilinçtir. Herhangi bir dış varlığa kendisi serbestçe biçim verir ve bu biçimlendirme vasıtasıyla varlık bizim için farklı gerçeklik alanlarına ve farklı gerçeklik formlarına ayrılır. Bu bakımdan sanat hazır gerçekliğin basit bir taklidi olmadığı gibi sanatsal çizim de duyusal tamlık içinde verilen bir izlenimin kopyası değildir. Bu yönüyle mekanik bir kopyalama işleminden ayrılan sanatsal çizim, sanatçıda açıkça “iz bırakan” unsurları, yani verili olanı kendi kendisinin üzerine genişleten ve sanatsal olarak inşa eden unsurları yansıtır.¹¹⁶

Cassier’e göre, resimde dile getirilen semboller, bize dış dünyanın formlarını gösterirler. Ancak bu ifade etme ve sembolleştirme süreçleri hiçbir zaman gerçekliği olduğu gibi yansıtmaz. Bizim duyulur dünyayı bütün zenginliği ve çeşitliliği içinde görmemizi sağlar. Gerçekliğin daha zengin, daha canlı ve renkli bir imajını verir. Böylece bizim gerçekliğin formal yapısını, gerçeklikteki formları kavramamızı kolaylaştırırlar. Ressam bir doğa parçasını resmederken onu bir sanatçı gözüyle görür. Canlı nesnelerin alanından canlı formların alanına geçer. Nesnelerin doğrudan doğruya verilen gerçeklikleri içinde kalmaz.¹¹⁷

Sanatta karşımıza çıkan semboller, özgünlükleriyle hem yapıtı yapıt kılan hem de yapıtın ruhuna girmemizi sağlayan karmaşıklıklarıyla yapıtın yoğun anlamlarını bize açar ve bizi yapıtın derinlerine götürebilme gücü taşır. Bu yönüyle semboller derinde bir yerlerde duran anlamı dışlaştırır. Ne kadar başarıyla

¹¹⁶ Ernst CASSIER, **Sembolik Formlar Felsefesi-I Dil**, Çev. Nilay Köktürk, 66, 67.

¹¹⁷ Bkz. (104), ARAT, 72, 73.

oluşturulmuş olursa olsun her sembol yoruma açıktır. Çünkü yaratma deneyi gibi izleme deneyi de özgür deneydir.¹¹⁸

3.2. 19. Yüzyıl Avrupa Resminde Otoportre ve Semboller

“19. yüzyılda sanatçının bireyselliğini vurgulayan ve sanatçıyı bireyselliğini keşfetmeye iten akımların birbiri ardına görülmesi otoportre düşüncesine yeni bir ivme vermiştir ve figürlü kompozisyonlarda sanatçının kendi portresi önceki yüzyıllarda görülmemiş konular içinde yer almaya başlamıştır. 19.yüzyıla kadar dini temalar, atölye sahneleri ve aile resimleri arasında gidip gelen, saray ressamı unvanıyla sınırlarını zorlayan sanatçı portreleri 19. yüzyıla birlikte sanatçının iç dünyasını, toplumsal eleştirisini, dünya görüşünü iletmeye başlamıştır.”¹¹⁹

Neo-Klasistlerin dünyayı kavramaya çalıştıkları serinkanlı, akılcı bakış açısının karşısında şimdi duygu ve duygudan doğan bireysel bir hayal gücü vardır. Klasisizmin biçimciliği, kontrollü yapısı ve entelektüel disiplini reddedilir. Artık sanatçının yeni hocasının adı “öznel duygu dünyası” ve “sezgi”dir. Her biri ulusal karakterden kaynaklanan bu resim tarzları “Romantizm” ana başlığı altında toplanır.¹²⁰

18 ve 19. yüzyıllara tanıklık etmiş Francisco Goya'nın (1746-1828) eserleri bu iki yüzyıl arasındaki süreci daha iyi kavramamızı sağlar. Bu iki dönem arasındaki geçiş sürecindeki bunalım ve karmaşayı eserlerinde işleyen Goya, resim alanında getirdiği yeniliklerle 19.yüzyıl resmini etkilemiştir. Dönemin yüceltici bir ahlakçılıkla birleştirilmiş Neo-Klasist anlayışının aksine hayatın basitliğinin ve

¹¹⁸ Bkz. (110), TİMUÇİN, 60.

¹¹⁹ M. Gizem ENUYŞAL, **Rönesans'tan Günümüze Figürlü Kompozisyonlarda Kendi Portresini Kullanan Sanatçılar ve Eserleri**, 30.

¹²⁰ Anna – Carola KRAUSE, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zatcioğlu, 5, 6.

sadeliğinin peşine düşmüştür. Bu yaklaşımı saray ressamlığı yaptığı dönemlerdeki saray mensuplarının portre çalışmalarında da görülür. Saray mensuplarının yüceltilme geleneğinin aksine onları izleyiciye bütün eksiklikleriyle sunmaktadır.

Goya'nın 1792'de geçirdiği ağır bir hastalık, duyma yetisini yitirmesine neden olmuştur. Goya'nın portrelerindeki karakter gözlemlerinin bu dönemden sonra daha çok geliştiği söylenir.

Napolyon'un 1808'de İspanya'yı işgal etmesi ve halkın direnişi birçok vahşetin yaşanmasına neden olur. Goya'nın 1810-1815 yılları arasında yaptığı birçok resim bu acı olayları konu alır. 1815'te yaptığı kendi portresi bu acı olayların izlerini taşımaktadır. Goya, kendini direk izleyiciye bakan çökmüş bir ruh hali içerisinde resmetmiştir. 1791'de yaptığı otoportrede kendini ayna karşısında tuvalinin başında inceleyen bakışı, 1815'teki otoportresinde yerini yorgun bir bakışa bırakmıştır. Heyecanlı aydınlık ve parlak renklerle dolu ışığını tüketmiş içine kapanmıştır. Andre Malraux, Goya için şunları söyler: *“Artık işitmeyen bu adam ülkesinin çektiği acıların ötesindeki sesi, ölümün sessizliğine adar. Savaş bitmiştir ama saçmalık devam etmektedir.”*¹²¹ Goya'nın yaşamı erken dönem resimlerini nasıl belirlemişse, sonraki tarzının da belirleyicisi olmuştur. 1815 tarihli dağınık vaziyetteki otoportresi onun yaşamından derinlikli izler taşımaktadır.

¹²¹ Serhat SOYŞEKERCİ, Beden Sanatı, 76



Resim 3.2.1: Francisco Goya, Atölyede Otoportre, 1791, Tuval üzerine yağlıboya, 42x28 cm.

Resim 3.2.2: Francisco Goya, Otoportre, 1815, Tuval üzerine yağlıboya, 46x35 cm.

Dönemin politik çalkantıları ve geçirdiği ciddi hastalık onun Madrid dışında, halk arasında “sağır adamın evi” olarak bilinen sayfiye evine çekilmesine neden olmuştur. Bu dönemde yaptığı resimler huzursuz ve karamsardır. Siyah resimleri bu döneme aittir. “Kenneth Clark, siyah resimlerle ilgili şöyle der: “*Hayatının sonlarına doğru biri Goethe’ye klasisizm ile romantizmin farkını sormuş ve... Wether’in yazarı ‘klasisizm sağlık, romantizm hastalıktır’ diye cevap vermiştir. Eğer bu doğru ise Goya’nın bu son resimleri de romantizmin doruğudur, çünkü insan yaşamına karşı duyulan tiksinti hiçbir zaman bir zihni bu denli bozmamış, bu denli korkunç bir imgelem hastalığına yol açmamıştır.*”¹²²

Fransız romantiklerinden Theodore Gericault (1791-1824) “Medusa’nın Salı” adlı eseriyle yaşadığı dönemde büyük bir yankı uyandırmıştır. 1816’da Batı Afrika kıyılarında kayalıklara oturan gemide ölüme terk edilen yüzlerce insandan sadece on beş kişi kurtulmuştur. O dönem üstü örtülmeye çalışılan bu trajik olay Gericault’yu

¹²² Bkz. (59), İNANKUR, 33.

çok etkilemiştir. 1819’da yaptığı devasa boyutlu bu eser tarih resminin gelişiminde yeni bir yönelişin habercisidir. Çünkü bu resmin konusu yüce ve soylu duygular uyandırmayı amaçlayan bir olay değil, modern bir trajedir.¹²³

Géricault’nun “Deli Portreleri” olarak bilinen çalışmaları psikolojik portreciliğin önemli örneklerindedir. Sayısının on olduğu sanılan bu portrelerin sadece beşi günümüze kalabilmiştir. Berger, Géricault’nun portreleri için şu saptamayı yapar: *“On ya da yirmi yıl önce Goya zincirlenmiş, çıplak, hapsedilmiş insanların resimlerini yapmıştı. Ancak Goya için önemli olan onların eylemleriydi, iç dünyaları değil. Géricault, La Salpêtrière’de ona poz veren insanların resimlerini yapmadan önce, belki de hiç kimse – ne ressam, ne doktor, ne dost, ne akraba- deli sınıfına sokulmuş ve lanetlenmiş birinin yüzüne bu kadar uzun, bu kadar dikkatli bakmamıştı”*¹²⁴

Géricault’nun insan ruhunun resmedilmesi konusunda başarısını giyotinle kafaları kesilmiş kadvraların portrelerinde de görmekteyiz. Büyük bir titizlikle resmedilmiş kesik başlar beyaz bir kumaş üzerindedir. Donuk ifadeleri ile ölümün soğukluğunu izleyiciye hissettirirler. Özellikle yarı açık ağız ve gözlerle resmedilmiş erkek başı, yaşam ile ölüm arasındaki ince noktayı anlatır gibidir.

Ressamın otoportresinde kullandığı sembolleri ölüm teması etrafında seçtiğini görüyoruz. Genellikle trajik ve psikolojik ağırlığı olan eserleriyle kendi portresindeki ifade örtüşmektedir. Géricault, atölyesinde sandalyeye yaslanmış izleyiciye bakmaktadır. Sağ kolunun sandalyeye yaslanışına, sol elinin sağ kolunu tutuşuna ve bacak bacak üstüne atışına baktığımızda ilk izlenimiz rahat bir pozisyonda olduğu yönündedir. Elini başına yaslayarak direk izleyiciye bakan yüzündeysel düşünceci, duygusal ama biraz bıkkın bir ifadeyle karşılaşmaktayız. Kendini tuval başında ya da

¹²³ A.g.k., 41.

¹²⁴ Bkz. (3), BERGER, 124.

elinde paletle resmetmemiş olmasına rağmen asılı palet sembolüyle bize ressam yönünü vurguladığını görüyoruz. Yerde ve rafta bulunan heykeller de buna hizmet etmektedir. Ölümün sembolü olan kafatası baş hizasının biraz yukarısında bulunan rafa yerleştirilmiştir. Heykellere oranla daha koyu tonda olan kafatasına göz portreden sonra gitmektedir. Géricault, bu portreyi yaptıktan beş yıl sonra, otuz üç yaşında attan düşerek trajik bir biçimde hayatını kaybetmiştir.



Resim 3.2.3: Theodore Géricault, Otoportre, 1818, Tuval üzerine yağlıboya, 146,7x101,4 cm.

19.yüzyılın ortalarına doğru şimdiki anı yücelten, gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışan Realizm akımı doğar. “*Bilimde, teknolojiye ve sanayideki gelişmeler insanlar arasında bir ilerleme umudu yaratmış ve görsel olanın tek gerçek olduğu bir pozitivizm ruhunu getirmiştir. Nitekim 1830-1842 yılları arasında Fransız düşünürü Auguste Comte’un geliştirdiği pozitivist felsefenin doğuşunda da deney bilimlerinin son yıllardaki gelişmelerinin büyük etkisi olmuştur. Pozitivist felsefe*

dayanağını gerçekte arar. Realistler de ilerlemeye, gelişmeye inanıyor ve yapıtlarına nesnel bir bakışla yaklaşarak gerçeği olduğu gibi yansıtıyorlardı.”¹²⁵

Bu akımın adını koyan ressam, Gustave Courbet (1819-1877) olmuştur. Paris’te, 1855’te bir barakada açtığı kişisel sergisine Le Realisme, G. Courbet (Gerçekçilik, G.Courbet) adını verir. Courbet’nin realizmi, sanatta bir devrimin başlangıcı olacaktır.¹²⁶ Doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istemediğini söyleyen Courbet’in sanat anlayışı bir bakıma Caravaggio’ya benzer. Caravaggio çirkini resmine konu almaktan çekinmemiştir. Courbet ise salt bir güzelliğin değil, gerçekliğin peşindedir.

Courbet, Realizm’in öncüsü olmakla birlikte bir alegori ustası olarak anılmaktadır. Resimlerinde bir düşünceyi dışlaştırmak için birçok sembole başvurmuştur. “Sanatçının Atölyesi” (1855) adlı eser bunlardan biridir. Bu resmi Courbet’nin kendi fikir ve inançlarını ortaya koyduğu bir gerçekçilik manifestosu olarak nitelendiren Robert Cummin, eserdeki sembolik öğeleri şöyle çözümlemektedir: Resmin merkezinde Courbet tuvalinin başında elinde paletiyle bir manzara resmi yapmaktadır. Manzara Courbet’nin memleketinden bir manzardır. Arkasında duran ve Courbet’nin fırçasına kılavuzluk eden çıplak gerçeği sembolize eder. Tuvalin arkasına yerleştirilmiş çarımha gerilmiş figürle reddettiği akademik sanatı anlatmaktadır. Resmin sağında kurallara ve ince tekniklere aldırmandan kabataslak bir çizim yapmakta olan çocukla kendi sanatına bir gönderme yapmaktadır. 19. yüzyıl sanat eleştirmenlerine net tavrınıysa sol tarafında masada bulunan gazeteler üzerindeki kafatasıyla göstermektedir.¹²⁷

¹²⁵ Bkz. (59), 53.

¹²⁶ Bkz. (6), GOMBRICH, 511.

¹²⁷ Robert CUMMING, **Görsel Rehberler**, Çev. Ayşe Işın Önel-Aslı Çetinkaya, 301.



Resim 3.2.4: Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, 1855, Tuval üzerine yağlıboya, 361x598 cm.

Gustave Courbet, “Yaralı Adam” adlı otoportresini 1844-1854 yılları arasında yapar. Courbet, kendini bir ağacın gövdesine yaslanmış ve gözleri kapalı olarak resmetmiştir. Sağ tarafındaki kılıçla bir düello sonrasında anlatıyormuş izlenimi verir. Koyu tonlara karşın beyaz gömleğinin yakasının çevrelediği yüzü bakanın gözünü portreye odaklar. Beyaz gömleğinin kalbinin üstüne gelen bölümde kan lekesi dikkatimizi çeker. Yakası açık gömleğinden gözüken teni üzerindeki yara izi onu takip eder. Eserle ilgili ilk izlenim düello sonrası yaralanma yönündedir. Ancak bu bakış 1972’de resme x ışınlarıyla bakılmasıyla değişmiştir. Çünkü resmin altında başka bir resim vardır. Bu resim Courbet ile nişanlısı Virginie Binet’in portresidir. Nişanlısı başını Courbet’nin omzuna yaslamıştır. “Yaralı Adam”ın bitirilme tarihi olan 1854, aynı zamanda nişanlısının Courbet’yi terk ettiği yıldır. Başını omzuna koyan sevgilisini 1854 tarihli resminden silmiş, kalbin yaralanması sembolik anlatımıyla ayrılık acısını dışlaştırmıştır.



Resim 3.2.5: Gustave Courbet, Yaralı Adam, 1844-54, Tuval üzerine yağlıboya, 81x97 cm.

1850’li yıllarda Roma’ya giden Arnold Böcklin (1827-191) orada İtalyan Rönesans sanatını ve Roma kırlarını keşfeder. O ana kadar bir manzara ressamı olarak bilinen Böcklin’in İtalyan ustalarla kurduğu ilişki konularının gelişmesini sağlar. 1870’te belirginleşen sembolist eğilim birçok yapıtına mitolojik varlıkların girmesiyle kendini gösterir. Siren’ler (belden yukarısı kadın ve belden aşağısı balık olan kötücül deniz perileri), Triton’lar (deniz-tanrı), Naiad’lar (su perileri), Likorn’lar(at vücutlu, geyik başlı ve başının ortasında tek boynuzlu olarak tasarlanan masal hayvanı), Satyr’ler (Boynuzlu, keçi ayaklı, kuyruklu ve insan vücutlu kır cinleri) ve Kentaur’lar (insan kafalı at gövdeli varlık) resmine girer.¹²⁸

Böcklin’in manzaralarında düşsel, fantastik bir etki vardır. ‘Ölümler Adası’ adlı eseri buna en iyi örneklerdendir. 1880-1886 tarihleri arasında aynı resmi beş farklı şekilde yapmıştır. “Ölümler Adası” tablosunda üç tarafı yüksek kayalıklarla çevrili ürküntü veren bir ada resmeder. Merkezinde servi ağaçları olan adanın suya inen basamaklarına yaklaşan bir kayık görülür. Kayıkçı kayığa yön vermektedir. Kayığın önünde bir tabut ve tabutun arkasında beyazlara bürünmüş biri ayakta dimdik durmaktadır. Kayıkçı, Yunan mitolojisindeki Kharon’u çağırıştırır. Ruhları Akheron’un bataklık sularından geçirip, ölümler ırmağının karşı kıyısına ulaştırma işi

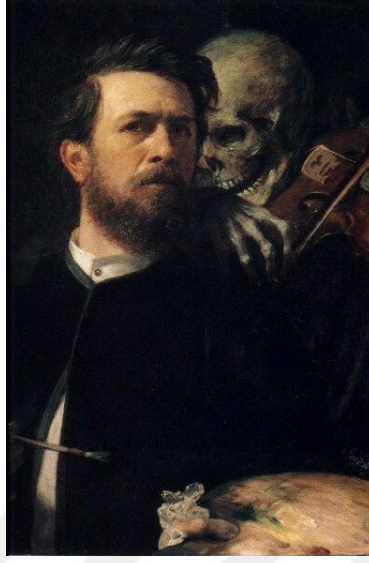
¹²⁸ Bkz. (68), CASSOU, 59.

ona verilmiştir.¹²⁹ Servi, birçok kültürde mezarlıklarda sık rastlanan bir ağaçtır. Doğuda servi dayanıklılık ve ölümsüzlük sembolüken, Batı’da ölüm ve yasın sembolü olan servinin bedeni koruduğuna inanılır.¹³⁰ Böcklin’in resimlerinde servi ağaçları sık kullanılır. 1888’de yaptığı ‘Yaşam Adası’ resminde de servi ağaçları görülür.

Böcklin’in resimlerinin büyük çoğunluğunda ölüm temasına rastlamaktayız. 1872’de 45 yaşındayken yaptığı otoportesi “Keman Çalan Ölüm”de tema ölümdür. Böcklin, kendisini koyu bir fon üzerinde sol elinde paleti ve sağ elinde fırçasıyla resmeder. Sol tarafında bir iskelet başına doğru eğilmiş keman çalmaktadır. İskelet, “Memento Mori” resimlerde sık kullanılır. İzleyiciye “öleceğini hatırla” mesajı içermektedir. Bu sembol artık evrenselleşmiştir. Günümüzde dâhi tehlikeli olan yerlere uyarı amaçlı bir kafatası çıkartması yerleştirilir. Böcklin’in iskeleti arkadan yavaşça yaklaşmış, sinsi bir ifadeyle kemanını çalmaktadır. Karanlıkta yürürken ensemizde hissettiğimiz korkuyu çağrıştırmaktadır. Elinde paleti ve fırçasıyla aniden duyduğu sesle irkilip donup kalmış ve uzaklarda bir boşluğa bakarak sesin nereden geldiğini anlamaya çalışan bir yüz ifadesi vardır. Ensesinde duran iskelet keman çalarken kulağına doğru eğilmiş bir şeyler fısıldıyor izlenimi verir. Keman baktığımızda tek bir tel sağlamdır. Diğer teller kopmuştur ve son kalan tel koştduğunda müzik susacak gibi gelir. Müziğin bu resimde yaşamı sembolize ettiğini varsaydığımızda ressamın ölümün yaklaştığı duygusuna kapıldığını söyleyebiliriz.

¹²⁹ Pierre GRIMAL, **Mitoloji Sözlüğü**, Çev. Sevgi Tamgüç, 380.

¹³⁰ Bkz. (92), GEZGİN, 168



Resim 3.2.6: Arnold Böcklin, Keman Çalan Ölüm, 1872, Tuval üzerine yağlıboya, 75x61 cm.

19.yüzyıl birçok sanat akımının bir arada varlığını sürdürdüğü bir dönemdir. Modern resmin doğuşuna damgasını vuran Empresyonizm'in amacı dünyanın dolaysızlığını mümkün olduğunca aslına uygun biçimde anlatmaktır. *“Bir an için görüneni yakalamaya çalışan, zarif, açık ve parlak renkler, rahat fırça vuruşları Empresyonizmi tanımlar.”*¹³¹

Yaklaşık 1880'lerden itibaren, bir grup ressam Empresyonizm'in yeni görsel diliyle, biçim ve içeriğe daha fazla vurguyu birleştirmeyi amaçlamışlardır.¹³² Bu yaklaşıma Post-Empresyonizm denmektedir.

Post-Empresyonistler arasında çok genç yaşta ölmesine rağmen sanat tarihinde en çok konuşulan ressam kuşkusuz Vincent Van Gogh'dur. (1853-1890) Yirmi yedi yaşında resim yapmaya başlayan Van Gogh, otuz yedi yaşında hayatına son verdiğinde arkasında birçok resim bırakmıştır.

¹³¹ Bkz. (124), CUMMING, 312.

¹³² A.g.k., 228.

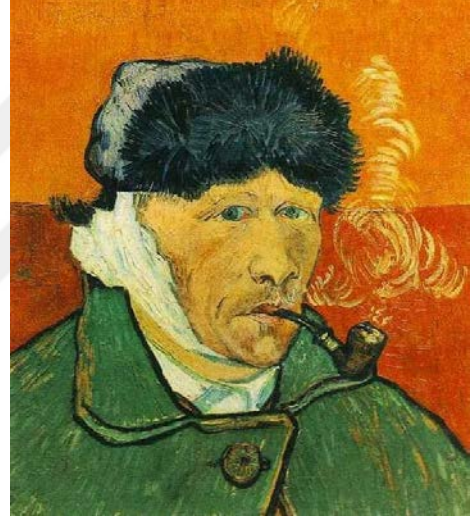
Trajik bir yaşamı olan Van Gogh, kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplarda “çocukluk yıllarının, soğuk ve kısır” olduğunu söyler. Bu duygu onu hiç bırakmaz. Girmiş olduğu birçok işte tam anlamıyla başarılı olamayan Van Gogh, karşı cinsle ilişkilerinde de başarısızdır. Defalarca kez aşık olduğu kadınlar tarafından reddedilmiş ve bu onun daha da içine kapanmasına neden olmuştur. Bu ruh haliyle dine yönelmiş, bir süre Belçika'daki Borinage bölgesinde kömür işçileri arasında vaiz olarak çalışmıştır. Ancak kilise bir süre sonra buradaki işine son verince Theo'nun desteğiyle resim yapmaya başlamıştır.

Van Gogh, birçok eserini 1888'de yerleştiği Paris yakınlarındaki Arles'te yapmıştır. Bir kriz anında kulağını kestiği olay da burada gerçekleşmiştir. Van Gogh'un dostu olan Gauguin, Arles'e gelir ve bir süre burada beraber çalışırlar. Gauguin'in yaptığı “Ayçiçeklerle Van Gogh” portresi bu dönemde yapılmıştır. Aralarındaki bir gerginlik anında Van Gogh, sinir kriziyle Gauguin'i bıçakla kovalar. O sinir haliyle sol kulağını keser, bir gazeteye sarar ve genelevde çalışan Rachel adındaki kadına vererek ona iyi bakmasını söyler. Bu olaydan sonra hastanede yatan Van Gogh, 7 Ocak 1890'da hastaneden çıkar. Bu süreçte kulağı sargılı iki otoportre yapar: Bunlar, arka planında Japon resmi ile şövalesi bulunan otoportre ve pipolu otoportredir. İki portresinde de duruşlar ve kıyafetler aynıdır. Ocak ayında yapıldığı tahmin edilen bu otoportrelerde Van Gogh'un başında tüylü kışlık bir şapka vardır. Her iki otoportrede de üzerinde aynı ceketle görülür. Ceketin iliklenişindeki benzerlik bu iki resmin aynı anda yapıldığı izlenimi vermektedir. Her iki otoportrede de Van Gogh'u sakalları da kesilmiş halde görürüz. Oysa birlikte oldukları süreçte Gauguin, onu sakallı resmetmiştir. Bu, akla Van Gogh'un sakalını hastanede yattığı süreçte kestiği düşüncesini getirmektedir.

Arka fona etkilendiği Japon resimlerini yerleştirdiği otoportresinde kendini soğuk renklerin hâkim olduğu mekân içerisinde resmetmiştir. Soğuk renkler, üzerindeki kışlık kıyafetleriyle birleşince kendini soğuk bir ortamda resmettiği izlenimi yaratır. Çökük yüzlü ve yorgun görünen Van Gogh'un sağ kulağının sargısı

boğazının altından geçirilmiştir. İzleyiciyle buluşmayan bakışlarında dingin bir ifade vardır.

Pipolu otoportrede ağızda pipoyla görülür. Çıkan dumandan piponun yandığını anlıyoruz. Düz iki renge boyanan arka plan mekâna sıcak bir hava vermektedir.



Resim 3.2.7: Van Gogh, Kulağı Bandajlı Otoportre, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 60x49 cm.

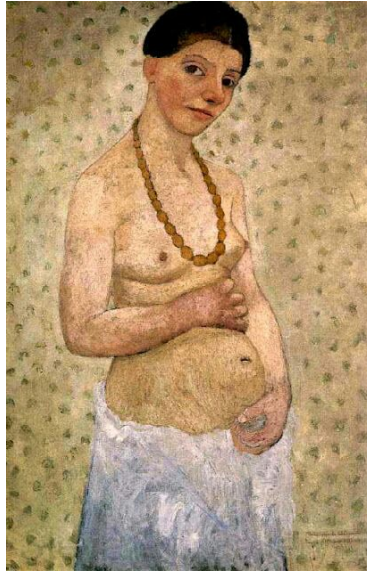
Resim 3.2.8: Van Gogh, Pipolu Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 51x45 cm.

Alman ressam Paula Modersohn-Becker (1876-1907), Dışavurumcu sanatın ilk ressamlarından biri olarak anılır. 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında bir geçiş ressamı olduğunu söyleyebiliriz. Çok kısa yaşamına yedi yüz elli kadar tablo ve bin civarında desen sığdıran ressamın kendine özgü üslubu geleneksel ve modern arası birçok ekolden etkiler taşır. Londra ve Berlin’de aldığı sanat eğitiminden sonra 1898’de Almanya’nın Bremen kenti yakınlarında bulunan Worpswede adlı küçük kasabadaki sanat kolonisine katılır. Barbizon ekolünden etkilenen bu grup, 1889’da yerleştikleri kasabada kurdukları sanat kolonisinde bölgenin uygarlık tarafından bozulmamış doğasını ve insanını resimlerine konu almışlardır. Akademinin

konularına sırtını çeviren bu gurubun Alman modern resminin öncüleri olduğu söylenir.

Paula Modersohn'un çalışmalarının merkezinde insan vardır. Bunlar daha çok çocuklar ve yaşlı kadınlardır.

Katıldığı ilk resim sergisinde Alman sanat eleştirmenlerince yerden yere vurulan ressamın son portresi 1906 tarihli "Altıncı Evlilik Yıldönümünde Otoportre" adını taşımaktadır. Ressam, kendini üst kısmı çıplak resmettiği otoportrede direk izleyicinin gözlerine bakar. Diğer otoportrelerinde de görülen boynundaki kalın boncuklu sarı kolye göğüslerinin arasına kadar uzanmıştır. Şişkin karnını saran eller hamileliğini vurgulamaktadır. Portrede hamile bir kadının duygusal ruh halini hissedebiliyoruz. Bu otoportreyi yaptığında kızı Mathilde'ye hamile olan Paula Modersohn, doğum yaptıktan sonra ortaya çıkan komplikasyonlar sonucu yaşamını yitir.



Resim 3.2.9: Paula Modersohn, Altıncı Evlilik Yıldönümünde Otoportre, 1906, Tuval üzerine yağlıboya, 101,8x70 cm.

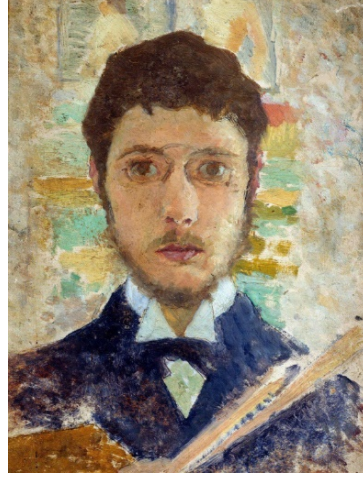
3.3. 20. Yüzyıl Avrupa Resminde Otoportre ve Semboller

Fransız ressam Pierro Bonnard (1867-1947), bir dönem “Nabiler Topluluğu” (Tanrının Elçileri) içerisinde yer almış renkçi ressamdandır.¹³³ Bazı kaynaklarda onu son Empresyonist olarak nitelendirmiştir. Bonnard’ın Japon sanatına duyduğu ilgiden dolayı Nabiler içerisindeki dostları onu “Japonlaşmış Nabi” olarak adlandırmıştır.

Bonnard, 1912’de iç mekân ile dış dünyanın uyumuna yoğunlaşır ve ev içi konulara ağırlık verir. Yaşam alanını resimlerinde konu alan Bonnard’ın en bilindik resimleri eşi Marthe’nin olduğu resimlerdir. Yıkanma takıntısı olduğu söylenen eşi yıllarca Bonnard’ın resimlerinin ana temasını oluşturmuştur. Eşini çoğunlukla yıkanırken ya da kişisel bakım yaparken resmetmiştir.

1889 tarihli otoportresinde fırça darbelerinin belirginliği dikkat çeker. Yüzü direk izleyiciye dönük, izleyiciyle göz teması içinde olan bir portredir. Bonnard’ın genç yüzünde kararlı bir ifade hakimdir. Ceketini ve papyonuyla kendini derli toplu bir giyim içerisinde dik duruşta resmettiği otoportrede en öndeki fırçalar ve yarım görünen palet, sembolik olarak onun ressam olduğunu izleyiciye sunar.

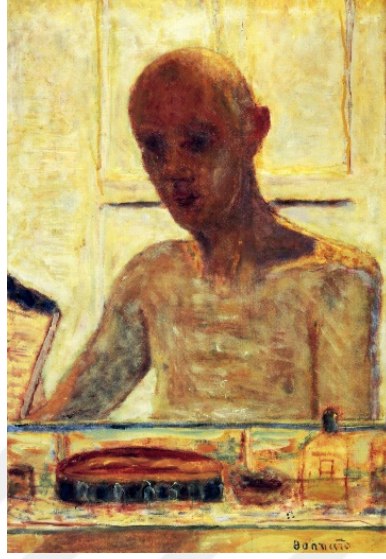
¹³³ Jon THOMPSON, **Modern Resim Nasıl Okunur**, Çev. Firdevs Candil Çulcu,95.



Resim 3.3.1: Pierre Bonnard, Otoportre, 1889, 15x21,5 cm.

Bonnard, 1930'lardan itibaren kendini çoğunlukla ayna karşısında resmetmeye başlar. 1889'da henüz yirmi iki yaşındayken yaptığı portresi ile 1930'dan sonra yaptığı portrelerindeki ifadelere baktığımızda farklılık dikkat çekicidir.

Bonnard'ın 1943-1945 yılları arasında yaptığı portresi kendisini genç yaşta bir ressam olarak resmettiği 1889 tarihli otoportreden duygu olarak daha karamsardır. Bonnard, içe kapanmış kendi iç dünyasıyla hesaplaşan bir insan profilinde görülür. 1942'de ölen eşi Marthe'nin yası devam ediyor olmalı ki kendini eşinin çok sevdiği banyoda resmetmiştir. Bonnard'ın ölümünden iki yıl önce kendisini karısının çok sevdiği mekânda yarı çıplak resmedişi anlamlı bir veda gibidir. Yaşlılığın getirdiği ölüm düşüncesi Marthe'nin ölümüyle onun ruhunu daha çok meşgul etmiş olmalı. Bonnard'ın son otoportresindeki ifadeden bunu hissedebiliyoruz. Banyo aynası önünde üstü çıplak olarak durmaktadır. Yüzü aynada kendiyile yüzleşmez, aksine dalgın ve uzaklardadır. Gri tonların hakim olduğu bedenine arkadan bir ışık vurmaktadır. Tıraş edilmiş gibi duran kafası bedeninin zayıf ifadesini destekler durumdadır. Aynanın önündeki malzemelerin resmedilişinden bunun bir banyo aynası olduğunun özellikle vurguladığı izlenimi verir. Marthe'nin defalarca kez yıkanırken resmettiği bedeni onu terk etmiştir.



Resim 3.3.2: Pierre Bonnard, Otoportre, 1943-45, Tuval üzerine yağlı boya, 73x51 cm.

Kathe Kollwitz (1867-1945), Doğu Prusya'nın Königsberg kentinde doğar. Kendi çevresinde saygınlığı olan ileri görüşlü bir aileden gelir. Dedesi Julius Rupp (1809-1884) dönemin Prusya Protestan ilahiyatçısı ve önemli bir dini düşünürüdür. *“Hıristiyanlık inancına göre getirdiği yeni fikirlerle serbest din cemaatinin kuruculuğunu yapan Julius Rupp İmparator IV. Fredrich Wilhelm (1840-1861) döneminde yapılan dini ve sosyal baskıları anlatarak halkı aydınlatmaya çalışmıştır. Kathe Kollwitz bu sayede dedesinin güçlü fikirleri ışığında gelişerek, diğer insanların talihsizliklerine karşı duyarlı olmayı öğrenmiştir.”*¹³⁴

Erkek okullarında iyi şartların hakim olduğu, kadınların ise yetersiz koşullarda eğitim gördüğü bir dönemde eğitimini sürdüren Kollwitz, cinsiyet ayrımcılığını belirgin bir şekilde hissetmiştir. Bu sorunu aşmak babasının ilerici yaklaşımları sayesinde olanaklı olabilmektedir.

¹³⁴ H. Müjde AYAN, **Kathe Kollwitz**, 11.

1881-1886 yılları arasında Rudolf Mauer ve Gustav Naujok'tan resim dersleri alan Kollwitz, 1886'da Berlin Kadınlar Akademisi'nde sanat eğitimine başlar. Akademideki hocasının onu dönemin önemli heykeltıraş ve ressamı olan Max Klinger'e yönlendirmesinin Kollwitz'in sanat dilinin oluşmasında büyük etkisi olmuştur. Sosyal konularda ve fantastik alegorik anlatımlarda önemli eserler veren Klinger'in 'Resim Sanatı ve Tasarımı' adlı eseri Kollwitz'in çizginin gücünü fark etmesini sağlamıştır. *“Gelecekteki kentsel devrimlerle ilgili çok çarpıcı görüşler ortaya koyan Sembolist sanatçı Klinger'in 'Mart Günleri' adlı eseri Kollwitz'in toplumsal konulara karşı duyarlılığının gelişiminde büyük kazançlar sağlamıştır.”*¹³⁵

Alman Dışavurumcu ressamlardan Kollwitz, özellikle baskiresimde çok önemli eserler üretmiş, desen, afiş ve heykel çalışmaları da yapmıştır. Grafik sanatlarda rengin kullanımını eleştiren Kolwitz, duyguların en iyi siyah beyaz ile verilebileceğini savunur. Verilmek istenen mesajın bu sayede daha çok insana ulaşacağını söyler.

*“20.yüzyılın başlarında Anarşizm, Sosyalizm ve Komünizm, Alman kültüründe bilimsel ve sanatsal çalışmalara önemli ölçüde yön vermiştir. Dönemin sanatçılarından biri olan Kollwitz de kendi sanat hareketini sınıf sorunları üzerine yoğunlaştırmış ve belli konularda politik mücadelelerde bulunmuştur. Bu sayede insanların sosyal ortamdaki sıkıntılarına ve adaletsizliğine karşı güçlü bir ses olmuştur.”*¹³⁶

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından hemen sonra 18 yaşında olan oğlu Peter'in hayatını kaybetmesi Kollwitz'in sanatını derinden etkilemiştir. Savaşa karşı

¹³⁵ A.g.k., 15.

¹³⁶ A.g.k.,23.

çalışmaları bu dönemde yoğunlaşmış savaşta çocuklarını, eşlerini kaybeden kadınlar çalışmalarında yoğun işlenen konular içine girmiştir.

19. Yüzyılın akademik natüralist resim geleneğinden gelen Kathe Kollwitz, resim üslubunu oluştururken dışavurumcudur. Kübizm, soyut sanat gibi akımların etkisinde kalmamış, toplumsal eleştirel gerçekçi tarzı benimsemiş bir sanatçıdır.¹³⁷

“Kathe Kollwitz’in tüm eserlerinde olduğu gibi oto-portreleri de cinsellikten uzak, tamamen birey anlayışında betimlenmiştir. Çünkü o döneme kadar yapılan kadın resimlerinin birçoğu erkekler tarafından yapılmış ve genellikle cinsellikleri cazibeleri öne çıkarılmıştır. Bu tip resimlere karşı gelen Kollwitz’in ilk oto-portrelerinde ise kendisine erkek görünümü de verdiği görülmektedir. Çünkü erkek hâkimiyetindeki sanat dünyasında, kadının mücadelesini cinsellikten uzak bir şekilde de anlatabileceğini ortaya koymak istemiştir.”¹³⁸

Kendi portresini hayatının farklı dönemlerinde resmeden Kollwitz’in portrelerindeki en hakim duygu acıdır. İşsizlik, hastalık, ölüm, açlıkla mücadele eden çocuklar ve savaşın yarattığı yıkım onun portrelerinin temalarını oluşturur. Portrelerinde ellerin ifadesi yansıtılan duyguyu destekler ve güçlendirir. Figüratif çalışmalarında olduğu gibi otoportrelerinde de semboller kullanmıştır. Bu sembollerden biri “el”dir. Bir üretim aracı olan el, birçok otoportresinde abartılı olarak öne çıkartılmıştır. Siyah beyazın ifadeyi daha güçlü verdiği anlayışını otoportrelerinde de sürdürür. 1936 tarihli litografi/füzen teknikleriyle yaptığı otoportresi direk izleyiciye bakmaktadır. Omuzlarındaki şal ve çökmüş omuzları dikkatimizi çekiyor. Işık yüz ve ellerde toplanmış. Yüze donuk bir ifade hakimdir. Çökmüş omuzlar, ellerinin duruşu ve yüzün ifadesinde dönemin psikolojisi dile gelmiştir.

¹³⁷ Funda BERKSOY, 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, 55.

¹³⁸ Bkz. (131), AYAN, 78.

1933'te Hitler'in iktidara gelişiyle Kollwitz'in akademideki görevine 30 Mart 1933'te son verilir. 1936'da Rus bir gazeteciye verdiği demeten sonra Nazi subaylarınca sorguya çekilmiş ve toplama kamplarına gönderilmekle tehdit edilmiştir. Yaşadıkları onda çaresiz bir ruh hali yaratmış, bir gün Nazilerce toplama kamplarına gtrlebilmek korkusunun yarattığı ruh hali onu ve eşini her ihtimale karşı yanlarında hayatlarına son vermek için zehir kapsülleri taşımaya itmifitir. 1936 tarihli bu otoportresi ve o dönemde yaptığı ölüm temalı serisi bu ruh halinin yansımasıdır.



Resim 3.3.3: Käthe Kollwitz, Otoportre, 1936, Litografi / Fzen, 56x43 cm.

Alman ressam Otto Dix (1891-1969) Birinci ve İkinci Dünya savaşlarına katılmış, İkinci Dünya Savaşı'nda esir düşmüştür. Dönemin travmalarının eserlerinde okunduğu ressamlardandır. Otoportrelerini daha çok savaş sürecinde üreten Dix, bu dönemde yaptığı portrelerinde kendisini çoğunlukla asker olarak resmetmiştir. 1912 tarihli elinde karanfil tutan otoportresi ile 1914'te yaptığı "Topçu Kaskıyla Otoportresi" ve 1915 tarihli otoportresi yaşanan sürecin yarattığı değişimi özetler.

1912 tarihli otoportresi Rönesans dönemi ustalarını referans olarak yapılmıştır. Yarım boy olarak yapılmış portrede Dix, kaşları çatık ciddi bir duruşla izleyiciye bakmaktadır. Üzerine giydiği ceket Rönesans dönemi kuzeyli ressamların yaptığı gibi ayrıntılı işlenmiştir. Kumaşının kadife olduğunu anlayabiliyoruz. Yine Rönesans dönemi pozlarında sık karşımıza çıkan ellere bir obje yerleştirme yaklaşımına benzer bir biçimde Dix, sağ eline pembe tonlarında bir karanfil yerleştirmiştir. Sol el ise kompozisyona alınmamıştır. Ressamın yüzünü incelediğimizde kendine güvenen bir ifade hakimdir. İzleyici üzerinde gözetleyen bir psikoloji yaratır. Arka fonun açık düz bir maviye boyanması dikkati portre üzerinde yoğunlaştırır. Sol üst köşede “DIX 1912” yazılıdır.



Resim 3.3.4: Otto Dix, Otoportre, 1912, Ahşap üzerine yağlıboya, 49,5x73,6 cm.

1914'te yaptığı “Topçu Kaskıyla Otoportresi” bu portresinden çok farklıdır. Üslup farklılığı belirgindir. Önceki portresinin akılcı, dengeli tarzının tersine ekspresif, rahat fırçalarla hızla yapılmış izlenimi veren bir portredir bu. Tek benzerlik, portrelerdeki bakışların ifadeleridir. Portreye baktığımızda dikkatimizi ilk çeken koyu tonların içerisinde parıldayan üniformasıdır. Kaskın özellikle vurgulandığı portrede bir askerin sertliği, dik duruşu, bakışlarıyla verilmiş gibidir.



Resim 3.3.5: Otto Dix, Topçu Kaskıyla Otoportresi, 1914, Kâğıt üzerine yağlıboya, 68x53,5 cm.

Birçok akımın ortaya çıktığı bu dönemde Dix, eski ve yeni birçok üsluptan etkilenmiştir. 1915'te yaptığı otoportresinde Fütürist bir anlayış görülür. Kendini Roma mitolojisindeki savaş tanrısı Mars olarak resmettiği bu otoportrede Fütüristlerin hareket ve dinamizm odaklı yaklaşımlarının kullanıldığı görülür. Dörtte üç pozuyla dik, gururlu bir asker duruşuyla kendisini merkeze yerleştirmiştir. Üzerindeki askeri üniforma bu sefer resmin her yerine yayılmış, şapkasındaki rozet de resmin birçok yerine yerleştirilmiştir. Kendini savaş tanrısı olarak resmeden Dix, savaşın dehşetini resmin bütününde vermeye çalışmıştır. Arka planda yanan şehirler, kırmızının resmin geneline yayılışı savaşın gerilimini hissettiriyor.



Resim 3.3.6: Otto Dix, Otoportre, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 81x66 cm.

Otto Dix'in savaşın gerçek yzzyyle karşılaştıktan sonra değişen tavrını eserlerinin kronolojik sıralamasına baktığımız da görmemiz mümkün. Otto Dix'in "savaş" adlı grafik dizisi (1924) ve Naziler tarafından tahrip edilen 'Cephe'(Schützengraben) (1920-1923) isimli tablosunda, "savaşın korkunçluğunu, savaşı körükleyenlerin ileri sürdüğü 'vatan için ölüme gitme' efsanesini çürütecek bir şekilde, olanca dürüstlük ve gerçeklikle gözler önüne sermiştir (...) Bundan başka 1927/28 yıllarında yaptığı 'Büyük Şehir' isimli üç bölümden oluşan tablo, onun savaş sonrası Almanya'sını yansıttığı önemli bir çalışmadır. Tablonun orta kısmında 'altın 20'lerin' çarliston yapan Playgirl'leri görülürken, yan taraflarda bunların dilenen savaş gazilerinin önünden geçişleri resmedilmiştir. Diğer bir deyişle orta kısımda enflasyonla zengin olan yeni sınıf, kanatlarda ise toplum için kendini feda etmiş sakat insanlar resmedilmiştir."¹³⁹

Avusturyalı ressam Egon Schiele (1890-1918) 28 yaşında gripten hayatını kaybettiğinde geride tartışma yaratan çoğu çıplak yüze yakın otoportre bırakmıştır. Schiele, psikolojik söylemleri yüksek olan bu otoportrelerde bedeni idealize etmez. Bedenin bütün çirkinliklerini vurgulamaya çalıştığı izlenimi verir.

Akademiye girdikten bir yıl sonra Gustav Klimt ile tanışır. Klimt ile aralarında bir dostluk doğar. Schiele'nin 1909'da henüz on dokuz yaşındayken yaptığı "Parmakları Açık Otoportre"sinde Klimt'ten etkilendiğini görmekteyiz. Bu otoportrede, siyah zemin üzerinde sağ üst köşeye yerleştirilen yüz, en alta yerleştirilmiş eller, tuvalin soluna dizilmiş piyano tuşlarını andıran şeritler görülür. Yıldızlı sarı rengi resme dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. İzleyiciye bakan dingin bir yüz dikkatimizi çeker. Yukarıya kaldırılmış kaşlarının altından bakan gözleri dalıp gitmiş gibidir. Yüzünün dinginliğinin tersine eller tezatlık yaratır. Parmakların açık bir şekilde sola dönük oluşu bir şeyleri işaret ediyor ya da piyano çalacak

¹³⁹ Bkz. (134), BERKSOY, 80, 81.

izlenimi verir. Kırmızı dudaklar ve kırmızıya çalmış yanaklar yüzdeki cinsiyeti ortadan kaldırıyor. Kadın ya da erkek, bunların hiçbiri ağırlıkta değil.



Resim 3.3.7: Egon Schiele, Parmaklarını Açmış Otoportre, 1909, Tuval üzerine yağlı boya ve metalik boya, 71,5x27,5 cm.

Buradaki dinginliğin tersine sonraki dönem otoportrelerinde bedenini agresif bir tutumla ele aldığı görülür. Schiele'nin üretim süreci kendi bedeni üzerine kurulmuştur diyebiliriz. Janet Hobouse'a göre, "*Schiele, kendi görüntüsüne kafayı takmıştı. Zihinsel durumlarını göstermek, kendini çirkinleştirmek, cinsel organlarına ve memelerine dikkat çekmek, bunları yara gibi göstermek için çılgın ve alışılmadık dışında renkler kullanıyordu. Çizim ya da resimlerinde kendini doyurulmayan cinsel gereksinimleri çerçevesinde işliyordu.*"¹⁴⁰

1911'de yaptığı "Mastürbasyon Yapan Nü Otoportre" o döneme kadarki otoportre anlayışının dışındadır. Schiele, bedenini elinden geldiğince çirkinleştirmekle kalmamış, kendini en mahrem ve toplumca reddedilen bir eylem içerisinde resmetmiştir. Üzerindeki siyah bir ceket dışında çıplaktır. Aynada kendini incelediğini bakışlarından anlıyoruz. Gözleri cinsel hazla açılmış olsa da haz alıyor gibi görünmez. Bakışlar izleyici ile bütün bağları koparmıştır. Çoğu resminde olduğu gibi bu eserinde de mekân kavramı yok. Figürlerin merkeze alındığı, geri kalanın yok

¹⁴⁰ Bkz. (2), LEPPERT, 363

sayıldığı ya da derin bir boşluğa bırakıldığı izlenimi verir. Vücudunun bütün kemikleri abartılarak işlenmiş. Çökük yanaklar, kararmış gözaltları ve vücut kılları vurgulanmıştır. Leppert, Batı resminde erkek bedeninin bir tutam etek tüyü haricinde bütün tüylerinden arındırıldığını, bu şekilde yüzeyin pürüzsüzleştirilerek dikkatlerin erkek kaslarından başka bir şeye kaymasına izin verilmediğini söyler. “*Vücut tüyleri, nihayetinde gizlenen fallusun yedeği olması gereken kasların itibarını düşürür ve hatta bunları örter. Nü resimlerinde vücut tüyü elbise gibi durur: Soyunmakla teşhir edilmesi istenen şeyin çoğunu örter çünkü.*”¹⁴¹ Schiele, bunun aksine birçok resminde kılları vurgulamıştır. Cinselliğin insan ruhu üzerindeki karmaşık etkisi birçok eserinde belirgin bir biçimde görülür.



Resim 3.3.8: Egon Schiele, Mastürbasyon Yapan Nü Otoportre, 1911, Guaş, sulu boya ve kurşunkalem, 48x32,1 cm.

Schiele, otoportreleri için şöyle der: “*Elbette iğrenç resimler yaptım. Yadsımıyorum. Ama bu, bunları yapmaktan hoşlandığım ya da ‘burjuvaları dehşete düşürmek’ için mi yaptığımı gösteriyor! Hiçbir zaman böyle olmadı. Ama arzunun da hortlakları vardır. Ben bu tür hortlakları çizdim. Kesinlikle keyfim için değil. Bir zorunluluktan bu.*”¹⁴² Ergüven’e göre, “Schiele, ‘arzunun hortlakları’ üzerine

¹⁴¹ A.g.k., 358

¹⁴² Mehmet ERGÜVEN, Pusudaki Ten, 62.

yürüyüp birçok defa kendimize bile itiraf etmekten çekindiğimiz gerçekleri işlerken, aslında davranışları ile iç gereksinimleri arasındaki çatışkıyı dile getirmeye çalışmaktadır.”¹⁴³

Max Beckmann (1884-1950) çeşitli zamanlarda ve ruhsal durumlarda kendisinin birçok portresini yapmıştır. Savaşın yarattığı travmaları eserlerinden okuduğumuz Alman ressamıdır. Birinci Dünya Savaşı'na sağlık görevlisi olarak gönüllü katılmıştır. Savaşa gönüllü olarak katılmasının altında savaş deneyiminin sanatını besleyeceği düşüncesi olup olmadığını bilmiyoruz. Ancak Nietzsche'nin savaş öncesi ve sonrası dönemde sanatçılar üzerinde etkili olduğu, Max Beckmann'ın da esin kaynakları arasında Nietzsche'nin felsefesinin önemli bir yer tuttuğu söylenmektedir. Nietzsche'nin *“büyük bir felaketin tüm eski, kokuşmuş değerleri alıp götüreceği ve yeni bir düzen için zemin hazırlayacağı görüşü, özellikle ekspresyonistlerin toplumsal ve kültürel alanda yenilenme isteklerine uygun düşmüştür.”¹⁴⁴*

Savaşın ilk zamanlarında eşine yazdığı mektupta şöyle der: *“Dışarıda savaşın olağanüstü heybetli görüntüsü var. Cepheden dönmüş yorgun ve yaralı askerlerin arasında yürürken garip, soylu bir müzik duydum. Sanki burada top sesleri yankılanırken sonsuzluğun kapıları parçalanarak açılmış gibi... Bu sesi boyamak isterdim.”¹⁴⁵* Daha sonra yazdığı mektuplarda, gözlemlerini daha gerçekçi, daha karamsar olarak anlatır: *“Dün el bombalarıyla tahrip edilmiş eski bir mezarlığa rastladık. Mezarlar açılmış, tabutlar çevreye dağılmışlardı... Kemikler, saçlar parçalanmış tabutlardan dışarı çıkmışlardı.”¹⁴⁶* 1915 Mayıs'ında yazdığı mektupta ise belki yirminci kez dünyanın sonuyla ilgili karabasanlar gördüğünden ve gitgide büyüyen huzursuzluğunun bir sinir kriziyle sonlandığından söz eder.¹⁴⁷ Max

¹⁴³ A.g.k., 62, 63

¹⁴⁴ Bkz. (134), BERKSOY, 83.

¹⁴⁵ Faruk ULAY (1985), “Geç Kalmış Bir Yazı: Max Beckmann”, 1

¹⁴⁶ A.g.y., 1.

¹⁴⁷ A.g.y. 1.

Beckmann 1915'te yaptığı otoportrede kendisini sağlık görevlisi üniformasıyla resmetmiştir. Üniformasının yakasındaki sağlık sembolünün kırmızısı izleyicinin dikkatini ilk oraya taşımaktadır. İzleyiciyle buluşan gözlerde bir karmaşa vardır. Bu karmaşada gerilim, şaşkınlık, derin bir boşluk ve anlamsızlık duygusu kendini hissettirir. Gövdesinin yönü sola dönük, sol elinde kalem ya da fırçayı çağrıştıran bir şey var. Duruşu resim yapıyormuş ve bir an için durup izleyiciye bakıyor izlenimi yaratıyor.



Resim 3.3.9: Max Beckmann, Sağlı Görevlisi Olarak Otoportre, 1915, Tuval üzerine yağlıboya.

Max Beckmann'ın 1917 tarihli "Kırmızı Fularlı Otoportre"sindeki ifade 1915 tarihli portresinden daha farklıdır. 1915 tarihli otoportresinde gerilim, şaşkınlık, derin bir boşluk ve anlamsızlık duyguları hakimken, 1917 tarihli otoportrede savaş sonrası psikolojik yıkımın izleri görülür. İzleyiciyi umursamayan gözlerde delilik krizi öncesine ait bir anın yansıması var. Beckmann, sadece kendisinin gördüğü ve bunun karşısında dehşete düştüğü bir ifade içerisindedir. Çene öne doğru kaymış açık ağızdan dişleri görünmekte. Atölyede olduğunu sandığımız bir mekân içerisinde. Gömleğinin açık düğmelerinden göğsü görünmekte. Boynuna sardığı kırmızı fular açık göğsüne doğru sarkmış. Fuların kırmızı rengi, gözü direk portreye götürüyor.



Resim 3.3.10: Max Beckmann, Kırmızı Fularlı Otoportre, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 80x60 cm.

Beckmann, eserlerinde tiyatro, sirk, tarih, mitoloji ve dinleri insan tradejisi için alegoriler olarak kullanmıştır. Eserlerindeki sembolik dil güçlüdür. İzleyici onun ne demek istediğini, resmin yarı gerçekçi yarı alegorik dünyasını dikkatini tablo üzerinde yoğunlaştırarak anlayabilir.

Birçok sanatçı tarafından paylaşılan “nesnenin gözün görüldüğünden daha fazla bir şey olduğu” hissini İtalyan ressam Giorgio de Chirico’nun (1888-1978) eserlerinde en dikkat çekici ifadesini bulduğunu söyleyen Jung’a göre, “*Chirico, mistik mizaçlı bir insan ve aradığını hiçbir zaman bulamayan trajik bir arayıcıydı. Kendi portresine (1908) ‘El quid amabo nişi quod aenigma est?’ (Bende sevilir olan gizem değilse nedir?) diye yazmıştı.*”¹⁴⁸

Chirico, resimlerinde sıra dışı bir perspektif anlayışı benimseyerek, klasik mimari yapılar içerisinde oyun yaratan gölgeler, birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan nesnelere yan yana getirerek düşsel atmosferler yaratmıştır. 1917’den sonra yaptığı resimlerini ‘Metafizik Resim’ olarak tanımlayan Chirico, metafizik resmin kurucusu olarak kabul edilir. Chirico’ya göre, “*Her nesnede iki yön vardır: her zaman*

¹⁴⁸ Bkz. (76), JUNG, 251.

*gördüğümüz, herkesin gördüğü, bilinen yan ile ruhani ve metafizik olan, ancak pek az kimsenin, durugörü ve metafizik meditasyon anlarında gördüğü yan. Bir sanat eseri, görünür formu içinde görünmeyen olanla ilişki kurabilmelidir.”*¹⁴⁹ Jung’a göre Chirico’nun resimleri bu ruhani yönü açığa çıkarır.¹⁵⁰ Resimlerine baktığımızda gördüğümüz gerçek ile düşün arasındaki atmosferin sembolik birçok öge içerdiğini görürüz.

Chirico, resimlerindeki derin boşluk duygusuyla ilgili olarak kimlerden etkilendiğini 1917’de yazdığı bir yazıda şöyle ifade eder: “*Nietzsche ve Schopenhauer, ilk defa hayatın anlamsızlığının derin anlamını öğretmiş ve bu anlamsızlığın nasıl sanata dönüştürülebileceğini göstermişlerdir... Keşfettikleri korkunç boşluk maddenin ruhsuz ve durgun güzelliğinin ta kendisiydi.”*¹⁵¹ Chirico’nun felsefesinden etkilendiği Nietzsche, “korkunç boşluk”u “tanrı öldü” diyerek tanımlamaktadır. Jung’a göre, “Tanrının ölümü” ve bunun dolaysız sonucu olan “metafizik boşluk” fikri 19. yüzyıl sanatçılarının da zihinlerini meşgul etmiş, 20. yüzyılda açık açık tartışılmaya başlanmış ve sanatta ifadesini bulmuştur. Modern sanatla Hıristiyanlık arasındaki ayrılma böylece gerçekleşmiştir.¹⁵²

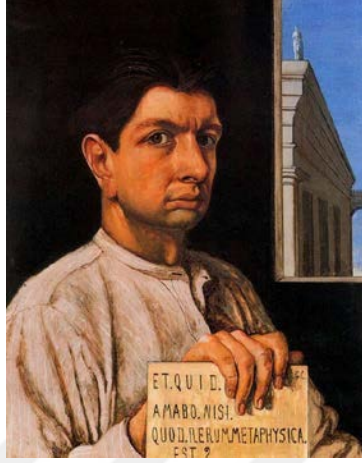
Chirico’nun 1920’de yaptığı otoportresinde figürün duruşu, elinde tuttuğu plaka, sol kısmında bulunan pencereden gözüken derin perspektifli antik bir yapı ilk bakışta Rönesans resimlerini çağırır. Derin perspektifli antik yapılar Chirico’nun metafizik resimlerinin ana temasını oluşturur. Koyu bir iç mekân duvarı önünde beyaz gömleğiyle dikkati üzerinde toplayan Chirico, üç çeyrek pozuyla izleyicinin gözlerinin içine bakar. Hafif çatılmış kaşlarına rağmen yüzünde belirsiz bir ifade vardır. Gözler bir belirsizlik ve kararsızlıkla bakar. Chirico’nun portresindeki kompozisyon algısı ise geleneksel stile dönüşünün habercisi gibidir. Kırklı yaşlarına geldiğinde metafizik resmi bırakıp geleneksel stile döner

¹⁴⁹ A.g.k., 251.

¹⁵⁰ A.g.k., 251.

¹⁵¹ A.g.k., 251.

¹⁵² A.g.k., 253



Resim 3.3.11: Giorgio de Chirico, Otoportre, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 50x39,5 cm.

Rene Magritte, (1898-1967) Chirico'nun "Aşk Şarkısı" resmini gördüğünde hissettiklerini şöyle dile getirir: *"Bu resim, yetenek, ustalık ve diğer tüm o küçük estetik özelliklerin tutsağı olan sanatçıların zihinsel alışkanlıklarından tam bir kopuşu simgeliyordu: bu, yepyeni bir bakış açısıydı..."*¹⁵³ Chirico'nun metafizik dönem resimleri sürrealistleri bu şekilde etkiler. Rene Magritte, yaşamının çoğunu "Zihnin alışkanlıklarından kopuşu" olarak nitelendirdiği bakış açısını yakalamaya çalışarak geçirir.

Rene Magritte'in 1928'de yaptığı "İmkânsız Denemek" adlı eseri aynı zamanda bir otoportredir. Resmi incelediğimizde Magritte, gayet düzgün ve temiz kıyafeti ve geriye doğru taranmış saçlarıyla karşısındaki çıplak kadını boyamaktadır. Tam boydan alınmış kadraj ressamı ayakta çalışır şekilde göstermiştir. İlk bakıldığında akademik eğitimde standart olan çıplak resmi gibi gözüke de onun dışındadır. Magritte'in boyadığı çıplak gerçeğe dönmektedir. Ressam, bir zemin üzerine değil, direk yaşam alanı içerisindeki bir mekân içerisinde boyayarak bir kadın

¹⁵³ Bkz. (6), GOMBRICH, 590.

yaratmaktadır. Adı gibi “imkânsız mı” denemektedir ya da yeni bir gerçeklik mi yaratmaya çalışır, bilemeyiz. Rüyalarımızda yarattığımız ve nasıl olduğunu bilmediğimiz gerçeklik gibi.



Resim 3.3.12: Rene Magritte, İmkânsız Denemek, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 105,6x81 cm.

John Berger “Magritte ve Olanaksızlık” adlı yazısında Magritte’nin kullandığı dili şöyle açıklar: *“Bu dilin yaşı 500 yılı aşkındır ve ilk ustası Van Eyck’tir. Bu dilde, gerçeğin görünümünde yattığı, bu nedenle de görünümünün temsil edilerek korunması gerektiği varsayılır. Gene bu aynı dilde, uzamda olduğu ölçüde zamanda da süreklilik varsayılır. Nesnelere, mobilyaları, camı, kumaşı, evleri çok doğal bir biçimde ele alan bir dildir bu. Tinsel deneyimi anlatabilecek bir dildir, ama her zaman somut bir ortamda, her zaman belli bir durağan maddesellikle çevrelenmiş olarak bu dilde verilen insan figürleri mucize dolu yontular gibidir. Maddesellik değeri, dokunulabilirlik yanılısamasıyla anlatılır.”*¹⁵⁴

¹⁵⁴ John BERGER, **O Ana Adanmış**, Haz. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, 21.

Magritte'in annesi 1912'de Sambre Nehri'ne atlayarak intihar etmiştir. Magritte, henüz on dört yaşındayken annesinin cesedinin suyun üzerinde yüzüşüne ve çıkarılışına tanık olmuştur. O yaşlarda bir çocuğun annesinin bu durumuyla karşılaşması bir travmadır. Bu travma, onun sanatının sembolik dünyasını etkilemiştir. Bazı kaynaklar 1927-1928 tarihlerinde yaptığı aşklar serisinin bu olayla bağlantılı olduğunu söyler. Söylenenlere göre, annesinin cesedi sudan çıkartıldığında elbisesi yüzünü kapatmış şekildedir. "Aşk temasını" yüzleri kumaşla örtülmüş figürlerle ele alışını izleyici üzerinde bunun psikolojik bir alt zemini olduğu izlenimi yaratmaktadır. Magritte, yüzü kumaşla kapatılmış figürlerinde annesinin durumundan etkilendiği söylentilerinden rahatsızlık duyar. Ancak, sanatçının geçmiş yaşantılarının üretim sürecini belirlemesi ve bunun eserlerinde dışlaşması sanatın doğasında vardır. Eserlerine bütünlüklü baktığımızda birçok resminde işlenmiş olan şapka figürü dikkatimizi çeker. Annesinin bir şapka üreticisi olduğunu bilmemiz ister istemez geçmiş yaşantılarının resimlerinde tekrar ortaya çıktığı algısı yaratır.

Magritte'in çalışmaları, çoğunlukla bilinen şeylere yeni manzaralar kazandırmaya ve sıradan nesnelere alışılmadık bir içerikle göstermeye dayanır. Resimlerine verdiği isimler de bunu destekler niteliktedir. "İmgelerin İhaneti" adlı resminde bir pipo resmi ve altında "Bu bir pipo değildir" yazısı vardır. Görsel dil ile sözel dil beraber kullanılmıştır. Bu birliktelik izleyiciyi düşünmeye iter. İzleyiciyi "Evet bu bir pipo değildir, onun resmidir" düşüncesiyle yüzleştirir. Peki, ihanet eden kimdir? Resimde başvurduğu bu sözel ve görsel dilin çalışmanın sonunda birbirini iptal ettiği görülür. Bu dil, nesnenin açıkça görünen kimliğinin ve ona vermeye hazırlandığımız ismin ötesinde sembolik bir anlam taşır. Bir başka deyişle yapıt ile yorum birbirinden ayrılmış, nesne görünen gerçekliğinden soyutlanmıştır. Bu bakımdan pipo, bilinç tarafından ona ait gerçekliği ve somutluğuyla algılanmaz.

"İmgelerin İhaneti" resmi için Magritte şöyle der: *"İşte şu ünlü pipo! İnsanlar beni bu yüzden nasıl da suçlamışlardı! Ama yine de soruyorum size. Pipomu*

doldurabildiniz mi? Hayır o sadece bir simgeydi, değil mi? Öyleyse ben resmimin üzerine ‘Bu bir pipodur’ diye yazsaydım, yalan söylemiş olacaktım.’¹⁵⁵

1936 tarihli “Clairvoyance” (Basiret) adlı otoportresinde masanın üzerindeki yumurtaya bakarak bir kuş resmi yaparken görülür. Otoportresine verdiği bu isim, gerçekleri yanılmadan görebilme yeteneği anlamına gelmektedir. Magritte, bir kuş resmi yapar. Oysa baktığı bir yumurtadır. Bir yumurtayı inceleyip kuş resmini boyaması resme verdiği isimle bağlantılıdır. Gerçekleri yanılmadan görebilme yeteneğinde yumurtanın bir süre sonra kuşa dönüşeceği anlamı çıkmaktadır. Bu bakımdan onun geleceğe dair algısını, bir gelecek olasılığını resmettiğini söyleyebiliriz. O ana ait bir eylem bakma anında yumurta, resmin tuval üzerinde oluşum sürecinde bir gelecek olasılığıdır. İki farklı zaman dilimi bir resim üzerinde işlenmiştir. Sırtını izleyiciye dönmüştür. Merkeze yerleştirilen beyaz tuval üzerinde kanatlarını iki tarafa açmış bir kuş vardır. Sağ elinde fırçası tuvalin üzerinde resim yaparken sol elinde paletini tutmaktadır. Diğer resimlerinde olduğu gibi kendini düzgün giyimli resmetmiştir. Ceketini, beyaz gömleği ve geriye taranmış saçlarıyla önemli bir davete gitmek üzere hazırlanmış izlenimi verir. Sola yerleştirilmiş masanın örtüsü ile şövalenin renkleri birbirine yakındır. Masanın üzerine yerleştirilen beyaz yumurta ile şövale üzerine yerleştirilen beyaz tuval birbirini dengeler. Yüzü sola dönük yumurtayı dikkatle inceler şekilde verilmiştir. Yoğunlaşan bakışlarıyla yumurtanın içini dâhi görebilecekmiş gibi bir ifade hakimdir yüzünde. Arka planın düz gri tonlarına boyanması resme sonsuzluk ve zamansızlık duygusu katar ya da bakış açımıza göre beynimizin bizi yönlendireceği bir mekân kavramı yaratır. Bazen bir iç mekânın duvarı, bazen derin bir sonsuzluk. Tıpkı rüyalarımızdaki gerçek ve olmayan gibi.

¹⁵⁵ Bkz. (108), CENGİZ, 251



Resim 3.3.13: Rene Magritte, Basiret, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 54,2x65 cm.

Francis Bacon (1909-1992) 20.yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilmiştir. 1930'lu yıllarda akademik anlamda bir resim eğitimi almadan resim yapmaya başlayan Bacon, 1940'lı yıllarda kendini sanat dünyasına kabul ettirmiştir. "Connaissance des Arts" dergisine göre, 1971'de yaşayan en önemli on sanatçı arasında birinci olmuştur.¹⁵⁶ Bacon, sadece eserleriyle değil, özel hayatıyla da gündeme gelmiştir. Söylenene göre, sevgilisi ve modeli olan George Dyer, 1964'te bir soygun için Bacon'un evine girmiş ve ilk tanışmaları da bu şekilde olmuştur. Bacon'un yaşamında ve resimlerinde önemli bir yeri olan George Dyer, 1971'de intihar eder. Bacon, Dyer'in trajik ölümünün ardından onun anısına birçok triptik yapar.

Yapmak istediği şeyin, o şeyi görünümün çok ötelere dek çarpıtmak, ama çarpıtırken onu görünümün bir kaydına dönüştürmek¹⁵⁷ olduğunu söyleyen Bacon, 1950'lerin başlarında yüz ifadelerine ilgi duymaya başlar. Bacon bu ilgiyi şöyle açıklar: "Aslında dehşetten çok, çılgılığı resmetmek istiyorum. Sanırım bir insanın çılgılık atmasına neden olan şeyi –bir çılgılığa yol açan dehşeti- düşünmüş olsaydım, resmetmeye çalıştığım çılgınlıklar daha başarılı olurdu. Aslında fazla soyut kaldılar. Ta başından bu resimler benim, ağzın hareketlerinden, ağzın ve dişlerin biçiminden her

¹⁵⁶ Bkz. (154), BERGER, 35

¹⁵⁷ A.g.k., 37.

zaman çok etkilenmiş olmamdan kaynaklandı. Denebilir ki ben, ağızdan gelen parlaklığı ve rengi severim her zaman ağız, bir anlamda, Monet'nin günbatımını resmetmesi gibi resmedebilmeyi ümit etmişimdir.”¹⁵⁸

Kendini defalarca kez resmeden Bacon çoğunlukla triptik çalışmıştır. 1979-1980 yılları arasında yaptığı kendi portresi de bu triptiklerden biridir. Portreleri incelediğimizde orta kısımdaki portre yüzün her iki yarısını almışken diğer ikisi yüzün sağ ve sol kısmı üzerinde odaklanmış, geriye kalan kısım karanlıkta bırakılmıştır. Soldan ilk portreye baktığımızda sol kısmı aydınlatılmış olmasına rağmen yüzde puslu bir ifade hakimdir. Sağ kısım yarı açık ağız dışında tamamen karanlıkta bırakılmıştır. Gözdeki bakış, uzaklarda ve dalgındır. Ortadaki portre, diğer iki portreye göre daha belirgindir. Sis perdesi aralanmış ve yüz hatları daha belirgin ortaya çıkartılmıştır. Ortadaki resmin sağında bulunan portrede soldan ilk portrenin tersi tekrarlanmış. Bu sefer yüzün sol kısmı karanlıkta bırakılmış ve sağı belirginleştirilmiştir. Fakat bunda da sisli bir atmosfer vardır. Bu triptiği iki parçalanmış portrenin ortasında tam bir portre olarak özetleyebiliriz.



Resim 3.3.14: Üçlü Otoportre, 1979-80, Tuval üzerine yağlıboya, 37.5x31.8 cm.

¹⁵⁸ A.g.k., 39.

4. SONGÜL CANERİK'İN OTOPORTRELERİ VE SEMBOLLER

Sanata yönelişin temelinde yaşamı algılama, anlama, sorgulama, anlamlandırma çabası vardır. Sanatsal yaratım, dış dünyayla olan bu karşılıklı ve kesintisiz ilişkiden doğar. Bu bakımdan yaratıcılığın salt öznelikle sınırlandırılmayacağı gibi salt nesnel gerçekliğin bir dışavurumu olarak da görülemeyeceğini düşünüyorum. Çünkü her öznellik aslında kişinin yaşantılarıyla belirlenmiştir. Dolayısıyla dünyayla olan ilişkimde biçimlenen benliğim özneliğimi oluşturur. Resimlerim de bu türden bir özneliğin dışı vurumudur.

Kendi benliğimizin derinliklerine inişimiz, kendi benliğimizde dışımızdaki olguları da deşmektir aynı zamanda. Tıpkı davranışlarımızın nedeninin tek bir şeye dayanmadığını keşfedişimizin hayatı bir bütün olarak görmeyi kavramamızı sağladığı gibi. Çalışmalarım da otoportrelere yoğunlaşmamın temel düşüncesi de buna dayanmaktadır. Her an ulaşabildiğim bedenimin olanaklarından yararlanarak benliğimi keşfederken, kendimde, yaşadığım dönemin insanının da bir yansımasını bulmak. Bunun da iç dünyamıza dürüstçe bakmakla olanaklı olabileceğine inanıyorum. Bu, bizi sarssa da kendimizi doğru algılayışımızın hafifliğini yaşatır.

Duygu durumlarımızın irdelenmesi, üzerinde kafa yorduğum bir konudur. Bakışlar ve mimikler duygu durumlarını dile getirmekte sembolik bir hal alır. Yüz ile başlayan serüvene bedenin hareketleri de eşlik eder. Elin duruşu her dönem sembolik bir ifade aracı olmuştur. Rönesans döneminde yaptığı işi ya da ilgi alanlarını belirtmeye yarayan objelerin ellere tutuşturuluşuyla başlayan sembolik yaklaşım daha sonraki süreçlerde şekil değiştirerek devam etmiştir. Neşet Günel'in resmettiği ellerin Anadolu'nun üreten, toprakla uğraşan insanlarını sembolize etmesi gibi.

“Saksağanlı Otoportre” çocukluk dönemimden izler taşır. Çocukluğumun geçtiği evimizin önünde bir elma bahçesi vardı. Akşam saatlerine doğru ağaçların

üzerine saksaganlar dolur ve sürekli bagrisirlardi. Elmalara verdikleri zarardan dolayi pek sevilmezlerdi. Saksaganlar bagristiginde anneannemin soyledigi sozler halâ kulaklarimda cınlar. “Güzel haber gelsin!” derdi anneannem. Bu kuşların bagrismalarının tedirgin edici etkisini anneannemim bu sözünde hissedirdim. Saksaganları çalışmalarımnda sıkça kullanmam çocukluğa duyduğum özlemden çok, çocukluğumun geçtiği coğrafyada belli bir dönemde belli bir bilinç yaklaşımıyla oluşturulan bir imgenin sembolik yanıdır. Bu algıyla oluşturulan “Saksaganlı Otopotre” için toplumsal bilinçaltının yeni bir coğrafyada ve dokuda bir kez daha kurulmasıdır diyebiliriz. Uzaktan gelen bir sesi ya da sesleri duymaya odaklanan bu portrede omuzdaki saksagan ve karanlık zemin, sembolik bir form olarak bilinçaltını görünür kılar. Omuzdaki kargaya doğru uzanan bitkiler koruyan, kollayan rolü üstlenir. Direk karşıya bakan gözler, karanlığın içerisinden sıyrılıp çıkacakmış psikolojisi taşır.

“Beklenen Haber” adlı otopotrede bilinçaltındaki olgular yeni bir görüngüde dışlaşmıştır. Geçmiş ve bugün arasındaki gelgitte ağaçların üzerine konmuş saksaganlar, çocukluk dönemimdeki hallerini çağırır. Arka plandaki ormanı saran sarmaşıklar gizli kalmışlığı simgeler. Ormanı saran sarmaşıklarda dışlaşan bu gizli kalmışlık, bende iz bırakan bir olgunun sembolik bir anlatımla günümüze taşınması olarak tanımlanabilir. Ormanla kendim arasına yerleştirdiğim bataklığı andıran zemin, geçmişle bugün arasındaki sınırı sembolize eder. Ancak bu bir tür geriye ket vurma, onu öteleme değildir. Sırtın ormana dönüklüğünde geride bırakılan imge, aynı zamanda çocukluk dönemimde giydiğim önlükle sembolize edilerek yaşanılan ana taşınmıştır. “Saksaganlı Otopotre”de direk karşıya bakan ve izleyici ile buluşan gözlerin tersine bu otopotrede uzaklara bakan gözler dalgınlık ve tedirginlik hissi verir. Burada dalgınlığa eşlik eden tedirginlik yaşanan bir korku durumunun değil, bir içe dönüklükte sessizce yaşanan acının sembolik bir ifadesidir.

“Kolwitz’li Otopotre” yaşamı ve kendimi nasıl gördüğüme ilişkin bir sorgulamanın ürünüdür. Sorunlarla dolu bir dünyada yaşıyoruz ve hiçbir şey bizim

dışımızda bizden bağımsız değil. Bu bakımdan İçinde bulunduğum toplumun sorunlarla dolu hayatına kendime dönerek bakmanın, sorgulamanın sancılarını hep yaşamışumdur. Kendimi masa başında elimde sigarayla resmettiğim otoportre bu bakışın ve sorgulamanın sancısını sembolik bir anlatımla dışlaştırıyor. Bu sancılı süreç; karanlıkta bırakılan arka plan, zehirli sarmaşıklar ve el üzerindeki yarayla desteklenmektedir. Portrenin düşünceli bakışı izleyiciyle buluşurken, sigarayı tutuşu düşünceli ifadeyi güçlendiren sembolik bir form olarak öne çıkar. Masanın üzerindeki kitabın açık sayfasında Kollwitz'in otoportresi görülür. Felsefe sözlüğü ise otoportresinin başucundadır. Kolwitz'in otoportresi yaşamın bir ifadesidir. Felsefe ise yaşamı anlamının, anlamlandırmanın bir yolu olarak sanatın başucunda durmaktadır.

“Saklambaç” adlı otoportremde içe dönük bir ruh hali vardır. Buradaki en önemli ifade aracı ellerdir. İki el, yüzü kapatıyor. Günlük hayatımızda belli etmekten çekindiğimiz duygularımızı saklamak için yaptığımız bu davranış aynı zamanda dışarıya kendini kapatma anlamı da taşır. Kendimizi dışarıya kapatmamız kendi içimize dönmekle aynı anlamı taşır çoğu kez. Bedenin çıplaklığı içe dönüşteki en saf duygu derinliğine inildiği anlamı içerisindedir. Arka planda derin bir sarmaşık ormanı vardır. Ormandaki zehirli sarmaşıklar yılan gibi kıvrılarak yukarıya doğru tırmanmaktadır. Zehirli sarmaşıklar, günümüz toplum yapısına eleştirel yaklaşımı sembolize eder.

Ölüm, toplumsal bilincin gizli bölmelerinde varlığını sürdüren bir hayalet gibidir. Sonsuz yok oluş gerçekliğiyle yüzleşmek istemeyişimiz hayatta kalma mücadelesi içerisinde bir tür savunma mekanizması mıdır, bilmiyoruz. Ölümün bendeki algısı hayatın gerçekliği kadar gerçek ve nefes alışımız kadar doğaldır. Bu bakımdan “Sevgili” adlı otoportremde, ölüm algısı boyun eğilmiş bir mutsuzluk hali değil, hayatın değerliliğine ilişkin bir farkındalıktır. Kaybetmenin farkındalığı aslında var olanın ne kadar değerli olduğunun bilincinde olmamızla ilgilidir. Direk iskeletin gözlerinin içine bakan gözler ve kendinden emin duruş, başın dik tutuluşu,

iskeletin ellerinin sevgiyle avuç içine alınışı yaşamın değerliliğinin ve ölümün kaçınılmaz bir gerçeklik olarak algılanışındaki farkındalığın sembolik bir ifadesidir.

Değişik duygu durumlarını sembolize eden ellerin göğüs üzerinde birleştirilişi birçok kültürde selamlaşma, minnet duygusu ya da heyecan belirten anlamlar barındırır. Kalp atışı ile yaşam aynı anlam taşımaktadır. “Dokunmak” adlı otoportremde beyaz bir kıyafet içerisinde uzaklara bakan bir ifade hakimdir. Kalbin üzerine getirilen el, açılan bütün parmaklarla derinlerde bir yerlere dokunmaya çalışır. Elin durumu ve açılan parmakların duruşu bir tür içe dönüşün, derinlerde olan hissi duymaya çalışmanın sembolik bir ifadesidir. Sembolik ifadesini dokunarak anlamaya çalışmakta bulan bu anlatımda yüz, elin dokunuşuyla hissedilene odaklanmıştır.

“Durmalsınız” adlı otoportremdeki yüzün ifadesinde kendisine yönelen tehlikenin uyandırdığı tepki hakimdir. Bu, çıkar yol bulamamanın yarattığı bir kaçınma değil, yüzleşen ve engellemeye çalışan bir ifadedir. Kırmızıyla belirginleştirilmiş el, gergin bir “Dur!” hareketi ile öne doğru atılarak bu ifadeyi desteklemektedir.

Resimlerimin ana ögesini oluşturan bitkiler hayatın gerçekliğini sembolize etmektedir. Bitkiler resimlerimde kimi zaman koruyan kollayan rolü üstlenir, kimi zaman da zehirli bir sarmaşık olarak görülür. Gücümüzün yetmediği olaylar karşısında elimizin kolumuzun sarmaşıklar tarafından sarılışı her hareket ettiğimizde dikenlerinin battığı hissi verir. Bu sembolik anlatım yaşama dair birçok olumsuzluğun bir arada görselleşmiş halidir. Karşı koyuşu simgeleyen el ve ona engel olan dikenli sarmaşık iç dünyamızda yaşadığımız karmaşık duyguların sembolik ifadesidir.



Resim 4. 1: Songül Canerik, Saksağanlı Otoportre, 2017, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.



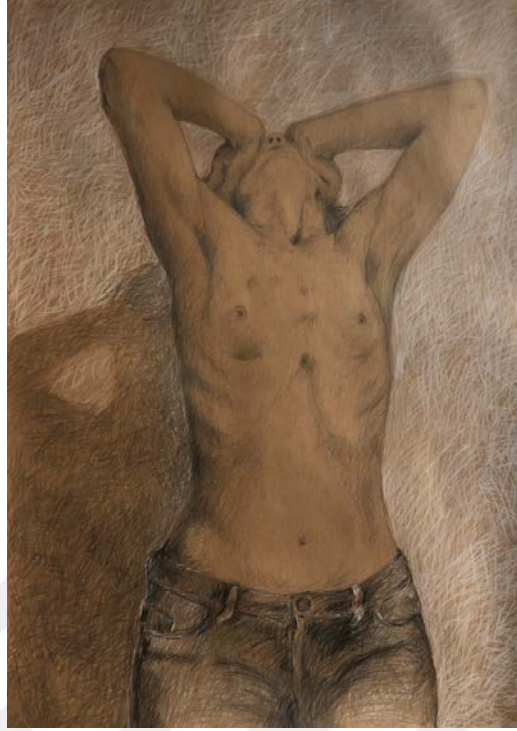
Resim 4. 2: Songül Canerik, Beklenen Haber, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 150x170 cm.



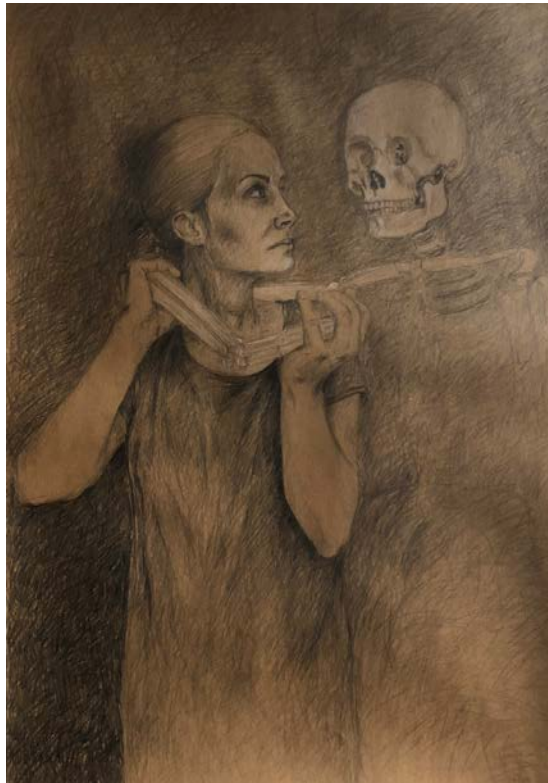
Resim 4. 3: Songül Canerik, Kollwitz'li Otoportre, 2018, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.



Resim 4. 4: Songül Canerik, Saklambaç, 2017, Tuval üzerine yağlıboya, 50x100 cm.



Resim 4. 5: Songül Canerik, Çılgık, 2017, Kâğıt üzerine karışık teknik, 70x100 cm.



Resim 4. 6: Songül Canerik, Sevgili, 2017, Kâğıt üzerine karışık teknik, 70x100 cm.



Resim 4. 7: Songül Canerik, Dokunmak,2017, Kâğıt üzerine karışık teknik, 70x100 cm.



Resim 4. 8: Songül Canerik, Durmalsınız, 2017, Tuval üzerine yağlıboya, 60x50 cm.



Resim 4. 9: Songül Canerik, İncir Yapraklı Otoportre, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 40x50 cm.



Resim 4. 10: Songül Canerik, Otoportre, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 20x20 cm.

5. SONUÇ

Kierkegaard, insan yaşamının en önemli anlarının bireyin bir özne olarak kendisinin bilincine vardığı anlar olduğunu söyler. Bu kişisel ve öznel öğeler tüm insanlarda ortak olan nitelikleri dikkate alan rasyonel düşünce tarafından açıklanamaz. Oysa kişinin biricik varoluşunu meydana getiren, onun bu özneliğidir. Tanınmaya ve açıklanmaya muhtaç olan da budur.

Ressamın kendine dönerek kendini model almaya, kendi imgesini yansıtmaya yöneldiği bir anlatı olarak otoportrelerde bakan ve bakılan ortak bir noktada yer alır. Ressamın üretim sürecini kendi bedeni üzerine kurduğu bir yaratım olarak otoportreler doğaları gereği içe bakan resimlerdir. Bu resimlerde ressamın işi tamamen kişisel olduğundan irdelediği de hep kendisi olmuştur. Bir yönüyle ressamın tanınmaya ve açıklanmaya muhtaç olan özneliğinin dışlaşması olarak tanımlayabileceğimiz otoportrede ressamın iç dünyasının bir aynasını bulmamız olanaklıdır.

İnsan bedeni, sanatta vazgeçilmez bir nesne olma durumunu daima korumuştur. Özellikle, bakış ve ifadeyi göstermesinden dolayı duyguların ve karakterin bir yansıması ve bireyselliğin en önemli işaretlerinden biri olan ‘yüz’, başlıca unsur olarak sanatta, ifade etmenin tüm alanlarında yer almıştır.

Otoportrelerde sanatçı kaynağını kendisinden, kendi yaşantılarından alır. Ressamlar genellikle yaşamlarının çeşitli dönemlerinde görünümelerini irdelemiş, çeşitli ruhsal durumlarda otoportrelerini yapmışlardır. Turner’ın geçliğini, Goya’nın Bordeaux’daki halini otoportrelerinde görebiliriz. Bununla birlikte otoportreler bizi bir ressamın iç dünyasıyla da yüz yüze getirir. Rembrandt’ın otoportrelerinde olduğu gibi yaşamı boyunca bütün değişimleri ve halleri içinde kendi yüzünü inceleyen bir

ressamın otoportrelerinde aradan geçen yılların yalnız görünüşünde değil, kişiliğinde ve ruhsal durumunda da nasıl değişiklikler yarattığını görebiliriz.

Ressamın yaşantıları ve biriktirdikleriyle bağlantılı olarak, zamanla değişik şekillerde kendini var eden otoportrenin sanat tarihi boyunca aldığı anlam alanı genişlemiştir. Bu bakımdan ressamlar, otoportrelerinde yaşadıkları dönemin sanat anlayışını ve üslubunu yansıtır, diyebiliriz. Otoportreler sadece kişisel süreçleri anlatmamış, bilişsel olarak geçen sürece, sancılara, dönemin politik çalkantılarına, toplumsal olayların, olguların ressamda yarattığı bunalım ve karmaşaya da ışık tutmuşlardır. Goya'nın dağınık vaziyetteki otoportresinde yaşamındaki acı olayların derin izlerini, Max Beckmann'ın otoportrelerinde savaşın yarattığı travmaları, gerilimi, boşluk ve anlamsızlık duygularını, savaş sonrası psikolojik yıkımın izlerini, Otto Dix'in otoportrelerinde savaşın dehşetini görebiliriz. Kendi portresini hayatının farklı dönemlerinde resmeden Kollwitz'in portrelerindeki en hakim duygu acıdır.

Ressamın kendisiyle kendini irdeleme ile ilgili giriştiği bir anlatı olarak otoportrelerde kendisini yansıtmaya anlatımın hem içeriğinde hem de biçiminde içkindir. Dolayısıyla içerikle biçim arasında organik bir bağ vardır. Otoportrelerde derinde bir yerde duran anlamı dışlaştıran semboller, özgünlükleriyle yapıtın anlamını bize açarlar ve bizi yapıtın derinlerine götürebilme gücü taşırlar. Birçok sanatçı tarafından paylaşılan “nesnenin gözün görüldüğünden daha fazla bir şey olduğu” anlayışı bize sanatta sembol kavramının neliğine ilişkin kapıları açar.

Sembol kavramını oluşturan değişik öğelerin en eski çağlardan beri sanatta kendini gösterdiği görülür. Uzun süre açık bir gerçeklik olarak görülen sanatın doğanın taklidi olduğu düşüncesine dayanan temsil anlayışı modernite ile birlikte yeniden tartışma konusu olmuş, modern resimde tam bir devrim yaşanmıştır. Temsilde, öznenin nesneyi kavrama biçimi üzerine odaklanılmış, nesnel bir biçimde ve aslına bağlı kalarak betimlenen objeden yavaş yavaş vazgeçilmiştir. Avrupa resim

sanatı, temsil eylemi ile temsil edilen şey arasında var olan ince ve yaratıcı bir diyalektikten beslenmiştir. Bu diyalektik, bakan göz için figür ile özsel içerik arasındaki organik ilişkiden doğar. 16. yüzyılda ressamın kişiliğinin eserde kendini göstermesi belirginleşmiş, 17.yüzyıl otoportrelerinde dönemin çalkantılı ruh hali ressamların dünyasında sembolik bir dille dışlaştırılmış, Barok dönem boyunca yaşamın değişik dramatik yönleri yakalanmak istenmiş ve farklı açılardan ele alınan ilginç formlar izleyiciye sunulmuştur. 1860'tan sonra gelişen Sembolizm, gerçeğin doğrudan doğruya betimini bir yana bırakarak düşünceleri belirsiz ama güçlü sembollerle ima etmeye çalışmış böylece çağdaş anlamda sembol kavramını oluşturan öğelerin sembolizmle birlikte tek bir bütünde bir araya geldiği ve sanat yapıtının sembol ile özdeşleştiği görülmüştür. Sembol, kendi içinde kendisini bize doğrudan doğruya gösteren bir şey olarak değil, daha geniş ve daha genel bir anlamda anlaşılması gereken bir duysal obje olarak karşımıza çıkar. Özellikle 19. ve 20. yüzyılda sembol, sanat yapıtıyla özdeşleşmiş, sanat yapıtı bir semboller bütünü olarak görülmüştür. 20. yüzyılın başlarında ise sembolik değerler sisteminin aşınmasına bağlı olarak sanatsal etkinliğin toplumsal göndergeleriyle ilgili derin değişimler görülmüştür. Artık sanat yapmak semboller yaratmaktır. Anlamın kendisinde görünür kılındığı sembol, bizi bir çırpıda anlama götürmediği gibi karmaşıklığıyla da çok anlamlılığa eğilimlidir.

6. KAYNAKLAR

Kitaplar

ANTMEN, Ahu (2008), **Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ARAT, Necla (1997), **Ernst Cassier ve S. K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat**, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul.

AYAN, H. Müjde (2008), **Kathe Kollwitz**, Sone Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2012), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2016), **O Ana Adanmış**, Haz. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2014), **Sanatla Direniş**, Çev. Aslı Biçen, Metis Yayınları, İstanbul.

BERKSOY, Funda (1998), **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul.

CASSIER, Ernst (2015), **Sembolik Formlar Felsefesi-I Dil**, Çev. Nilay Köktürk, Hece Yayınları, İstanbul.

CASSOU, Jean (2006), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

CEVİZCİ, Ahmet (2000), **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul.

CUMMING, Robert (2008), **Görsel Rehberler**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (2009), **Pusudaki Ten**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

FARAGO, France (2017), **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

FARTHING, Stephen (2014), **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim**, Ed. Erkan Doğanay, Caretta Kitapları, İstanbul.

GEZGİN, Deniz (2015), **Bitki Mitosları**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

GOMBRICH, E. H. (2009), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran – Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GOMM, Sarah Carr (2014), **Sanatın Gizli Dili**, Çev. Lizet Deadato, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

GRIMAL, Pierre (1997), **Mitoloji Sözlüğü**, Çev. Sevgi Tamgüç, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

HODGE, Susie (2015), **Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri**, Çev. Emre Gözgülü, Domingo Yayınevi, İstanbul.

İNANKUR, Zeynep (1997), **19. Yüzyıl Avrupasında Resim ve Heykel Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

JUNG, Carl Gustav (2017), **Dört Arketip**, Çev. M. Bilgin Saydam, Metis Yayınları, İstanbul.

KRAUSE, Anna – Carola (2005) **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zatcıoğlu, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

LEPPERT, Richard (2009), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MINOR, Vernon Hyde (2017), **Sanat tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ORMSTON, Rosalind (2014), **Rembrandt 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri**, Çev. Mehmet Barış Albayrak, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ÖNDİN, Nilüfer (2018), **Barok Resim ve Heykel Sanatı**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

ÖNDİN, Nilüfer (2016), **Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

PETERS, Francis E. (2004), **Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayıncılık, İstanbul.

RİCHARD, Lionel (1991), **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sinem Gürsoy-Beral Modra, Remzi Kitabevi, İstanbul.

SHİNER, Larry (2017), **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

TİMUÇİN, Afşar (1992), **Düşünce Tarihi**, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

TİMUÇİN, Afşar (1998), **Felsefe Sözlüğü**, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

TİMUÇİN, Afşar (2009), **Sorularla Estetik Kitabı**, Bulut Yayınları, İstanbul.

TODOROV, Tzvetan (2016), **Ya Sanat Ya Hayat**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Sel Yayıncılık, İstanbul.

THOMPSON, Jon (2014), **Modern Resim Nasıl Okunur**, Çev. Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan (2011), **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

WOLF, Norbert (2005), **Velazquez**, Çev. Mehmet Tahsin Yalım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

WÖLFFLİN, Heinrich (2015), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Ahmet Cemal, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Tezler

ENUYSAL, M. Gizem, (2017), **Rönesans'tan Günümüze Figürlü Kompozisyonlarda Kendi Portresini Kullanan Sanatçılar ve Eserleri**, Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, MSGÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

KORKMAZ EKİCİ, F. Deniz (2013), “**Fayyum Portreleri**”,

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/29055>. Erişim tarihi: 09.02.2018

ULAY, Faruk (1985), “**Max Bekmann**”,

<http://www.toplumdusmani.net/v2/resim/resim-sanatcilari/3913-max-beckmann.html>. Erişim tarihi: 14.04.2018

CENGİZ, S. Aygün (2001), “**Rene Magritte Aynanın Kırılışı**”,

<http://acikerisim.baskent.edu.tr/handle/11727/2022>. Erişim tarihi: 14.04.2018

7. ÖZGEÇMİŞ

Adı/Soyadı: SONGÜL CANERİK KUL

Doğum Yeri ve Yılı: Pülümür, 27.04.1981

Eğitim

1995-1998 İzmit Mimar Sinan Lisesi

1999-2002 Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Turizm ve Otelcilik

2002-2006 Uludağ Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği

2016-... MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans

İş Deneyimi

2007 MEB, Görsel Sanatlar Öğretmeni olarak atandı.

2016- ... Beyoğlu Anadolu Lisesi, Görsel Sanatlar Öğretmeni

Kişisel Sergiler

2009 Kişisel Sergi, Akseki Öğretmenevi Lokali Galerisi, Antalya

Karma Sergiler

2011 “Beyoğlu Öğretmenevi Karma Sergi” Beyoğlu Öğretmen Evi Galerisi, İstanbul

2016 “Yüzeydekiler”, Karma Resim Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi, İstanbul

2016 Art Suites Gallery Karma Sergi, Bodrum

2016 “Görünümler”, Karma Resim Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi, İstanbul

2016 “Umulmadık Topraklar”, 26. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul

2016 “Çok Uzak Çok Yakın”, Karma Resim Sergisi, Korart Galeri, Adana

2017 “Hep Birlikte”, Karma Resim Sergisi, Beşiktaş Çağdaş Sanatlar Galerisi, İstanbul

2017 “İçerdekiler”, Karma Resim Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi, İstanbul

2017 “İdeal Bir Sanatçı Olmanın 21 Yolu”, Karma Resim Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi, İstanbul

2017 “Ütopya”, 27. İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul

2018 “Küçük Resmi Görmek”, Karma Resim Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi, İstanbul

2018 Artankara 4. Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı

Etkinlikler

2005 “Umut ve Sevinç” Temalı Proje, Bursa Onkoloji Hastanesi, Bursa

2016 Art Suites Gallery Uluslararası Workshop Çalışmaları, Bodrum