

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

**RÖNESANS'TAN GÜNÜMÜZE FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARDA
KENDİ PORTRESİNİ KULLANAN SANATÇILAR VE ESERLERİ**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20136080 Makbule Gizem ENUYSAL

Danışman:
Prof. Nedret SEKBAN

İSTANBUL - 2017

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

**RÖNESANS'TAN GÜNÜMÜZE FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARDA
KENDİ PORTRESİNİ KULLANAN SANATÇILAR VE ESERLERİ**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20136080 Makbule Gizem ENUYSAL

Danışman:
Prof. Nedret SEKBAN

İSTANBUL - 2017

Makbule Gizem ENUYSAL tarafından hazırlanan **Rönesans'tan Günümüze Figürlü Kompozisyonlarda Kendi Portresini Kullanan Sanatçılar ve Eserleri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle /~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 16 / 06 / 2017

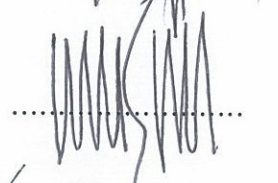
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

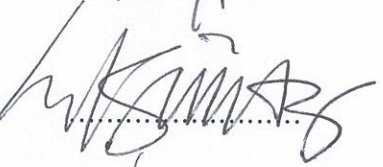
Jüri Üyesi : Prof. Nedret SEKBAN (Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. Hüsnü KOLDAŞ (Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. Veysel GÜNAY (İstanbul Aydın Üniv.-Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç. Özlem ÜNER



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Burçin ERDİ (Namık Kemal Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

TEŞEKKÜR	II
ÖZET	III
SUMMARY.....	V
RESİMLER LİSTESİ	VII
1.GİRİŞ.....	1
2. FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARINDA KENDİ PORTRERİNİ KULLANAN AVRUPALI RESSAMLAR VE ESERLERİ	4
2.1 Rönesans'tan 19.yüzyıla Avrupa Resminde Ressamın Kendi Portresinin Olduğu Belli Başlı Figürlü Kompozisyonlar.....	6
2.2. 19.yüzyılda Avrupa Resminde ve Gustave Courbet'nin Resimlerinde Ressamın Kendi Portresinin Olduğu Figürlü Kompozisyonlar.....	28
2.3 20.yüzyıldan Günümüze Avrupa Resminde Ressamın Kendi Portresinin Olduğu Belli Başlı Figürlü Kompozisyonlar.....	71
3 FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARINDA KENDİ PORTRERİNİ KULLANAN TÜRK RESSAMLAR VE ESERLERİ.....	82
3.1 20.yüzyılda Türk Resminde ve Neş'e Erdok'un Resimlerinde Ressamın Kendi Portresinin Olduğu Figürlü Kompozisyonlar.....	82
4. GİZEM ENUYSAL'IN KENDİ PORTRERİNİN OLDUĞU FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARI	108
5. SONUÇ	115
6. KAYNAKLAR	121
7. ÖZGEÇMİŞ	124

TEŞEKKÜR

Resul Aytemür'e, Prof. Neş'e Erdok'a, Prof. Veysel Günay'a, Prof. Hüsnü Koldaş'a, Prof. Nedret Sekban'a ve Bahar Ege'ye, Sema Olcay'a en içten teşekkürlerimle...

ÖZET

Çalışmanın amacı Batı resim sanatında Rönesans'tan, Türk resim sanatında Batılı anlamdaki ilk figürlü kompozisyon örneklerinden başlayarak günümüze kadar figürlü kompozisyonlarında kendi portresini kullanan ressamın eserlerini birlikte değerlendirmektir.

Rönesans'tan günümüze Batı resim sanatını ve Batılı anlamda gelişen Türk resim sanatını kapsayan bu çalışmanın özeldeki motifinde Neş'e Erdok'un ve Gustave Courbet'nin resimleri dayanak olarak alınmıştır ve Batı'da 19.yüzyıl Türk resminde ise 20.yüzyıl ağırlık noktası olarak seçilmiştir. Eser metni coğrafi olarak Avrupalı sanatçılar ile sınırlandırılmış, Amerika'daki birkaç önemli örneğe değinilmekle yetinilmiştir. Resimlerin gerçekleşmesindeki arka planı gözler önüne sermesi bakımından metinde eserlerin tematik incelenmesine ağırlık verilmiştir. Eser metninde yerli ve yabancı kaynakların yanı sıra bilimsel makalelere de yer verilmiştir.

Eser metninde yer alan ressamın portresinin olduğu figürlü kompozisyon örnekleri ressamın tarihsel süreçte toplum içinde değişen statüsünü yansıtmaktadır. Öte yandan Rönesans'tan beri süre gelen sanatçı zanaatçı, sanat eseri zanaat eseri ayrımının 18.yüzyılda netleşmesi ve 19.yüzyılda ressamın ve sanat eserinin özerk bir konuma ulaşması ressamın portresinin olduğu figürlü kompozisyonlarında bir kırılma meydana getirmiştir. En genel anlamda Batı sanatında Ressamın figürlü kompozisyonlarındaki portresi anonim olmaktan bireysel olmaya, ressamın portresinin yer aldığı figürlü kompozisyonlar dini bağlamdan dünyevi bağlama doğru değişmiştir.

Türk resim sanatında ressamın figürlü kompozisyonlarda otoportresinin anonim olma durumun çok kısa bir süre ve bir kaç örnek içinde sınırlı kalmıştır ve genel

anlamda bireysel olma yönünde ilerlemiştir. Türk resminde söz konusu resimler ressamın kişisel yaşantısını ve toplumsal uapıyı uyansıtan gündelik hayat sahneleri ile görölmeye başlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Ressam, otoportre, figüratif, kompozisyon, statü.

SUMMARY

The aim of this research is to evaluate the figurative compositions which include the portrait of the painter in the Western painting art from the Renaissance and in the Turkish painting art starting from the first examples in Western style to today.

The paintings of Neş'e Erdok and Gustave Courbet were taken as a basis in the specific motif of this research. For Turkish painting 20th century and for Western painting 19th century was selected as a weight point. The text is geographically confined to European artists, and a number of important examples from the United States have been dealt with. To explain the background of the paintings, the emphasis was on the thematic examination of the works. In addition to domestic and foreign sources, the research also contains scientific articles.

In the research figurative compositions with the artist's portrait reflect the changing status of the artist in the historical process. On the other hand, since the Renaissance the artist - craftsman and the art piece - craft division has been a living discussion, the clarification of the division of arts and crafts in the 18th century and the attainment an autonomous position of the artist and his work in the 19th century affected the figurative compositions of the artist. In the most general sense, the portraits of artist's in their figurative compositions in Western art have been changed from being anonymous to being individual, and the figurative compositions in which the painter's portrait takes place from the religious context to the secular context.

In Turkish painter's figurative compositions, the artist's portrait was limited to being anonymous within a very short period of time and in a few examples and progressed in the general sense to become individual. In the Turkish painting, the figurative compositions in question began to be seen with the daily life scenes reflecting the social life of the artist and the society.

Key Words: Painter, self-portrait, figurative, composition, status.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1.1: Domenico Ghirlandaio, ‘ Joachim’ın Tapınaktan Kovulması ‘, 1486-1490, Fresk.....	7
Resim 2.1.2: Albrecht Dürer, ‘ On Bin Şehit ’, 1508, 99 x 87 cm, Panel Üzerine Yağlıboya.	8
Resim 2.1.3: Rogier van der Weyden, ‘ Aziz Lukas Meryem’i Resmediyor ‘, 1435-40, 137.5 × 110.8 cm, Panel Üzerine Yağlıboya.	10
Resim 2.1.4: Michelangelo Merisi da Caravaggio, ‘ Davut Golyat’ın Başı ile ‘, 1610, 125 cm × 101 cm, T.Ü.Y.B.	13
Resim 2.1.5: Artemisia Gentileschi Napoli, ‘ Judit Holofernes’in Başını Kesiyor ‘, 1612-13, 158,8 × 125,5 cm, T.Ü.Y.B.	15
Resim 2.1.6: Rembrandt van Rijn, ‘ Rembrandt’ın Saskia ile Otoportresi ‘, 1637, 161 cm × 131 cm, T.Ü.Y.B.	17
Resim 2.1.7: Frans Hals, ‘ Aziz George Milis Topluğu’nun Üyeleri ‘, 1639, 218 x 421 cm, T.Ü.Y.B.....	18
Resim 2.1.8: Jan de Bray, ‘ Haarlem Aziz Lukas Loncası’nın Yöneticileri ‘, 1675, 130 x 184 cm, T.Ü.Y.B.....	19
Resim 2.1.9: Peter Paul Rubens, ‘ Hanımeli Bahçesi ‘, 1609 -10, 178 x 136,5 cm, T.Ü.Y.B.	20
Resim 2.1.10: Diego Velasquez, ‘ Nedimeler ‘, 1656, 318 x 276 cm, T.Ü.Y.B., Prado Müzesi, Madrid.	21
Resim 2.1.11: Francisco Goya, ‘ Kral IV. Charles ve Ailesi ‘, 1800, 2,8 x 3,36 m, T.Ü.Y.B.	25
Resim 2.2.1: Gustave Courbet, ‘Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Manevi Yaşamımın Yedi Yılıni Özetleyen Gerçek Bir Alegori ‘, 1855, 361 x 598 cm, T.Ü.Y.B.	38
Resim 2.2.2: Jan Saenredam, ‘ Görüşün Alegorisi ‘, 1616.	50
Resim 2.2.3: Claude Niquet, ‘ İnsan ve Vatandaş Hakları Bildirgesi ‘1789.....	53
Resim 2.2.4: Gustave Courbet, ‘ Günaydın Bay Courbet ‘, 1854, 129 x 149 cm, T.Ü.Y.B.	57
Resim 2.2.5: Gustave Courbet, ‘ La Curée ‘, 1856, 210 x 184 cm, T.Ü.Y.B.	61

Resim 2.2.6: Édouard Manet, ' Tuileries Bahçelerinde Müzik ', 1862, 76.2 x 118.1 cm, T.Ü.Y.B.	65
Resim 2.2.7: Henri Fantin Latour, ' Delacroix'ya Saygı ', 1864, 160 x 250 cm, T.Ü.Y.B., Musée d'Orsay, Paris.....	68
Resim 2.2.8: James Ensor, ' İsa'nın Brüksel'e Girişi ', 1889, 253 x 431 cm, T.Ü.Y.B., J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	69
Resim 2.3.1: Otto Dix, ' Model ile Otoportre, 1923.....	73
Resim 2.3.2: Egon Schiele, ' Keşişler ', 1912, 181 x 181 cm, T.Ü.Y.B.....	74
Resim 2.3.3: Egon Schiele, ' Aile ' 1918, 152 x 162 cm, T.Ü.Y.B.	76
Resim 2.3.4: Otto Dix, ' Savaş ', 1929-32, 204 x 102 cm (Yan), 204 x 204 cm (Orta), 60 x 204 cm (Alt), T.Ü.Y.B.....	77
Resim 2.3.5: Max Beckmann, ' Karnaval ', 1942-43, 104,5 x 190 cm, T.Ü.Y.B.....	80
Resim 2.3.6: Diego Rivera, ' Alameda Parkı'nda Bir Pazar Öğleden Sonra Rüyası ', 1948, 4,8 x 15 m, Fresko	82
Resim 3.1.1: Osman Hamdi Bey, ' Silah Taciri ', 1908..	84
Resim 3.1.2: Abdülmecid Efendi, ' Harem'de Beethoven ', 1915, T.Ü.Y.B.....	85
Resim 3.1.3: Feyhaman Duran, ' Sanatkar Dostlar ', 1921, T.Ü.Y.B.....	88
Resim 3.1.4: Ernst Ludwig Kirchner, ' Köprü ', 1926-27, T.Ü.Y.B.....	90
Resim 3.1.5: Neş'e Erdok, ' Otoportre ', 2004, T.Ü.Y.B.....	94
Resim 3.1.6: Neş'e Erdok, ' Otoportre ', 2003, 162 x 130 cm, T.Ü.Y.B.	95
Resim 3.1.7: Egon Schiele, ' Kendini Görenler ', 1911, 80 x 80 cm, T.Ü.Y.B.....	97
Resim 3.1.8: Neş'e Erdok, ' Ecinniler ', 1990, 140 x 110 cm, T.Ü.Y.B.....	98
Resim 3.1.9: Neş'e Erdok, ' Atölyede ', 2010, 200 x 160 cm, T.Ü.Y.B.	99
Resim 3.1.10: Neş'e Erdok, ' Atölyede ', 2010, 180 x 120 cm, T.Ü.Y.B.....	100
Resim 3.1.11: Neş'e Erdok, ' Zaman Kuşu ', 1990, 200 x 150 cm, T.Ü.Y.B.....	102
Resim 3.1.12: Neş'e Erdok, ' Anne ', 2007, 160 x 150 cm, T.Ü.Y.B.....	103
Resim 3.1.13: Neş'e Erdok, ' Hepimiz Aynı Gemide ', 2011, 180 x 250 cm, T.Ü.Y.B.....	104
Resim 3.1.14: Sezai Özdemir, ' Hüseyin'e Mersiye ', 1999, 200 x 260 cm, T.Ü.Y.B.....	106
Resim 3.1.15: Hüsnü Koldaş, ' İlk Kürek Kimin / Ben Ölmedim Ki ', 2016, T.Ü.Y.B.....	107
Resim 4.1: Gizem Enuysal, ' Gardırop ', 2012, 200 x 450 cm, T.Ü.Y.B.	110
Resim 4.2: Gizem Enuysal, ' Tapu ', 2014, 190 x 300 cm, T.Ü.Y.B.....	111

- Resim 4.3:** Gizem Enuysal, ' Evden Kovulma ', 2015, 200 x 320 cm, T.Ü.Y.B.....112
- Resim 4.4:** Gizem Enuysal, ' Yanlış Teşhis ', 2015, 190 x 240 cm, T.Ü.Y.B.....113
- Resim 4.5:** Gizem Enuysal, ' Otoportre ', 2011, 150 x 190 cm, T.Ü.Y.B.114
- Resim 4.6:** Gizem Enuysal, ' Parkta Gezinti ', 2011, 150 x 200 cm, T.Ü.Y.B.....114

1. GİRİŞ

Otoportrenin farklı sanat dallarındaki tanımları içerisindeki eser metninin konusunu da ilgilendiren ortak özellik otoportrenin konusunu yaratıcısının yaşamından alıyor oluşudur. Otoportre sanatçının öz yaşamını içsel boyutuyla bir incelemeye ve eleştiriye, dışsal boyutuyla bir tanımlamaya ve konumlandırmaya maruz bıraktığı bir mekanizmanın ürünüdür. Sanatçının varoluş deneyimine bağlı olarak içsel ve dışsal yönelimleri, değişen derecelerde otoportresinde mevcuttur. Öte yandan sanatçının yaşadığı dönem, psikolojik ve sosyal olmak üzere iki esas yönelimini ve dolayısıyla otoportre düşüncesini yöntem, ifade biçimi ve ifade aracı açısından şekillendirmiştir. Otoportre sanatçının içinde bulunduğu zamanı ve sosyal, duygusal koşulları yansıtan pasif bir araç değildir sadece, bilakis mesajını en etkili biçimde geniş kitlelere iletme gücüne sahip toplumsal bir eleştiri aracı olarak otoportre topluma öncülük edebilir ve gelecek nesillere yol gösterebilir. Aynı zamanda otoportre psikolojik anlamda sanatçıya kendisiyle ve izleyiciyle yüzleşme imkanı sunarak bir sağaltım aracı olarak işlev görebilir.

Bu çalışma Türk ve Batılı ressamın figürlü kompozisyonlarında kendi portrelerinin olduğu eserleri içermektedir. Ressamın kendi portresinin yer aldığı çok figürlü kompozisyonlar Batı'da Rönesans dönemi ile birlikte anlamlı bir biçimde çoğalmaya başladığı için eser metni Rönesans dönemi ile başlamış, Türk ve Batılı ressamın günümüzdeki eserlerini kapsayarak son bulmuştur.

Çalışmanın amacı Batı resim sanatında Rönesans'tan, Türk resim sanatında Batılı anlamdaki ilk figürlü kompozisyon örneklerinden başlayarak günümüze kadar figürlü kompozisyonlarında kendi portresini kullanan ressamın eserlerini birlikte değerlendirmek ve kendi resimlerimin Türk ve Batı resim sanatı tarihi içindeki benzerlerini tespit etmektir. Eser metni kapsamındaki Batılı ve Türk resim örnekleri arasında konu anlamında bir benzerlik söz konusu olduğunda karşılaştırmalara gidilmiştir. Araştırma kapsamında yer alan Batı resmindeki örnekler ile ilgili mevcut yerli yabancı kaynakların yanında konuyla ilgili bilimsel makalelere de yer verilmeye çalışılmıştır.

Bir tür olarak otoportre Batı sanat tarihinde çok uzun bir geçmişe sahipken 19.yüzyıl ortalarından itibaren Batılı anlamda gelişen Türk Resmi içinde daha genç bir türdür. Batı ve Türk resim sanatı tarihindeki bu birikim içerisinde, bu araştırmayı yapmam için bana ilham veren ve kendi çalışmalarım için de örnek aldığım resimler Neş'e Erdok'un ve Gustave Courbet'nin resimleridir. Bu sebeple, genel olarak Rönesans'tan günümüze Batı resim sanatını ve Batılı anlamda gelişen Türk resim sanatını kapsayan bu çalışmanın özeldeki motifinde Neş'e Erdok'un ve Gustave Courbet'nin resimleri dayanak olarak alınmıştır ve Batı'da 19.yüzyıl, Türk resminde ise 20.yüzyıl ağırlık noktası olarak seçilmiştir.

Tarihsel bir süreç içinde durumu incelemek için zaman aralığı geniş tutulduysa da, bu çerçevede eser metninin konusuna dahil olan bütün ressam ve eserlerinden söz etmek olanaksız olduğundan çalışmanın sınırlandırılması gerektiği sonucu doğmuştur. Eser metni kapsamına sanat tarihi içinde belli bir yere sahip ve tipik bir tavır olarak veya üslubunun doğal akışı içinde otoportre üreten ressam ile bütün resim tarihi içinde kendine önemli bir yer edinmiş resimler dahil edilmiştir. Bilindiği üzere 19.yüzyıl Batı sanat tarihinde birçok kırılmanın yaşandığı, Avrupa için olduğu kadar Amerika için de önemli bir yüzyıldır. Ancak bu iki olgu ayrı birer inceleme konusu olacak kadar geniş olduğu için eser metni coğrafi olarak Avrupalı sanatçılar ile sınırlandırılmış, Amerika'daki birkaç önemli örneğe değinilmekle yetinilmiştir. Resimlerin gerçekleşmesindeki arka planı gözler önüne sermesi bakımından metinde eserlerin tematik incelenmesine ağırlık verilmiştir.

İncelemenin birinci bölümü Avrupalı ressamın figürlü kompozisyonlarında kendi portrelerinin olduğu eserlere ayrılmıştır. Bu bölümde sırasıyla önce Avrupa resminde Rönesans'tan itibaren Gustave Courbet'nin resimlerine kadar konuyla ilgili köşe taşları olan resimler yerlerine oturtulmaya çalışılmış, Courbet'nin resimlerine ayrılan ikinci kısma geniş yer verilmiş, 20.yüzyıldan günümüze kadar gelen dönemi kapsayan üçüncü kısımda ise söz konusu resimlerin belli başlı örneklerine yer verilmiştir. İncelemenin ikinci bölümü 20.yüzyıl Türk ressamının figürlü kompozisyonlarında kendi portrelerinin olduğu eserlere ayrılmıştır. Bu bölümde Batılı anlamda gelişen Türk resminde figürlü kompozisyonlarında ressamın

portresinin olduğu belli başlı eserlere değinildikten sonra Neş'e Erdok'un resimlerine geniş yer verilmiştir. İncelemenin üçüncü bölümünde figürlü kompozisyonlarımda kendi portremin olduğu resimlerime, dördüncü ve son bölümde ise varılan sonuçlara yer verilmiştir.

2. FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARINDA KENDİ PORTELERİNİ KULLANAN AVRUPALI RESSAMLAR VE ESERLERİ

Otoportre ile ilgili kaynaklar, türün tutarlı bir şekilde üretildiği ve geliştiği 15.yüzyıl sonlarını başlangıç tarihi olarak esas alırlar. Öte yandan Orta Çağ'dan erken Rönesans'a uzanan, dindar bir otoportre anlayışından ve de ressamın kendini figürlü kompozisyon içinde (mizansen) gösterme çabasından bahsetmek mümkündür. Söz konusu eserler resimli el yazması kitaplarda karşımıza çıkar. 13.yüzyıla kadar manastırlarda rahip ve rahibeler tarafından üretilen resimli el yazmaları bu tarihten sonra rahip olmayan zanaatçıların uzmanlık alanına girmeye başlamıştır.¹ Rönesans öncesindeki ve sonrasındaki portre, otoportre örneklerini ayıran en önemli fark genelleştirilmiş ve natüralist anlayıştır. Orta Çağ'daki genelleştirilmiş otoportreler sahiplerinin gerçek fiziksel özelliklerini taşımazlar, ressamın bir yerlerde yazılı olan ismi otoportrenin kime ait olduğunu belirtir. Bu durum bütün figüratif tasvirler için geçerlidir; “ Orta Çağ'a ait bir yüze isim vermektense bir taca, bir hanedan sembolüne, ikonografik desteğe veya yazıya “² isim verilir. Orta Çağ'da figüratif tasvirlerde bir genelleştirmeye gidilmesinin ve devamında Orta Çağ otoportresinin ihmal edilmesinin nedenini James Hall kısaca şöyle açıklamaktadır; “ Orta Çağ otoportresinin ihmal edilmesi genellikle daha büyük bir tartışmanın, Orta Çağ boyunca natüralist bir portrenin var olmadığının parçasıdır. Şu kesinlikle doğru; geç Antik dönemde fizyonomi 'bilimi'ndeki insanın karakterinin yüzünden okunabildiği ile ilgili olan klasik inanış; Neoplatonik ve Hristiyan inanışındaki insanın gerçek ölçüsünün çürüyen, görünür bedenindense ölümsüz ve görünmez ruhu olduğu inancıyla sarsılmıştır. Sanatta insanlar yüz özelliklerindense genellikle nitelikleriyle, boyutlarıyla, konumlarıyla ve jestleriyle tanımlanmıştır. ”³ Ressamların resimli el yazmalarında kendi genelleştirilmiş portrelerini kullanmaları ise çeşitli nedenlerle bağlıdır. Birincisi bu tür imgelerin okuma yazma bilmeyen halk tarafından anlaşılabilir olması, yaklaşık 3.yüzyıldan itibaren Hristiyanlığın bu tür imgelere giderek daha çok önem vermesine neden olmuştur. Dini resimlere gösterilen bu artan öneme bağlı olarak ressamlar veya

¹ James HALL, *The Self-Portrait : A Cultural History*, 21.

² A.g.k., 18.

³ A.g.k., 17.

hattatlar işlerini otoportreleriyle veya isimleriyle imzalamaya başlamışlardır. Bu imza, “ bu işi X yaptı, anlamına gelen 3.tekil şahıs ifadesidir “ yalnızca, bugün sanatçının işini imzalamasından çok farklıdır.⁴ Bir diğer neden ise dini yaşamın bir parçası olarak el yazması üretmenin bir ibadet gibi ilahi bir ödüllendirilmeye layık olduğu inancıdır. Öte yandan Orta Çağ’a ait figürlü kompozisyonlardaki portrelerin “ sanatçının bir şekilde örnek bir kişi olduğunu (çalışkan, mütevazı, prezentabl, dürüst, keskin görüşlü, sosyal vb) ispatlamak için düzenlenmiş” olması sanatçının Orta Çağ’da çok yüksek olan sosyal statüsünü imajıyla da destekleme gayretini göstermektedir.

James Hall, Orta Çağ’a ait, İsa’nın yaşamıyla ilgili iki hikayenin Batı resmindeki otoportre düşüncesini teşvik etmiş olabileceğini belirtmektedir.⁵ 6.yüzyılda Doğu Bizans’ta geçen hikayeye göre Edessa Kralı Abgar hastalığını iyileştirmesi için, İsa’yı yanına çağırır; ancak İsa zamanı olmadığı için bu çağrıya bizzat yanıt veremez onun yerine kendi yüzüne bastırdığı keten bir kumaş parçasını havarisi Thaddeus’a vererek Kral Abgar’a götürmesini ister. Thaddeus, Abgar’ın yanına vardığında, İsa’nın gönderdiği kumaş parçasını havaya kaldırıp kendi yüzüymüş gibi Abgar’a gösterir, İsa’nın yüzünü dolaylı olarak gören Abgar iyileşir. Bu kumaş parçası bugün ‘Kutsal Mendil’ olarak bilinmektedir. Bu mendilin Batı’daki karşılığı olan Veronika ise, Aziz Veronika’nın, Golgotha yolunda İsa’ya yüzünü silmesi için verdiği mendildir.

İsa’nın bu hareketini Hall, günümüzdeki kavramsal bir sanatçının otoportre yorumuna benzetmektedir.⁶ Batı resmindeki portre ve otoportre kavramlarını ne ölçüde etkilediklerini tespit etmek güç olmakla birlikte bu hikayelerin, önce kutsal kişilere sonra giderek sıradan kişilere ait olmak kaydıyla yüzün, (ruh, zihin ve yürek de dahil) vücudun geri kalanına ait olan özellikleri tek başına taşıdığını- taşıyabileceğini ima ettiği kesindir. Bu durum görme eylemini görülene bağlı olarak sıradan bir olay olmaktan çıkarıp mucizelere gebe bir karşılaşmaya çevirirken, halkın gözünde Kilisedeki resimlerin ne kadar güçlü olabildiğini ve ressamlar için

⁴ Omar CALABRESE, *Artists’ Self-Portraits*, 42.

⁵ Bkz. (1), HALL, 21.

⁶ Bkz. (1), HALL, 19.

kutsal kişilerin kılığına girmenin ya da resimlerde kutsal kişilere yakın olmanın ne kadar önemli olabildiğini açıklamaktadır. Portrenin gücüne olan bu inanç ve aşinalık Batı sanatını kökten etkilemiştir. Sadece bu hikayenin görselleştirilme aşamasında bile ressamlar İsa'nın yüzünü çizmek için kendi yüzlerine başvurmuşlardır ve böylelikle otoporte düşüncesi teşvik edilmiştir.⁷

2.1. Rönesans'tan 19.yüzyıla Avrupa Resminde Ressamın Kendi Portresinin Olduğu Belli Başlı Figürlü Kompozisyonlar

Orta Çağ'daki genelleştirilmiş ve tipik otoportre modelini, yine mütevazı bir otoportre anlayışı izler, Calabrese bu otoportre türünü " katılım halinde " olan veya " hazır bulunan " otoportre olarak isimlendirmiştir.⁸ Bu otoportre türü genellikle dini veya mitolojik bir hikayenin anlatıldığı, büyük boyutlu ve çok figürlü kompozisyonlarda hikayenin önemsiz bir bölümünde bir figüran şeklinde görülür, Benozzo Gozzoli 'nin 1459-60 tarihli ' Meryem'in Kafesi / La Capella dei Magi ' resminde solda, kalabalık içindeki portresi gibi. Ressam figürlü kompozisyonundaki bu önemsiz rolünden sonra kutsal sahnelerin gözlemcisi veya tanığı durumuna gelir. Ressamların otoportreleri hikayelerde 'iyiler' ya da 'nötrler' tarafındadır ve kompozisyonda gözde olmayan konumlarda yerlerini alırlar. Ressamın bu alçak gönüllü tavrı hem hikayedeki önemli şahsiyetlere duyulan saygıdandır hem de belli kurallar çerçevesinde üretilen bu resimlerde ressam için daha önemli roller oynamak ' henüz ' söz konusu değildir. Öte yandan Antik dönemden miras kalan bir gelenek sanatçıdan işiyle ilgili kibirli olmamasını söylemektedir.⁹ Bu bağlamda kullanılan sanatçı otoportreleri ressamın imzası yerine geçmektedir. Ancak Omar Calabrese'nin belirtmiş olduğu gibi, Hristiyanlık bu dönemde, sanatın en önemli görevini dini temaları resimlemek olarak düşündüğü için sanatçının konumu da bu düşünce içinde şekillenmiştir, dolayısıyla dini figürlerle aynı mekanda veya onlara yakın konumda bulunmak sanatçılara hem ruhsal hem dünyevi artı puan olarak geri dönmüştür. Rönesans öncesi dönemde dini bir eylem içinde gösterilen

⁷ Bkz. (1), HALL, 19-21.

⁸ Bkz. (4), CALABRESE, 49.

⁹ Bkz. (4), CALABRESE, 52.

genelleştirilmiş, tipik otoportreler, 15.yüzyıldan itibaren daha dünyevi bir duruşa kavuşmuş, ibadet kısmı geri planda kalmıştır. Filippo Lippi'nin 1441-47 tarihli ' Bakirenin Taç Giymesi ' resminde sol kenarında duran otoportresi , Masaccio'nun 1425-27 tarihli ' Haraç Parası ' resminde büyük figür grubunun en sağında duran otoportresi , Domenico Ghirlandaio'nun 1484-86 tarihli ' Joachim'in Tapınaktan Kovulması ' resminde en sağda izleyiciye bakan otoportresi (Resim 2.1.1) veya Hans Memling'in 1470 tarihli ' Donne Triptiği 'nde, sol panelde Meryem ve Çocuk İsa'ya uzaktan bakan otoportresi bu türün örneklerindedir. Otoportrelerin genellikle sahnenin veya resmin önemsiz bölümlerine, kenarlara, göze çarpmayacak şekilde yerleştirilmeleri zamanla otoportrenin kendini öne çıkarması yönünde değişecektir. Örneğin Sandro Boticelli'nin 1475 tarihli ' Müneccimlerin Tapınması / Adorazione dei Magi ' resminde sarı togası ve tam boy otoportresi ile Boticelli kalabalıktan ayrılmaktadır .



Resim 2.1.1: Domenico Ghirlandaio, ' Joachim'in Tapınaktan Kovulması ', 1486-1490, Fresko.

Ressamın otoportresi; 1500 yılında Albrecht Dürer ile dönemdeki en özerk ve en yüksek statüdeki haline ulaşmadan önce kalabalıktan ayrılacak, giderek daha küçük ve seçkin bir çevre içinde yer alacak en sonunda da tek başına, izleyicinin tam karşısına İsa pozunda geçecektir. Öte yandan Omar Calabrese'nin sözünü ettiği gibi Alberti'nin tavsiyelerine uyan ressamın, dini sahneyi yorumlayan, açıklayan bir figüre dönüşmesi bu süreç yaşanırken katedilen adımlardan biridir. Rönesans felsefecisi Leon Battista Alberti, resim için en uygun konunun tarihi konular olduğunu söyleyerek figürlü kompozisyonların, ardından da tarihi resim

içinde sahneyi yorumlayan veya sahnenin önemli bir kısmına dikkat çeken bir figür olması gerektiğini söyleyerek yorumcu otoportre örneklerinin yolunu açmıştır.¹⁰ Böylelikle ressamın otoportresi içinde bulunduğu kalabalık için daha anlamlı bir hale gelmiştir ya da kalabalık ressamın otoportresi ile daha anlaşılır ve anlamlı bir hale gelmiştir. Albrecht Dürer'in 1508 tarihli ' On Bin Şehit / The Martyrdom of the Ten Thousand ' resminde kötülüklerin arasından kötülüğe bulaşmadan geçip giden varoluşu ve özellikle 1511 tarihli ' Kutsal Üçlüye Tapınma / The Adoration of the Holy Trinity ' resiminde kutsal grubu havaya kaldıran bir sihirbaza benzer duruşu Alberti'nin rehber ve yorumcu figürünü canlandırmaktadır (Resim 2.1.2).



Resim 2.1.2: Albrecht Dürer, ' On Bin Şehit ', 1508, 99 x 87 cm, Panel Üzerine Yağlıboya.

Kuşkusuz otoportrenin resimlere yansıyan kavramsal değişimlerinin altında sanat, toplum ve sanatçı arasındaki ilişkilerin değişimi yatmaktadır. Hatta Rönesans söz konusu ise 'sanatçı' kelimesinin kullanılması da çok doğru olmaz çünkü bu dönemde zanaat ve sanat arasında bugün bildiğimiz şekliyle kesin bir ayırımdan söz edilemeyeceği için zanaatçı ile sanatçı da birbirinden ayrı değildir. Resim, heykel ve fresk " Rönesans devrinde yaşamış insanların gözünde bizatihi kendileri olarak seyredilecek sanat eserleri değil, insan yeteneğinin ürünleri ve toplumsal, dinsel, siyasal hayatın araçları "dır.¹¹ " Resim ve heykellerin zaman zaman bizatihi "

¹⁰ Bkz. (4), CALABRESE, 68.

¹¹ Larry SHINER, **Sanatın İcadı**, 101.

kendileri olarak ' edinildiklerini ya da üzerlerinde sadece ' kendileri olarak ' seyredildiğini gösteren iki türlü işaret vardı: Koleksiyonculuğun yeniden canlanması ve bu tür eserlerin saf görsel niteliklerini kavranması için yeni bir söz dağarcığının ortaya çıkması."¹² Öte yandan Shiner'ın belirttiği gibi, bu dönemde sanatçı biyografilerinin ortaya çıkışı, otoportrenin gelişimi ve saray sanatçısının yükselişi modern sanatçı kavramına doğru atılan önemli adımlardır.¹³

Sanatçının otoportresi kalabalıklar içinde belli belirsiz bir figür olmanın ardından daha pestijli bir mevkiye ulaşır. Calabrese'nin kriptoportre formundan 15.yy'ın sonuna doğru evrildiğini ve 16.yüzyılda artarak devam ettiğini söylediği bu yeni vekil-otoportre formunda " sanatçı kendini belli bir rolün oyuncusu olarak hikayeye yerleştirir, başkasının kıyafetini giyer hatta ismini alır, belirli edimler bahşedilen kişileri canlandırır; balıkçı, avcı, vaiz, coğrafyacı, gök bilimci, müzisyen, yazar vesaire. Bu mekanizma ile sanatçı sadece işini kendi yüzüyle imzalayabilmekle kalmaz aynı zamanda bir dizi nitelik de kazanabilir. Eğer kişileştirme kutsal kişiler ile gerçekleşmiş ise, örneğin sanatçı onların ahlaki değerlerini üstüne alır; eğer seçim kahramanlardan veya savaşçılardan yana yapılmışsa, sanatçı cesaret ve soyluluk erdemlerini alır; mitolojik figürlerden efsanevi çağrışımlar çeker ve bunun gibi. "¹⁴ Calabrese bu işleyişin tam tersinin de görüldüğü durumları, öz-ironi vakası olarak değerlendiriyor; yani sanatçının kendisini bir kaybeden, lanetli bir ruh, bir çileci veya bir anti-kahraman ile özdeşleşmesi.¹⁵ Rogier van der Weyden'in Aziz Luke rolündeki otoportresi, sanatçının kendini önemli bir dini kişilikle yani bir kahramanla özdeşleşmesinin önemli örneklerinden biridir. (Bkz. Resim 2.1.3)

¹² A.g.k., 101.

¹³ A.g.k., 80.

¹⁴ Bkz. (4), CALABRESE, 85.

¹⁵ Bkz. (4), CALABRESE, 85.



Resim 2.1.3: Rogier van der Weyden, ' Aziz Lukas Meryem'i Resmediyor ', 1435-40, 137.5 × 110.8 cm, Panel Üzerine Yağlıboya.

' Aziz Lukas Meryem'i Resmediyor ' resminin, Rogier van der Weyden'in ' Brüksel Şehir Ressamı ' olarak tayin edilmesinden kısa süre sonra 1436'da yapılması dolayısıyla, ressamın bu resmi Brüksel Ressamlar Loncası'nın şapeli için tasarladığı, burada resmin birçok ressam tarafından görülüp çok sayıda kopyasının Weyden'in takipçileri tarafından üretildiği düşünülüyor.¹⁶ Resimde Aziz Lukas'ı, Meryem ve çocuk İsa'nın resmini yaparken görüyoruz; ressam gümüş uçlu kalem kullanıyor, bu teknik aynı konunun ileri tarihli versiyonlarında başka ressamlar tarafından desen veya yağlı boya olarak da değiştirilmiştir.¹⁷ Aziz Lukas Meryem ve çocuk İsa ile aynı seviyede olmanın ayrıcalığını, yarı oturur yarı havada duruşuyla, hem tedirgin hem saygılı şekilde göstermiş. Resimdeki görkemli odanın, yer döşemesi, sütunlu balkonu ve panoramik manzarası Jan van Eyck'in ' Şansölye Rolin Madonna'sı / Madonna of Chancellor Rolin ' resminden esinlenerek yapılmış; odanın sağ taraftaki arka bölümünde görülen açık İncil, Aziz Lukas'ın aynı zamanda İncil yazarı olduğunu ima ediyor.¹⁸ Resimdeki azizin portresi ile Rogier van der Weyden'in otoportrelerinin benzerliği ve Aziz Lukas'ın yüzünün Meryem ve çocuk İsa'ya göre daha bitmiş, natüralist ve detaylı tasviri, ressamın Aziz Lukas için kendi

¹⁶ Chiyo ISHIKAWA, **Rogier van der Weyden's "Saint Luke Drawing the Virgin" Reexamined**, 54.

¹⁷ Maerten van Heemskerck'in 1545-50 tarihli St. Luke Painting the Virgin resminde Aziz Lukas resmi yağlıboya çalışmaktadır.

¹⁸ Bkz. (1), HALL, 57.

portresini kullandığını gösteriyor.¹⁹ Resimde Rogier van der Weyden aziz rolünde kendi portresini kullanarak ayrıcalıklı bir konuma sahip oluyor, bu durum Aziz Lukas'ın kimliği ile ilgili. James Hall, ' Otoportre, Kültürel Tarih / The Self-Portrait, A Cultural History ' kitabında Aziz Lukas'ın aslında tıp eğitimi almış bir aziz olmasına rağmen ressama dönüşmesinin, kilisenin özellikle 8. ve 9. yüzyıllardaki ikona karşıtı hareketlere cevap olarak kutsal bir ressam yaratma ihtiyacından kaynaklandığını belirtiyor. Aziz Lukas figürü bu anlamda kilisenin hizmetindeki ikonaların ve gelecekteki resimlerin yolundaki engelleri kaldıran bir etken olmakla birlikte 14.yüzyılın ortalarına gelindiğinde ressamların özdeşleşmek istedikleri bir figür haline geliyor. Aynı zamanda ressam olan Aziz Lukas figürü resamlara özdeşleşmek için uygun bir zemin sunarken ressamlar bir şekilde Aziz Lukas'ın mevkisine resimde de olsa vekaleten geçerek bu mevkinin sahip olduğu ayrıcalıklara dünyevi hayatta sahip oluyorlar. James Hall bu durumu şöyle özetliyor; "Aziz Lukas,14.yüzyılın ortasında ressamların koruyucu azizi olmuştu çünkü Meryem ve çocuk İsa'nın bakarak resimlerini çizmiş olmasıyla ünlenmişti. Bundan sonra, Aziz Lukas, ulu ve iyi olana benzersiz erişimi olan bilgin, okur yazar ressam modeli haline geldi (...). Ressamın kendi fiziksel özelliklerini Aziz Lukas'a verdiği imgelerle özdeşleşme tamamlanmış oldu."²⁰

Omar Calabrese ise Aziz Lukas'a Hristiyan bir düzenleme içinde sanatın yaratılış efsanesi için başvurulduğunu söylüyor; Calabrese'ye göre Antik dönemde aynı mit için Narcissus'a yönelinmiş olması gibi Hristiyanlık da İsa'nın hayat hikayesinde yeri olan ve yazıp çizmede yetenekli olan Aziz Lukas'a bu rolü yıkıyor; efsaneye göre Aziz Lukas İncil yazarı olmadan önce Meryem ve çocuk İsa'yı çizme ayrıcalığına sahip bir ressamdı.²¹ Aziz Lukas'ın ressamlığının vurgulanmasının ardındaki asıl neden ne olursa olsun Aziz Lukas figürü, resimlerde ressamların vekaleten yerine geçtikleri dini bir kişilik olma özelliğini uzun yıllar sürdürmüştür.

¹⁹ Bkz. (16), ISHIKAWA, 54.

²⁰ Bkz. (1), HALL, 56.

²¹ Bkz. (4), CALABRESE, 88.

Ressamların kahramanlardan, kutsal kişilerden, efsane karakterlerden sonra 17.yy'da kendilerini 'kötüler' ile özdeşleştirmelerinin ardında yatan nedenler hem insan tabiatıyla hem dönemin ruhu ile alakalıdır. Ressamlar 1500'lü yıllar civarında kendilerini kahramanlaştırmanın tepe noktasına ulaştıktan sonra benzer tatmini anti-tezde yani anti-kahramanla özdeşleşmekte aramaya başlamışlardır. Barok döneme denk gelen bu yıllar Katolik Kilisesi'nin (Protestan eleştirilerle mücadele ederken) baskın ve katı olduğu yıllardır. Din ve mitoloji konulu resimlerin üretilmesinde başı çeken kilise, sanatçıların patronu ve koruyucusu olma özelliğini sürdürdüğü sürece hem (ressamın portrelerinin olduğu söz konusu) resimleri finanse etmiş ve korumuş hem de bu resimleri çeşitli yollarla ve nedenlerle şekillendirmiştir. Bu şekillendirme bazen resimlere biçimsel veya hiyerarşik kurallar koyarak olmuş bazen de sahnelerin duygusal içeriğini (şiddet dozunu) belirleyerek olmuştur. Örneğin 16.yy'ın ortalarından 17.yy'ın ortalarına dek Katolik Kilisesi'nin Karşı Reform Hareketi kapsamında sanatçılardan, resimlerinde dini temalı sahneleri daha fazla ve daha vurgulu olarak işlemeleri istenmiştir. Amaç Katolik dininin bütün öğeleriyle birlikte topluma, en kutsal, en yüce duygularla iyice nüfuz ettirilmesidir. Başta Caravaggio olmak üzere Artemisia Gentileschi ve Cristofano Allori bu süreçte dini ve mitolojik temalı resimlerinde otoportrelerini kullanan sanatçılardandır. Sanatçılar bu tür resimlere otoportrelerini yerleştirirken, (Asur'lu kumandan Holofernes'in başını kesen hizmetçi Judit rolündeki Artemisia Gentileschi veya bir çobanın sapanıyla öldürüp başını kestiği dev Golyat rolündeki Caravaggio gibi) kendilerini kahraman olan ya da kötü karakterli figürle özdeşleştirmişlerdir. Sanatçıların kendi karakterleri veya yaşam hikayeleri ile bu tür resimlerin ortak bir duyguda buluşması ortaya çok çarpıcı sonuçların çıkmasına neden olmuştur. Örneğin Caravaggio'nun marazi karakteri şiddet içerikli birçok resimde otoportresini kullandığı yönünde yorumlara neden olmuştur veya Artemisia Gentileschi'nin yaşadığı tecavüz olayının hıncını resimlerinde, yurduna göz diken kumandanın başını kesen hizmetçi rolüne girerek çıkardığı düşünülmektedir. Caravaggio'nun resimlerinde kendisine benzeyen portrelerin otoportresi olup olmadığı konusunda görüş ayrılıkları olmasına rağmen belli başlı kaynaklarda Caravaggio'nun otoportresi olarak geçen resimler şunlardır; 1610 tarihli ' Davut Golyat'ın Başı ile / Davide con la testa di Golia ' resmi, 1603 tarihli ' İsa'ya İhanet / Cattura di Cristo ' ve 1599-1600 tarihli ' Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi / Martirio di san Matteo ' resmi. ' Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi ' resminde ise Aziz Matta'nın şehit edilmesine uzaktan dehşetle

bakan kişinin portresinin , ‘ İsa’ya İhanet ‘ resminde askerlerin tutuklayacağı kişinin yüzünü aydınlatmak için fener tutan kişinin portresinin; ‘ Davut Golyat’ın Başı ile ‘ resminde ise kesilen devin portresinin Caravaggio’nun otoportreleri olduğu düşünülmektedir.



Resim 2.1.4 : Michelangelo Merisi da Caravaggio, ‘ Davut Golyat’ın Başı ile ‘, 1610, 125 × 101 cm, T.Ü.Y.B.

Caravaggio’nun 1610 tarihli ‘ Davut Golyat’ın Başı ile / Davide con la testa di Golia ‘ resminin konusu Yahudi inancısında Filistinli savaşçı dev Golyat’ın İsrail halkının gelecekteki kralı Davut tarafından öldürülmesidir (Resim 2.1.4). Hristiyanlık açısından bu tema İsa’nın İblis’e veya kilisenin günaha karşı zaferini anlatan bir hikayeye dönüşmüştür. Caravaggio aynı konunun üç farklı resmini yapmıştır. En erken 1606 en geç 1610 tarihinde yapılmış olduğu düşünülen son versiyon, serinin en etkili ve en çok tartışılan resmidir. Söz konusu resimde gövdesi yarı çıplak genç bir erkek olan Davut, sol eliyle, öldürdüğü devin kesik başını saçlarından tutarken sağ elinde Golyat’ın kılıcını tutmaktadır, bu kılıçla Davut devin başını gövdesinden ayırmıştır. “ Poz Mikelanj’ın ‘ Mahşer Günü ’ resmindeki Aziz Bartelemo sahnesi üzerine serbest bir şekilde modellendirilmiştir - resimde kesilen her vücut parçası sol elde ve kesme aleti sağ elde tutulur.”²² Resimdeki genç erkek figürünün kim olduğu ile ilgili farklı görüşler vardır; figürün Caravaggio’nun asistanı ve sevgilisi Francesco Cecco Boneri olduğunu düşünen eleştirmenler,

²² Bkz. (1), HALL, 128.

Davut figürünün yüzünde zafer ifadesi yerine acıma ve pişmanlıkla karışık bir ifade olduğunu vurgulayarak, resmin geleneksel anlamının altında ikili arasındaki yasak ve fırtınalı ilişkinin ima edildiğine inanmaktadırlar. Diğer bir görüşe göre Davut da Caravaggio'nun kendisidir ve ressam yine resmin geleneksel anlamının arkasında, marazi karakterinin kendi sonunu getirdiğini ima ederek bir iç hesaplaşma yaşamaktadır. Bir başka görüşe göre bu resim Caravaggio'nun , işlediği cinayetin affedilmesi için, Kardinal Borghese'ye hediyesidir, ressam resminde kendi kendisini en ağır şekilde cezalandırmıştır. Bütün bu farklı görüşler; sakallı, dağınık saçlı, yorgun ve dalgın ifadeli otoportresiyle ressamın otuzlu yaşlarının sonuna kadar yaşadığı hayattan izler taşıdığı noktasında birleşmektedir. Caravaggio'nun sıra dışı karakteri ve yaşamı, ressamın neden böyle korkunç bir son için otoportresini kullandığı sorusu için bir çok cevap sunarken ressam öte yandan da 17.yüzyılın anti-kahraman otopotre anlayışına bağlanmaktadır.

Artemisia Gentileschi'nin aynı döneme ait ' Judit Holofernes'in Başını Kesiyor / Giuditta che decapita Oloferne ', resminin konusu İncil'de geçen bir hikayedir; hikayeye göre Judit yaşadığı şehir Bethulia'yı yakıp yıkmak isteyen Asur'lu kumandan Holofernes'i sarhoş edip uyuttuktan sonra boğazını keserek öldürür (Bkz. Resim 2.1.5). Gentileschi 1612, 1613-14,1620 ve 1625 tarihlerinde aynı konunun farklı versiyonlarını yapmıştır, hepsinde düşmanın başını kesen kadın Artemisia'nın kendisidir ve Artemisia'nın yani Judith'in yanında kendisine yardım eden bir kadın hizmetçi vardır. Artemisia'nın birbirine çok benzeyen 1612 ve 1620 tarihli resimleri kompozisyon olarak Caravaggio'nun 1598-99 tarihli resminden yola çıkılarak oluşturulmuştur fakat Caravaggio'dan çok daha şiddetli, kanlı resimlerdir; boğuşma sahnesinin ele alınışı, Holofernes'in yatağının kana bulanması hem gerçekçidir hem de Barok dönemim teatral sahnelerinin en iyi örneklerindedir. Griselda Pollock'un dediği gibi yaşadığı tecavüz olayı Artemisia'nın resimlerinin yorumlanmasının eksenini oluşturmaktadır. Bugün feminist bir bakış açısıyla Artemisa Judith rolünde, kadının erkek karşısındaki gücünü temsil eden bir kadın kahraman olarak görülmektedir, 17.yüzyıl perspektifinden bakıldığında ise öldürmenin arkasındaki haklı neden Artemisia'yı yine kahraman yapmaktadır.



Resim 2.1.5: Artemisia Gentileschi Napoli, 'Judith Holofernes'in Başını Kesiyor', 1612-13, 158,8 × 125,5 cm, T.Ü.Y.B.

16.yüzyılda Batı Avrupa'da başlayan, Roman Katolik kilisesinin aldaticı ve haksız uygulamalarını eleştiren, Reform hareketleri Avrupa'yı kabaca Katolik Güney ve Protestan Kuzey olmak üzere bölmüştür. Barok Dönem Protestan Kuzey Avrupa'da, Katolik Avrupa'dan farklı yaşanmış ve resim sanatını farklı yönde etkilemiştir. Protestan inanış temel olarak resimde dini temaların ve dini karakterlerin azalmasına bunun yerine hümanist, dünyevi konulara ağırlık verilmesine yol açmıştır. Dünyevi konulara ağırlık verilmesi günlük hayata dayalı janr resmini beslemiş ve janr resminin branşları olarak köy yaşamı, peysaj, şehir manzarası, deniz, çiçek, natürmort gibi alt türlerin gelişmesini sağlamıştır. Kuzeyde Hollanda, sanatını yeniden inşa ederken kendi detaycı ve realist geleneğine dayanmış, bu da Hollanda resimde Altın Çağ denilen dönemi başlatmıştır. Bu dönemdeki otoportrelerde sanatçıların günlük yaşamlarının ağırlığının arttığını söyleyebiliriz.

17.yy'da Hollanda resminde Janr resminin bir türü olarak sık rastlanan resimlerden biri de taverna sahneleridir. Sosyal hayatın bir parçası olan bu içkili tavernalar; gezginlere yemek ve yatak sunan hanlar ve genelevler ile birlikte resimlerde küçük grupların veya çiftlerin içki içerek eğlendikleri mekanlar olarak gösterilirler. Bu resimler keyifli bir sahne eşliğinde ahlaki mesajlar ileten araçlardır da aynı zamanda. Önceleri dini sahnelerle iletilen ahlaki mesajlar, bu dönemde

sıradan insanların günlük yaşamından, ata sözleri ve deyimler rehberliğinde çıkarılan derslere dönmüştür, dolayısıyla söz konusu resimlerde hem realist bir anlatım hem de hiciv söz konusudur. Gabriel Metsu ve Rembrandt tavernada veya iç mekanda eşleriyle otoportrelerini kullanan sanatçılar arasında yer alır.

1635 tarihli ' Rembrandt'ın Saskia ile Otoportresi ' resminde Rembrandt taverna olduğu düşünülen bir mekanda, tarihi kostüme benzer bir kıyafetle, elindeki büyük bir bira bardağını izleyiciye doğru şerefe yapar gibi kaldırmış olarak görülmektedir (Resim 2.1.6). Kucağında eşi Saskia oturmuştur. İlk halinde, Saskia ile Rembrandt'ın arasında Lut çalan bir kadın figürünün olduğu ancak daha sonra Rembrandt'ın bu figürü kapattığı resmin x-ışını incelenmesiyle ortaya çıkmıştır.²³ Bu figürün varlığı sahnenin taverna olma ihtimalini güçlendirmektedir. Rembrandt'ın döneminin kıyafet tarzından farklı olan kostümü resmi tarihi resim alanına çekerken ' Müsrif Evlat / Prodigal Son ' konulu resimlerin geleneksel veya dünyevi versiyonunu akla getirmektedir.²⁴ Öte yandan Saskia, saçları bekar kadınlara özgü bağlama tarzı ile toplanmış halde, olasılıkla doğduğu bölgenin geleneksel kıyafetleri içinde gösterilmiştir. Gabriel Metsu'nun 1661 tarihi eşiyle tavernadaki otoportresi bira bardağı, taverna mekanı ve kıyafet tarzı bakımından Rembrandt'ın resmiyle benzerlik göstermektedir.



Resim 2.1.6: Rembrandt van Rijn, ' Rembrandt'ın Saskia ile Otoportresi ', 1637, 161 × 131 cm, T.Ü.Y.B.

²³ Perry CHAPMAN, **Rembrandt's Laughter and the Love of Art**, 68.

²⁴ A.g.m, 68.

‘ Müsrif Evlat ’ İncil’de geçen bir öyküdür; öyküye göre babasının servetini müsrifçe harcayıp eve dönen oğul pişmanlık içinde babasından ve kardeşinden af diler, bunun için hizmetçi olmayı dahi kabul eder. Oğlunun eve dönüşüyle her şeyi unutan baba, onu şefkatle kucaklarken, öfkeli erkek kardeşini de aynı bağışlayıcı tutumu sergilemesi için ikna eder. Resmin, Rembrandt’ın Saskia ile 1634’teki evliliğinin ardından çiftin yaşadığı mutluluğun ve refahın gerçekçi bir portresi olduğu düşünülmüştür ancak bu düşünce, Rembrandt’ın bağımsız ve dahi sanatçı olarak asi duruşuyla çeliştiği görüşüyle çürütülmüştür; bu görüşe göre Rembrandt olsa olsa burjuva değerleri ile alay etmektedir.²⁵ Bu konu, genellikle müsrif evladı ya babasının önünde diz çökmüş, pişman ve af diler halde ya da tavernada eğlenirken ele gösterir. Resimde Rembrandt ikinci versiyonu seçmiş; kendisini sorumsuz, müsrif, zevk düşkün bir erkek olarak tavernada bekar bir kadınla göstermektedir. Bu sahne 17.yy’da sık yapıldığı gibi ‘ Müsrif Evlat ’ konusuna gönderme yapan, dönemin sosyal yaşamını hem realist hem de hicivli bir şekilde ele alan ve ressamların kendilerini eşleriyle gösterdikleri sahnelerden biridir.

Yine 17.yy’da Hollanda resminde sık rastlanan resimlerden biri de grup portreleridir. Grup portrelerinde resmedilen kişiler hükümet yetkilileri, milis gruplarının üyeleri, sivil organizasyonların liderleri veya lonca yöneticileri olabilir. Hollanda’nın İspanyollara karşı verdiği bağımsızlık mücadelesi sözü edilen sivil kurumlarda büyük bir onur duygusunun gelişmesine yol açmıştır. Grup portresindeki kişilerin bir arada resimlenmelerinin nedeni paylaştıkları bu ortak duygu, sorumluluk bilinci veya görev anlayışıdır; bunlar kişilerin canlı, neşeli jest ve mimikleri, kıyafetleri, taşıdıkları bayraklar veya içinde buldukları mekan ile izleyiciye iletilir. Öte yandan bu grup portreleri, yeni kurulmuş Hollanda Cumhuriyeti’nin resmi ve sivil kurumları ile ilgili görsel kayıt niteliği taşımaktadır. Frans Hals ve Jan de Bray bu dönemdeki önemli grup portre ressamlarındandır.

²⁵ Bkz. (23), CHAPMAN, 69.



Resim 2.1.7: Frans Hals, ' Aziz George Milis Topluğu'nun Üyeleri ', 1639, 218 x 421 cm, T.Ü.Y.B.

Frans Hals'ın 1639 tarihli ' Aziz George Milis Topluluğu'nun Üyeleri / The Officers of the St George Militia Company ' resmi ressamın kendi portresinin olduğu grup portre örneklerden biridir (Resim 2.1.7). Resimde Haarlem'deki St.George sivil muhafızları görölmektedir. Üç yılda bir belediye tarafından seçilen sivil muhafızlar; yangın veya saldırı gibi durumlarda şehri ya da bölgeyi korumakla görevli gönüllü vatandaşlardır. Resim muhafız birliğinin görev sürelerini tamamlamaları nedeniyle yapılmıştır. Frans Hals, 1612-1615 yılları arasında aynı muhafız birliğinde yer almış ve birliğin 1616'da ve 1627'de iki grup portresini daha yapmıştır. Resimde arka planda merdivende sıralanan grubun soldan ikinci üyesi Hals'ın kendisidir. Frans Hals'ın resimde yer alması hem ressamın sivil muhafız birliği ile olan bağlantısının ifadesi hem de muhafız birliği tarafından saygın bir ressam olarak kabul edildiğinin ispatıdır.

Jan de Bray'in 1675 tarihli aynı türe ait resmi ' Haarlem Aziz Lukas Loncası'nın Yöneticileri / The Governors of the Guild of St Luke, Haarlem ', Haarlem Ressamlar Loncası üyelerini toplantı halinde göstermektedir (Resim 2.1.8). Aziz Luke, hem ressam hem de ressamların koruyucu azizi olduğu için ressamlar loncası onun adıyla anılmaktadır. Bu tür grup portrelerinin bir özelliği de grubun bir toplantı esnasında ya da masa etrafında ve ön sıradaki üyelerden birini sırtını dönük olarak izleyiciye bakar şekilde - izleyicinin varlığını onaylar şekilde - gösterilmesidir. Jan de Bray'in resmi bu kompozisyon şemasının örneklerinden biridir. Lonca üyelerinden soldan ikinci kişi Jan de Bray'in kendisi, en sağda ayakta duran ise kardeşidir. Ressam kendi meslek grubunun loncasına ait bir grup portresinde otoportresine yer vererek bağlı olduğu loncanın hizmetlerinde resmi olarak sorumluluk aldığını ifade etmektedir. Resim aynı zamanda birlik üyelerinin uyum içinde çalıştıklarını gösteren

bir resimdir, dolayısıyla gelecekte aynı loncada görev alacak üyelere örnek olan ve de tarihi belge niteliği taşıyan bir resimdir.



Resim 2.1.8: Jan de Bray, ' Haarlem Aziz Lukas Loncası'nın Yöneticileri ', 1675, 130 x 184 cm, T.Ü.Y.B.

17.yy ile birlikte otobiyografik resimler önem kazandı. Resim alanındaki otobiyografik örnekleri - tam olarak bu tanım içerisine oturmamakla birlikte - Albrecht Dürer sayesinde Rönesans'a kadar geriye götürebiliriz ancak otobiyografik nitelikli resimler o dönemde ressamın arasında bir moda haline gelmedi, Dürer örneğinde olduğu gibi ressamın kişisel merakı doğrultusunda üretilen sınırlı sayıda resimlerdi. 17.yüzyılda özellikle Kuzey Avrupa'da otobiyografik resmin önem kazanması sanatçının sanat piyasası içindeki itibarı ile ilgiliydi. Bu dönemde Hollanda bilim ve ticaret alanında en gelişmiş ülkeydi. Flaman ülkelerinde de güçlü bir orta sınıftan ve dolayısıyla özel bir sanat piyasasından bahsetmek mümkündü. Kuzey'de Protestan Reformu sebebiyle dini içerikli resimlerin üretimi azalınca Flaman ressamlar portre, peysaj, janr, ölü doğa türünde resimlere ağırlık verdiler. Mevcut sanat piyasası içinde sanatçıların kendilerini iyi lanse etmeleri şöhretlerinin yayılmasına dolayısıyla resim siparişlerinin ve satışlarının artmasına yol açıyordu. Otoportre sanatçılara imajlarını inşa etmek için geniş imkanlar sunuyordu.



Resim 2.1.9: Peter Paul Rubens, ' Hanımeli Bahçesi ', 1609 -10, 178 x 136,5 cm, T.Ü.Y.B.

17.yüzyılın en önemli Flaman ressamlarından Rubens'i, eşi ve çocuklarıyla birlikte gördüğümüz evlilik temalı otoportreleri ve 1602 tarihli ' Manuta'dan Arkadaşlar ' resminde olduğu gibi arkadaşlarıyla gördüğümüz otoportreleri otobiyografik içerikli resimlerdir. Rubens'in 1609 tarihli ' Hanımeli Bahçesi / Honeysuckle Bower ' resmi ressamın aynı yıl Isabella Brant ile yaptığı evliliği belgelemektedir (Resim 2.1.9). Bu tür çift portrelerinde sık görüldüğü üzere Rubens'in resminde de erkek figürü kadına göre daha dominant bir konumda gösterilmiştir. Resimdeki hanımeli bitkisi ve bahçe geleneksel olarak aşkı, figürlerin birbirlerinin sağ elini tutmaları ise evliliği sembolize etmektedir. Rubens söz konusu otoportresinde kendini mutlu bir aile yaşantısına sahip, saygın ve varlıklı bir sanatçı olarak lanse etmektedir. Rubens'in sol elindeki soyluluğun sembolü olan kılıç, eşinin Fransız aristokrat modasına uygun kıyafeti de Rubens'in soylu olma hevesinin işaretleridir.



Resim 2.1.10: Diego Velasquez, 'Nedimeler', 1656, 318 x 276 cm, T.Ü.Y.B.

17.yüzyılda yapılmış en önemli ve en bilmeceli otoportrelerden biri Velasquez'in 'Nedimeler / Las Meninas' resmidir (Resim 2.1.10). 1666 yılında ressam Mazo tarafından tutulmaya başlanan Madrid Royal Alcazar kayıtlarında bu resim, ' Infanta Margarita ve Nedimelerinin Velazquez Tarafından Yapılmış Portresi ' olarak tanımlanıyor; 1686 ve 1700 yıllarında aynı envanterde resimden, ' Velasquez'in Resim Yaparken Kendi Portresi ' olarak söz ediliyor; daha sonra resim ' IV.Philip'in Ailesi ' olarak, 1843'den itibaren de ' Nedimeler / Las Meninas ' ve bazen de ' Kraliyet Ailesi ' olarak anılmaya başlıyor.²⁶ Bu kayıtlardan, Las Meninas'ın tam olarak kimin ya da neyin resmi olduğu ile ilgili günümüzde de devam eden tartışmaların, resmin yapılışından on yıl sonra başladığı anlaşıyor. Bu çok tartışmalı resim ile ilgili ilk elden bilgiyi, Velasquez'in asistanı Antonio Palomino'nun 1724 tarihli notlarından öğreniyoruz. Bu notlara göre resimde sol tarafta tuvalinin arkasında duran, sol elinde palet sağ elinde fırça tutan, kemerinde atölyesinin anahtarı, göğsünde Santiago şövalyesi'nin arması olan kişi Velasquez'in kendisi. Resmin Velasquez'in olduğu bölgeye göre daha aydınlık olan sağ tarafında ortada Infanta Margarita, etrafında nedimleri, arkada bakıcıları, en önde sağda İspanyol Mastif cinsi bir köpek bulunuyor. En arka duvarda Rubens'ten yapılmış iki kopya resim, resimlerin altında siyah kalın çerçevesi bir ayna görölüyor. Ayna yüzeyinden yansımaları gördüğümüz iki figür Infanta'nın annesi ve babası, Maria of

²⁶ Jose LOPEZ - REY, *Velasquez Painter of Painters The Complete Works*, 208.

Austria ve IV.Philip. Aynanın hemen yanındaki açık duran kapının basamaklarında Kraliçenin yardımcısını görüyoruz. Bu figürlerin içinde bulunduğu oda, Prens Baltasar Carlos'un 1646'da ölene kadar kaldığı evin salonu. Bu salon daha sonra Velasquez'e atölye olarak tahsis edilmiş. Atölyenin diğer anahtarının da Kral da olduğu, Kral Velasquez'i çalışırken sık sık ziyaret ettiği için anahtarıyla atölyeye girip çıktığı söyleniyor. Ancak Palomino'nun verdiği ve birçok belgeyle doğruluğu ispatlanmış bu bilgiler bugün de, başta resmin yapılış nedeni olmak üzere birçok soruyu aydınlatmaya yetmiyor.

Resmin anlamı veya oluşturulma amacı ile ilgili bir görüş birliğine varılamamış olmasının çeşitli nedenleri var, bunlardan biri resmin kompozisyonunun açık olması.²⁷ Diğer bir deyişle, resmin anlamının tamamlayıcı unsurunun resmin dışında yer alması ve resmin anlaşılma için izleyicinin çabasını yani katılımını gerektirmesi. Velasquez'in, ' Nedimeler 'i yaparken haberdar olduğu ve bu yüzden araştırmacıların ' Nedimeler 'le ilişkili olduğunu iddia ettikleri açık kompozisyonlu başka bir resim Jan Van Eyck'in ' Arnolfinin Düğünü ' resmi. Rubens kopyaları üzerinden varsayılan alegorik anlamlar, aynanın referans olabileceği simgesel anlamlar, Velasquez de dahil olmak üzere ön plandaki figürlerin nereye, kime baktığı ile ilgili farklı görüşler resmin anlamına ilişkin çözülmesi gereken bilmeceler olarak hala tartışılıyor.

Brown ve Garrido, kitaplarında bütün bu tartışmaları tarihi yorumlar ve felsefi tahminler olarak ayırmışlar. Tarihi yorumlar temelde resmin Velasquez ve çağdaşları için anlamını bulmak etrafında şekilleniyor ve bu alanda bir yere kadar görüş birliğine varılmış durumda; buna göre resim Velasquez'in kendisi ve sanatı için uzun süren bir soyluluk unvanı alma isteği ile ilgili.²⁸ " Kraliyet ailesi üyelerinin sanatçının atölyesindeki varlığı en yüksek dünyevi otoritenin resmin soylu bir uğraş olduğunun onayını bahşetmesi "²⁹ anlamına geliyor ve Velasquez'in tuvali başında çalıştığı anlara Kraliyet ailesinin şahit oluşu, sessizce ressamın sosyal itibarını onaylıyor.³⁰

²⁷ J.BROWN - C.GARRIDO, *Velazquez The Technique of Genius*, 181.

²⁸ A.g.k.,184.

²⁹ A.g.k.,184.

³⁰ A.g.k.,184.

Diğer bir deyişle bu resim aynı zamanda “ Katı hiyerarşi kurallarının geçerli olduğu ve ‘ressamların alt mertebede görüldüğü’ IV.Felipe’nin sarayında ressamın ne kadar üstün tutulduğunu da anlatmaya çalışan bir kendi portresidir. ”³¹ Ressam otoportresini, kendi yaşam geçeceğinden yola çıkarak, Kral ve Kraliçe’nin huzurunda resim yapıyor olarak konumlandırırken yaklaşmakta olan ve uzun süredir istediği soyluluk unvanının dokümanını önceden gerçekleştirmiş oluyor. Phidias’ın Minevra heykelinde kendi imgesine yer vermesi, Tiziano’nun Kral II.Philip’in portresini tutarken otoportresini yapması gibi Velasquez’in Infanta Margarita ile kendi otoportresini yaparak kendini ölümsüzleştirme isteğini elde ettiği ya da soylu olmakla ilgili kehanetini doğruladığı düşünülüyor³² Bu görüşler, Velasquez’in atölyesinin anahtarının Kral’da da olduğu gerçeği ile de örtüşüyor. Velasquez soylu unvanı almadan önce sarayda çeşitli önemli görevlere atanmış, bu resim yapıldığı sırada henüz soylu unvanı almamış, resimde Velasquez’in göğsündeki Santiago Şövalyesi arması ise resme sonradan eklenmiş.

‘ Velasquez, Dehanin Tekniği / Velasquez, The Technique of Genius ‘ kitabında belirtildiği gibi Nedimeler’le ilgili felsefi tartışmalar ise Michel Foucault’nun ekseninde ‘ Nedimeler ’in içeriğine değil de yapısına odaklanmış durumda. Foucault ve takipçilerine göre resim tarihi ya da yarı tarihi bir olayla ilgili bir temsil değil çünkü resmin kendisi bizzat tarihi bir olay; “Görünür dünyanın resim ve izleyici arasındaki karmaşık, bitmeyen bir diyalogda nasıl sunulduğu ve nasıl sürekli yeniden sunulduğu” ile ilgili özgün sorular başlattığı için ‘ Nedimeler ‘ temsil tarihinde bir dönüm noktası.³³ “ Tarihi ve biyografik koşulların birleştiği sabitlenmiş bir cisim olmaktansa Las Meninas temsili olanın doğasında olan kararsızlık üzerine felsefi bir söylem.”³⁴

Sanat tarihinde saray sanatçısı olarak anılan mimar, heykeltarihi ve ressamlar, “ hükümler prens tarafından görevlendirilerek öteki zanaatçı / sanatçı meslektaşlarının çoğunluğundan ayrılan ve bu şekilde de yüksek statülerini hak

³¹ Bkz. (11), SHINER, 105.

³² Bkz. (27), BROWN - GARRIDO, 184.

³³ A.g.k., 186.

³⁴ A.g.k., 184.

ettiklerini gösteren “ kişilerdi.”³⁵ Rönesans’tan itibaren yükselişe geçen saray sanatçılığı özellikle özellikle 16. ve 17. yüzyılda çok önemli bir konuma gelmişti. Saray sanatçıları sarayın dekorasyon işlerini yapabildikleri gibi esas olarak Kraliyeti öven, yücelten resimlere yoğunlaşırlardı. Saray sanatçıları yeme, içme, konaklama masraflarına ek olarak doygun bir maaş, bazen soyluluk unvanı ve lonca kurallarından bağımsız olmak gibi çeşitli ayrıcalıklarla ödüllendirilirdi.³⁶

Saray ressamlarının yoğunlaştıkları portrelerin veya grup portrelerin amacı; kraliyet ailesinin tanrısallığının ifade edilmesi, krallığın gelenekleriyle ve üyeleriyle ebedileştirilmesi, kraliyet bünyesindeki çeşitli törenlerin belgelenmesi ve özetle Kraliyet mensuplarının hem kendi halklarına hem de yabancı ülkelere güçlerinin, köklerinin ve ebediyetlerinin yansıtılmasıdır. Ressamların bu tür resimlerde yer almaları, Saray ressamı unvanlarını ve sanatçı olarak yüksek statülerini sergilemektir. Jacques Louis David’in 1805-07 tarihli ‘ Napolyon’un Taç Giyme Töreni ‘ resmi bu duruma bir örnektir. 1804 yılında imparatorluğun ilanından sonra David saray ressamı olarak ilan edilmiş ve aynı yıl bu resmi kendisine sözlü olarak, ‘ İmparator I. Napolyon ve Eşi İmparatoriçe Josefin’in Paris Notre Dam Katedralinde 2 Aralık 1804’de Kutsanması ‘ resmi başlığıyla sipariş edilmiştir. Jacques Louis David tarafından 1806 yılında tamamlanan resimde Napolyon ve eşinin görkemli bir törenle taç giymesi esas konu olarak ön planda gerçekleşirken, bu töreni izleyen ayrıcalıklı kişiler arasında David kendi portresine (kendisine ismarlanan resmin etütlerini çizerken) yer vermiştir. Aynı türdeki resimlerden biri Louis Michel van Loo’nun 1743 tarihli resmidir ancak ressam burada otoportresine yer vermemiştir. Resimde Kraliyet ailesi bir tören sırasında değil, portrelerinin yapılması için bir arada toplanmış olarak görülmektedirler. Her iki resimde de kraliyet mensupları tanrısai bir ışık altında, üstün niteliklere sahip, kutsanmış kişiler olarak yansıtılmışlardır. Jacques Louis David, kendisine sunulan imkanlara kıyasla otoportresini izleyiciler arasında gayet alçak gönüllü bir konuma yerleştirmiştir. David’in, seyirciler arasında değil de tören alanında, sahnenin sağında veya solunda, kraliyet mensuplarına yakın bir konumda otoportresine yer vermiş olmayı seçseydi de bu seçimi gelenek bağlamında yadırganmayacaktı.

³⁵ Bkz. (11), SHINER, 83.

³⁶ Bkz. (11), SHINER, 83.

Goya'nın 1800 tarihli ' Kral IV.Charles ve Ailesi ' resmi de kraliyet grup portresidir ancak Goya bu resmiyle birçok bakımdan bu geleneğin belli başlı özelliklerini yıkmış hatta Fred Licht'e göre bu türün sonunu getirmiştir. Resimde Kral IV. Charles ailesiyle birlikte Goya'nın yanında görülmektedir (Resim 2.1.11). Resimde ilk anda dikkat çeken iki nokta; kraliyet ailesinin Theophile Gautier'in dediği gibi "köşedeki fırıncı ve karısının piyango kazandıktan sonraki haline" benzer, soyluluk ve kutsanmışlıktan uzak halleri ve resmin Velasquez'in ' Nedimeler ' resmi ile olan açık benzerliğidir.



Resim 2.1.11: Francisco Goya, ' Kral IV. Charles ve Ailesi ', 1800, 2,8 x 3,36 m, T.Ü.Y.B.

Bu benzerliğin üzerinde biraz durmak gereklidir; her iki resimde de ressam, üzerinde çalıştıkları, büyük, sağa doğru eğik duran tuvallerinin arkasında duruyorlar, her iki resimde de figürler arka duvarlarında büyük yağlı boya tabloların asılı olduğu odalarda bulunuyorlar, her iki resimde de soylu figürler dağınık olarak fakat merkezlerine dışı bir figür olacak şekilde yerleştirilmişler, her iki resimde de merkezdeki figür; gövdesi sağa başı sola dönük olarak ve parlak açık renkli kıyafetler içinde ayakta duruyor. Ve son olarak Goya'nın resminde de Velasquez'de olduğu gibi birçok figür resmin dışındaki bir odağa dikkatli gözlerle bakıyor.

Fred Licht, Goya'nın resminin ' Nedimeler ' ile olan açık benzerliğinin motif veya kompozisyon fikri bakımından bir ödünç alma ile açıklanamayacağını çünkü ödünç alınanların sanatçının yeni üslubu gereğince uyarlanmadığını ve Goya'nın sanat

tarihinde belki de ilk defa kendisinden önce bir sanatçının icat ettiği motifi, tamamen değişen sanatsal üsluplara rağmen, minimum değişiklik yaparak kullanın ilk sanatçı olduğunu belirtiyor.³⁷ Licht'e göre bu benzerlik, seyirciyi; Goya'nın ' Kral IV.Charles ve Ailesi ' resmine bakarken hafızasından Velasquez'in ' Nedimeler ' resmi ile üst üste getirmeye zorluyor, çünkü Goya iki resim arasındaki benzerlikleri absorbe ederek değil sıralayarak ortaya koyuyor.

Bu noktada Licht, Velsquez'in ' Nedimeler'inin tematik ve kompozisyonel çekirdeğinin, arka duvarda, Infanta'nın anne ve babasını yansıtan aynanın varlığı ile bağlantılı olduğunu hatırlatıyor. Bu ayna sayesinde, ressamın ve Infanta ile hizmetçilerinin kimlerin önünde durduklarını, dikkatlerini neye, kime yönelttiklerini anlayabiliyoruz. Infanta'nın ebeveynleri olan IV.Philip ve eşi resimde görülmeseler bile, resmin esas sahnesini varlıklarıyla şekillendiriyorlar. Goya, Velasquez'in motif ve kompozisyonunu tekrarlarken izleyiciyi, Las Meninas'ta olduğu gibi, resmin kurgusunu açıklayan bir ayna, benzer bir ipucunu bulmaya zorluyor.

Licht, Goya'nın ayna referanslı resimlerinin kısaca üzerinden geçerek IV.Charles'ın resmini aydınlatıyor. Goya; ' Ölümüne Kadar / Hasta La Muerte ' resminde yaşlı bir kadının aynada kendine bakışı üzerinden beyhudeliğin alegorisini ifade ediyor; Aynada kendilerini seyreden kibirli genç kadınların ve erkeklerin yansımalarını, bu figürlerin doğalarını simgeleyen hayvanlarla gösterirken resim ve aynanın ilişkisine, sanat doğanın aynasıdır, düşüncesine gönderme yapıyor ve Floridablanca'nın portresinde başarılı bir portrenin ayna imajına sadık kalarak yapılan portre olduğu düşüncesini ima ediyor.³⁸ Bütün bu referanslar Goya'nın Kraliyet üyelerinin yüceltilmemiş halleriyle, resmin dışında bir noktaya odaklanışlarıyla ve önemli bir ipucu olarak Goya'nın Kraliyet ailelerinin arkasında durarak onların resimlerini doğrudan bakarak resmedemeyecek oluşuyla birleşerek resimde aranılan aynanın aslında resmin kendisi olduğunu ifade ediyor. Velasquez'de olduğu gibi bir ayna var ama resmin içinde değil resmin bütün yüzeyinde !. Bu duruma göre Goya; Kraliyet aile üyelerinin portrelerini gördüğü gibi

³⁷ Fred LICHT, *Goya The Origins of the Modern Temper in Art*, 69.

³⁸ A.g.k., 72 - 74.

değil, aynadan yansıyan imgelerine bakarak yapıyor; diğer bir deyişle ressam “ Kraliyet üyelerinin kendilerine bakışlarının resmini yapıyor. “³⁹ Öte yandan Goya ayna imajına sadık bir portreci olarak, Kraliyet üyelerinin “ köşedeki fırıncının ve karısının piyango kazandıktan sonraki halleri ”ne benzeyişlerinin suçunu aynaya yıkarken resmini de meşru kılmış oluyor.

Goya'nın resminin kraliyet ailesini eleştirdiği açıkça ortada ama bu eleştiri hem bizzat ailenin kendisine yönelik hem de Fred Licht'in belirtmiş olduğu üzere IV.Charles'ın ailesinin üzerinden insan varoluşuna yönelik; moderniteyle alt üst olmuş, yalnızlaşmış, yabancılaşmış, kendi değerine olan inancını yitirmiş ve en çok da olabileceğinin daha iyisi olmaya gücü yetmeyen insanın eleştirisi.⁴⁰ Licht, Goya'nın bunu yaparken, o güne kadar ressamlara biçilmiş rolleri de alt üst ettiğini belirtiyor. Gombrich'in dediği gibi 19.yüzyıla kadar “ Modaların değişmesine, sanatçıların değişik sorunlara eğilmelerine ve bazılarının figürlerin uyumlu kompozisyonuna, bazılarının ise renklerin uyumuna ve dramatik ifadelerin gerçekleştirilmesine daha çok önem vermesine karşın, resim ve heykelin genel olarak anlamında herhangi bir değişme olmadı ve kimse bu amacı ciddi olarak sorgulamadı. Bu amaç, onları isteyen ve onlardan hoşlanan insanlara güzel şeyler vermektir. ”⁴¹ Ressamdan sıradan gerçekliğin arkasındaki teselli edici anlamı sezip bunu yeteneği doğrultusunda tuvaline tutarlı bir kompozisyon halinde aktarması istendi. Goya, ressam olarak bu yoldan saparak; portreleriyle aşkın bir anlam ve yüce duygular yansıtmak yerine izleyiciye sade bir gerçeklik sundu, Licht'in deyişiyile; “ Ayna yüzeyi resim yüzeyi ile özdeş hale geldi, Goya resmin yaratıcısı olmaktan uzak kendine arka planda yer verdi, duygusuz bir şekilde ayna yansımalarına başvurdu ve yansımaları kendisine poz verenlerle doğrudan yüzleşmeden tuvaline aktardı.”⁴² Diğer bir deyişle ressam resimden çekildi ve resim kendi başına özerk bir nesne haline geldi ve “ resim seyirciyle değil kendisiyle yüzleşmeye başladı.”⁴³ Bütün bunların sonucunda Goya, Licht'in de belirttiği gibi, geleneksel grup portrelerini ve özelde saray portrelerinin tüm ideal özelliklerini yerle

³⁹ Bkz. (37), 75.

⁴⁰ Bkz. (37), 78.

⁴¹ Ernst GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, 474.

⁴² Bkz. (37), 78.

⁴³ Bkz. (37), 78.

bir ederek bu türün görkemini sona erdirdi. Grup portre türü Goya'dan sonra asla eski görkemine ulaşamadı.

2.2. 19.yüzyılda Avrupa Resminde ve Gustave Courbet'nin Resimlerinde Ressamın Kendi Portresinin Olduğu Figürlü Kompozisyonlar

19.yüzyıl, çıkış noktası ile ilgili farklı görüşler ileri sürülmekle birlikte, modern sanatın doğduğu yüzyıl olarak kabul edilir. Aslında 19.yüzyıl sanatçının bireyselleşmek için verdiği mücadeleye ve bireyselleşmenin estetik yollarını arayışına sahne olmuştur denebilir. Bu esas motifi yanında 19.yüzyıl geçmişini yeniden canlandırma çabalarının ürünü olan yeni-klasik anlayış ile modern sanat hareketleri arasındaki mücadeleye de sahne olmuştur. Bir bakıma bu mücadele, ekonomik ve siyasal devrimlerin sonucunda yeniden şekillenen ve modern olarak adlandırılan yaşamın birey üzerindeki etkilerini ifade etmenin arayışıdır. Robert Williams bu bağlamda modern sanatın tanımını şu şekilde yapmaktadır; " Sanatta modernizm devrim ayaklanmasının ve kitle siyasetinin başlamasının sonucunda toplumun dönüşmesine aynı zamanda daha yavaş fakat yine de travmatik olan değişikliğe, teknolojik ilerlemeye ve ucuz iş gücünün sömürülmesine bağlı olarak giderek şehirleşen ve endüstrileşen ekonomiye geçişe bir tepkidir. Bu güçler genel olarak yaşam koşullarında derin değişikliklere neden olmuştur, bu değişiklikler sanatın pratiğini ve teorisini yeniden düzenlemeyle ilgilidir. "44

19.yüzyılda yeni klasikçilik dışında her akımın temelinde sanatçının bireyselliğini öne çıkaran bir motivasyon görülebilir. Bu motivasyon yüzyıl içinde bilimsel çalışmalardan, sanatsal teorilerden, düşünsel akımlardan, politik ve ekonomik değişimlerden etkilenerek farklı sanat üslupları aracılığıyla kendini göstermiştir. " Bu yüzyılda belirli dönem üslupları yerine başka tür bir süreklilikle, akımlar ve karşı akımlar sürekliliğiyle karşılaşırız. Adeta dalgalar halinde yayılan bu " izm "ler hiçbir ulusal, etnik ve kronolojik sınır tanımaz. Hiçbir yerde uzun süreli

⁴⁴ Robert WILLIAMS, *Art Theory: An Historical Introduction*, 120.

egemen olamayan bu akımlar sürekli birbirleriyle çatışır ya da kaynaşır.”⁴⁵

19.yüzyılın ilk yarısında belirgin olan iki akım, Grek ve Roman sanatlarından etkilenen, ideal güzellik arayışında doğanın saflaştırılıp mükemmelleştirilmesini öğütleyen Yeni klasisizm ve bireyin özgürlüğüne ve kişisel deneyimine önem veren Romantizm'dir. 19.yüzyılın ortasından itibaren ise Realizm, Empresyonizm, Post Empresyonizm ve Sembolizm, akımlar ve karşı olarak, art arda görülmeye başlanmıştır.

Romantizm, esasen 1750'lerde başlayan ve 19.yüzyıl boyunca Fransa, Almanya ve İngiltere'de etkili olan; “ akıl dışıcılık, duygusallık, heyecan, iç güdü, öznellik, imgelem, sezgi, ifade özgürlüğü, bilinçaltı, yaratıcı deha, yalnızlık, doğaüstü, doğa sevgisi, doğayla özdeşlik, ulusçuluk, yurt severlik, geçmişe özellikle orta çağlara, geleceğe ya da ‘ ütopya’ ya kaçış gibi kavramlar “⁴⁶ etrafında şekillenen bir ifade biçimidir. Akımın oluşmasında dini, felsefi ve edebi etkiler yanında siyasal ve ekonomik devrimler de rol oynamıştır. Fransa'da Romantizmin en ünlü savunucusu Baudelaire'dir ve Baudelaire bu akımın en güçlü temsilcisi olarak Delacroix'ı görmektedir. 19.yüzyılın ortalarından itibaren etkisini gösteren Realizm “ yaşanan zaman ve mekan içinde duyuyla algılananların nesnel olarak “⁴⁷ anlatılmasıyla Romantizm'den , “ nesnellığe yönelişiyle sanatın kalıp ve kurallar saptayan üslup ve anlatımlarına karşı “ oluşuyla akademik sanattan vazgeçme anlamına gelmektedir.⁴⁸ Gustave Courbet Realizmin en önemli temsilcisi olarak görülmektedir. Yüzyılın sonlarına doğru görülen Empresyonizm ise “ bir yanılla Realizmi açık politik ve sosyal etkileşiminden saptırmak aynı zamanda onun ‘ gerçek ‘ araştırmasını bilimsel bir yönde genişletmek ve derinleştirmek için Realizm'den meydana gelmiş görünmektedir. Bu açıdan Empresyonizm Natüralizme benzemektedir. Diğer yandan Empresyonizm, bireysel algı ve mizaç üzerinde yoğunlaştırılmış bir vurguyu kapsayan ve hatta sembolizmin ve ekspresyonizmin

⁴⁵ Zeynep İNANKUR, **XIX.Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, 7.

⁴⁶ Zeynep İNANKUR, **Romantizm, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1575.

⁴⁷ Jale Nejdet ERZEN, **Gerçekçilik, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 669.

⁴⁸ Bkz. (44), 134.

radikal öznelliklerini öngören başka yerlere önderlik etmiş görünmektedir.”⁴⁹ Bir eğilim olarak Rönesans’tan beri süregelen ve aslen bir edebiyat akımı olan Sembolizm 19.yüzyılın sonlarında birçok sanat dalını kapsayan uluslararası bir akım olmuş ve “ Realizme bir tepki olarak başlamıştır. En genel ifadeyle Sembolizm, maddesel ve sosyal gerçekliğin temsiline gösterilen edebi ilginin subjektif deneyimin keşfine yönlendirilmesini içerir.”⁵⁰ Sembolizm akımının Paris’te bir araya gelen ilk üyelerinden olan şair Gustave Kahn Sembolizm için “ Sanatımızın esas amacı nesnel olanı öznellemek yerine (doğanın mizaç aracılığıyla görülmesi) öznel olanı nesnelleştirmektir (düşüncenin maddileştirilmesi) ”⁵¹ demektedir.

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.

Fransa 19.yüzyılda sosyal ve politik kargaşanın en yoğun yaşandığı ülke olarak modern sanata da ev sahipliği yapmıştır diyebiliriz. 19.yüzyılda Fransız sanat hayatında yaşanan en önemli gelişmelerden biri Fransız Kraliyet Akademisi’nin giderek formüle dayalı ve çağın ihtiyaçlarını karşılamayan bir anlatıma saplandığı yönünde eleştirilerle sarsılmaya başlamasıdır. Akademi’nin 19.yüzyıl boyunca söz sahibi olmaya devam ettiği Salon sergilerinde peş peşe akademik sisteme karşı gelen resimlerin sergilenmesi akademiye yönelik eleştirilerin açık göstergeleri olarak değerlendirilmiştir ve sanat kamuoyunda ve toplum içinde büyük yankı uyandırmıştır.⁵² “ Modernizmin erken tarihi belki de en iyi bu akademik sistemin adım adım çözülmesinde görülebilir, bu çözülme sanatın ne olduğu ya da ne olması

⁴⁹ Bkz. (44), WILLIAMS, 134.

⁵⁰ Bkz. (44), WILLIAMS, 144.

⁵¹ Bkz. (44), WILLIAMS, 144.

⁵² Bkz. (44), WILLIAMS, 120-123.

ile ilgili yeni kavramlar tarafından tahrik edilmiştir. ”⁵³ Robert Williams, Théodore Géricault’nun ‘ Medusa’nın Salı / Le Radeau de La Méduse ‘, Eugène Delacroix’nın Sardanapalus’un Ölümü ‘ ve Gustave Courbet’nin ‘ Ornans’ta Cenaze ‘ resimlerinin tarihi resim ölçülerinde ama tarihi resmin ahlaki değerlerine, konu içeriğine ve resimsel kurallarına aykırı oluşlarını Salon sergileri içinde Akademi geleneğine baş kaldırı olarak değerlendirmektedir.⁵⁴

19.yüzyıl sanatçılarından Gustave Courbet, resimleri üzerine pek çok yazı yazılan, hakkında spekülasyonlar yapılan bir ressamdır. Courbet üzerine yapılan araştırmalar ressamın realizm ile olan ilişkisine, resimlerinin alegorik boyutuna, seri basılı imajlardan resimsel olarak yararlanmasına, mektuplarına ve avangard kimliğine değinmek açısından görüş birliği içindedirler. Courbet hem Realizmin öncüsüdür hem de bir alegori ustasıdır, öte yandan popüler kültüre veya sanat tarihine ait eserleri kendi üslubuna uyarlayıp yeniden kullanır ama dönemi içinde avangard bir sanatçı olarak değerlendirilir, kısaca Courbet’nin çelişkili ve karmaşık bir yapısı vardır. Courbet’nin anlaşılması için öncelikli olarak ressamın birbirleriyle çelişir gibi gözüken bu yönlerinin iyi anlaşılması gerekir.

Courbet ve çağdaşlarını, ‘19.Yüzyıl Sanatı: Eleştirel Bir Tarih’ kitabında, tarihi, sosyal ve politik koşullar ile birlikte değerlendiren Stephen Eisenman ve Thomas Crow şu kısa ve öz saptamayı yaparlar;

“ Gustave Courbet; Honore Daumier, J.F Millet, Gustave Flaubert ve Charles Baudelaire gibi Fransız sanatçı ve yazarların dahil olduğu Post - Romantik kuşağa dahildir. Bu kuşak bir kahramanlık çağının sonunda dünyaya geldi. Gençliklerinde, Klasisizmin ortak dilinin çöküşüne, devrimci ideolojinin dağılışına ve halk ile sanatçılar arasında büyüyen ayrışmaya tanık oldular. Olgunluk çağlarında, Aydınlanma ilkesinin terk edilmesini ve otoriter rejimin yaygınlaştığını izlediler. Yaşamlarının sonunda Komünist ayaklanmanın vaadini ve tehdidini ve burjuva kamusal alanının tamamıyla

⁵³ Bkz. (44), WILLIAMS, 121.

⁵⁴ Bkz. (44), WILLIAMS, 121-122.

çöküşünü gördüler. Bu krizler ve duraklar, yüzyılın ortasındaki sanatçıları ve yazarları benzeri görülmemiş boyutta kültürel bir kopuş yaşadıklarını inandırmak için birleşti: bu geniş dönemi kapsayan değişimin adı 'modernite' ve bu özel post-Romantik kuşağın adı Realist idi. ⁵⁵

Post-romantik kuşağın üyeleri 19.yüzyılın sahne olduğu siyasal, toplumsal değişiklikleri ve bu çalkantılı sürecin bireyler üzerindeki etkilerini eserlerine yansıtma şekilleriyle kendilerini, bilinçli olarak veya olmayarak, dönemlerinin ileri görüşlü, devrimci sanatçıları veya geleneksel-garantici sanatçıları olarak konumlandırmışlardır. Bu noktada sanatçıların tekniklerinin ayırt edici olduğunu Eisenman ve Crow şöyle ifade ediyorlar;

“ Yüzyılın ortasındaki sanatçılar , sosyal anlamda bir alt üst oluş, klasik geçmişe yabancılaşma ve bekleyen devrim ile ilgili heyecan ve endişe hissediyorlardı. Realistlere gelince az veya çok Daumier'in ' kişi kendi zamanında yaşamalıdır' inancına katılıyorlar, Champfleury'nin ' sanat sıradan insanların günlük yaşamını temsil etmek zorundadır' görüşünü paylaşıyorlardı. Öyleyse realistlerle ilgili önemli nokta onların, moderniteye karşı tutumları değil, eserlerinin güncel üretim ilişkileri ve yöntemleri bağlamında konuları ve fonksiyonlarıydı. Diğer bir deyişle Walter Benjamin'e göre, 'mesele doğrudan sanatsal teknik ile ilgiliydi'. ⁵⁶

Bu tanım söz konusu sanatçıların işlerinde sık görülen ironi, hiciv ve alegori gibi söylem biçimlerinin kaynağını da ışık tutmaktadır. 1852-1871 yıllarını kapsayan III. Napolyon idaresindeki II.İmparatorluk döneminde sanatçılar ifade etmek istediklerini baskı altında söylemeye devam etmek, sansürden kurtulmak için hiciv, mecaz, ironi ve alegori gibi ifade biçimlerini kullanmışlardır. Bu retorikler mevcut otoritenin engelleri karşısında sanatçılara manevra kabiliyeti vermekle kalmayıp, otorite baskısının sanatçılar ve toplum üzerinde yarattığı bunalımı hafifletmenin de mizahi yolları haline gelmiştir.

⁵⁵ S.EISENMAN - T.CROW, *Nineteenth Century Art; A Critical History*, 206.

⁵⁶ A.g.k., 211.

19.yy ortası Fransız toplumunun özellikle belli bir bölümünü -işçi sınıfı ve köylüler- ilgilendiren önemli bir olgu da, 1848'in politik ve sınıfsal çatışmalarının bir parçası olarak ve özellikle Napolyon'un 1851 darbesi öncesinde, popüler kültürün (ahşap oyma resimlerden, el ilanlarına, işporta malı almanaklardan küçük masal kitaplarına, sokak müzisyenlerinden akrobatlara kadar) bütün öğeleriyle birlikte elit olmayan halkın gayri resmi kültürü olarak elinde tuttuğu bir silah olduğu gerçeğidir, bu silahla " Fransız Devrimi'in söz verip de gerçekleştiremediği eşitlik sağlanmaya çalışılmıştır. "57

Eisenman ve Crow, Courbet'nin, popüler basılı imgelerden resimsel olarak yararlanmasının ardındaki bilinçli sanatçı duruşunu ve bu bağlamda Courbet'nin avangard kimliğini, popüler kültürün toplumun belli bir kesimi için taşıdığı bu özel anlama dayanarak açıklamaktadırlar. Eisenman ve Crow'a göre Courbet'yi çağdaşlarından ayıran özelliği sanatçı duyarlılığını eserleriyle somutlaştırırkenki tekniğidir. Courbet'yi döneminin diğer sanatçılarından ayıran yenikçi tekniği, ressamın daha önceleri sanat izleyicisi olarak ihmal edilmiş köylü ve proleter halkı, bu halkın aşına olduğu imajların biçimsel ilkelerini kullanarak realist sanatın alanına çekmeyi hedeflemiş olmasıdır. Diğer bir deyişle Courbet 19.yy'a kadar inşa edilmiş olan sanat kurumlarının belirlemiş olduğu sanatçı ve sanat izleyicisi kavramlarının altını devrim sonrası değişen dengeler, özgün sanatçı duruşu ve vizyonuyla doldurmaktadır. Courbet, bu sanatçı duruşu ve bilinçli tercihiyle, sanat ve toplum arasındaki mevcut kurumsal ilişkiye meydan okuyarak politik bir değişimi tahrik ederken, entelektüel yapısıyla bağdaşmadığı için Paris sokaklarında süren ayaklanmalarda aktif olarak yer almayışını sanatsal üretimiyle tamamlamıştır. Courbet'nin popüler basılı imgelerden yararlanmasının altında yatan nedeni ise Eisenman ve Crow şöyle açıklamaktadırlar;

" Popüler sanatı -naif sanatsal gelenek- ve kültürü kucaklayarak Courbet bu sanatın izleyicisini, konularını hatta içten ve anonim tarzını da kucaklıyordu, yani açıkça imparator Napolyon'un teşvik ettiği hiyerarşiyi ve kişilik kültürünü reddediyordu. "58

⁵⁷ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 217.

⁵⁸ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 217.

Claire Moran da Courbet'nin modernliğini ressamın tekniği üzerinden açıklayan araştırmacılardan. Courbet'nin estetik ve düşüncede radikal olması Moran için de ressamın modernliğinin ölçüleri ancak Courbet'nin tekniğine dayalı modernliği Moran'a göre otoportreleri ile bağlantılı.

Courbet'nin otoportrelerin çoğu kariyerinin erken dönemine aittir ve bu otoportreler ressam için hem sanatını mükemmelleştirmek için işlevseldir hem de ressamın sanatsal kimliğini oluşturan araçlardır. Claire Moran Courbet'nin otoportrelerini, ressamın gerçek kimliğini saklayan kılık değiştirmiş otoportreleri ve ressamın sanatçı imajını inşa eden açık stilize otoportreleri olmak üzere sınıflandırırken bütün otoportrelerinin az veya çok sanatçının idealize imajlarını sunan teatrallik tarafından tanımlandığını belirtir.⁵⁹ Ressamların çeşitli rollere girerek otoportre yapmaları otoportre türü için, Courbet için veya 19.yy için yeni bir durum değildir. 19.yy Fransa'sında hemen her türünde büyük ilerleme kaydetmiş tiyatro sanatı birçok sanatçı için esin kaynağı haline gelmiştir. Ancak Courbet'nin bu anlamdaki çıkış noktası Baudelaire'in modern estetik görüşü içinde tanımladığı sanatçı-aktör figürüdür. Baudelaire'in sanatçı aktörünün en önemli özelliği özünün ikili yapısıdır, öyle ki Baudelaire bu ' dualiteyi ' sanatçı olmanın olmazsa olmaz koşulu sayar; " Sanatçı sadece ikili olma ve bu ikili doğasının her olgusundan haberdar olma koşuluyla sanatçidir. "⁶⁰

Courbet'nin teatral otoportreleri; diğer bir deyişle kılık değiştirmiş, rol yapan otoportreleri ile realist temsilde ironik ve sorgulayıcı bir söylem oluşturur ve bu söylem Courbet'nin realizminin sınırlarını zorlayarak ressamı sanatçı kişiliğinden ve resimlerinden entelektüel olarak uzaklaştırır. Courbet'nin özgün bir teknik olarak ortaya koyduğu şey otoportreleri için girdiği roller ile kendisi arasında bilinçli ironik bir mesafe bırakarak, izleyiciden sanatçının ' dualitesini ' ve resminin ironik ve hileli yanını görebilmesini talep etmesidir.⁶¹ Dolayısıyla Courbet'nin sanatsal süreci ressam, resim ve izleyici içeren bir mizansendir.⁶² Bu durum Daumier ve Manet'nin

⁵⁹ Claire MORAN, *Theatricality, Irony and Artifice in Gustave Courbet's Self-portraits*, 42.

⁶⁰ A.g.m., 54.

⁶¹ A.g.m., 54.

⁶² Bkz. (59), MORAN, 41

tiyatrodan esinlenme şeklinden farklıdır. Courbet'nin ironik teatrallığı, onun modernliği için esastır, realizmin sınırlarını zorlayarak kendisiyle resmi arasında yarattığı kritik mesafe ressamın estetiği üzerine bir yorum oluşturur.⁶³ Bu haliyle izleyiciye sunulan bilinçli ironik boşluk, onu resmin üretim süreci ile ilgili ip uçlarına yönlendirir, Courbet bu noktada üretim sürecinde rüyanın, kurgunun ve hayal gücünün rolünü üstü kapalı bir şekilde izleyiciye sunar. Moran, Courbet'nin gerçek modernliğinin, sanatsal konumunun yanında kendi resim estetiği ile ilgili bu bilinçli kuramsallaştırılma eyleminde olduğunu belirtmektedir.⁶⁴ Estetik anlamda durum böyleyken pratikte, bu ironik boşluk resmin anlamını çözmek için çeşitli yorumlarla doldurularak sanatçıyı hakkında tartışılan, yazılan çizilen resimlerin sahibi konumuna taşırken görünürlüğünü artırır. Öte yandan da ironi doğası gereği resmi sansürden kurtarır. Moran'a göre Courbet'nin kendine dönüşlü teatrallığının unsurlarıdır bunlar.

Baudelaire, sanatçının kendi-si ile sanatçı-aktörü tanımlayan rol-ü arasında ironik bir mesafe bırakmanın esas olduğunu⁶⁵ söyler ve Baudelaire'e göre " Bu sürekli dualite sanatçıya rollere girme imkanı verirken bu esnada bunların uydurma olduğunun bilincinde olma imkanı verir. "⁶⁶ Bu durum Courbet'nin resimlerinde ressamın girdiği role yabancılaşma, rolün hakkını vermeme, role oturmama şeklinde görülür. Courbet'nin sanatının hilesine, kurnazlığına dikkat çekmesi onun resmi ve sanatsal kişiliği arasında entelektüel bir mesafe doğurur ve bu mesafe en çok teatral düzendeki otoportrelerinde hissedilir. Courbet bu tür " otoportrelerinde görünüşler ile oynar, dikkati role çeker ve buna karşılık resmi sorgular. "⁶⁷ Moran'a göre Courbet'nin " teatral sanatı sadece teknik ve materyalde yaratıcı değildir aynı zamanda metaforik ve alegorik tarza göre inşa edilmiştir "⁶⁸

Moran'a göre Courbet Baudelaire'in modern sanatçı aktör düşüncesinden yola çıkarak kendi imajını çıkarı doğrultusunda toplum ve medya karşısında kurnazca

⁶³ Bkz. (59), MORAN, 42

⁶⁴ Bkz. (59), MORAN, 41.

⁶⁵ Bkz. (59), MORAN, 43.

⁶⁶ Bkz. (59), MORAN, 43.

⁶⁷ Bkz. (59), MORAN, 58.

⁶⁸ Bkz. (59), MORAN, 44.

inşa etmiştir.⁶⁹ Courbet'nin kendi imajını inşa etmesinin hem bir gereklilik hem de bir yenilik olduğunu düşünen Moran bu durumu şöyle açıklıyor; Courbet 1840'larda Franche-Comte'den Paris'e geldiğinde giderek burjuvalaşan sosyal hayata ayak uydurmasının güçlüğünü hemen fark etti ancak doğuştan gelen sosyal ilişkilerdeki kabiliyeti ile taşralılığını avantaja çevirdi. Kaba yapısı, aksanı ve giyinişiyle birçok karikatüre konu olan Courbet karikatürlere gücenmek şöyle dursun Moran'a göre bu imajını bilinçli girişimlerle sağlamlaştırarak sanat ortamında kendine mahsus bir yer edindi. Pratik anlamda Courbet toplum önünde kendisine has bu kişiliği maske olarak kullanmış, böylelikle hem olayların merkezinde hem de dışında olmuş, "sanatsal egemenliğini silinmeden ve de marjinalleştirilmeden korumayı"⁷⁰ başaramıştır. Moran'a göre Courbet'nin bu bilinçli girişimlerinin, estetik yorum oluşturma anlamında, resimlerindeki karşılığı teatral otoportreleridir ve birçok eleştirmenin de hem fikir olduğu maksatlı yazılmış mektuplarıdır.

Corbet'nin resimlerine değinmeden önce alegori üzerinde durmak gerekir. Alegoriyi tanımlamaya sıra geldiğinde ise bunun çok kolay olmadığı hemen anlaşılır çünkü Alegori hem teknik bir tanım gerektirmektedir hem de Alegorinin tanımı için alegorinin geçerli olduğu yeni düşünsel bir alan oluşturulmalıdır. Alegori'nin en kapsamlı teknik tanımlarından biri şöyledir; "Alegori, karakterlerin, görüntülerin ve/ya olayların sembol olarak rol yaptıkları hikaye veya resim tarzı bir eserdir. Bir alegorideki sembolizm daha derin bir anlama sahip olarak yorumlanabilir. Bir yazar, ahlaki veya manevi gerçeği veya siyasi veya tarihi durumu açıklamak için alegori kullanabilir. Alegorilerin bir çeşit genişletilmiş metafor olarak anlaşılabilir. Genişletilmiş bir metafor, basit bir karşılaştırmadan çok daha büyük bir oranda belirli bir benzetme üretir. Bu esnada bir alegori, bütün bir konu boyunca belirli bir metafor kullanır. 'Allegori' kelimesi antik Yunanca'da 'başka bir şey ifade etmek için konuşmak' demektir. Alegorinin tanımı, bu terimden gelmektedir, çünkü bir alegori daima yüzeyinin altında gizli bir anlam taşımaktadır."⁷¹ Bu tanımın düşünsel anlamda genişletilmesi için Maria Mercedes Rapela'nın 'Alegorinin Kullanımı / Handling Allegory' başlıklı master tezinde, alegorinin düşünsel boyutuna değinen; Walter Benjamin, Angus Fletcher ve Craig Owen tarafından yapılan tanımlara yer

⁶⁹ Bkz. (59), MORAN, 41.

⁷⁰ Bkz. (59), MORAN, 42.

⁷¹ <http://www.literarydevices.com/allegory/>

vermek yaralı olacaktır. Sonraki paragrafta verilen alegori tanımları Maria Mercedes Rapela'nın tezinden alıntılanmıştır.⁷²

Walter Benjamin, ' Alman Trajik Dramanın Kökeni / The Origin of German Tragic Drama ' kitabında alegorinin her şeyden önce bir tecrübe olduğunu söylemektedir. Benjamin'e göre " alegori bir sezginin ifadesidir, fakat alegori bir ifade biçiminden fazlasıdır, o aynı zamanda sezgidir; dünya bu şekilde denimlendiğinde alacağı form esrarengiz ve parçalıdır, dünya tamamen fiziksel olmaktan çıkar ve işaretlerin toplamı haline gelir. Alegoriler düşüncenin alanındadır, nesnelere bu alanda kalıntılardır. Alegori bir konstrüksiyondur ve bu yeni fenomenin kusursuz görüşü harabedir. Şeylerin geçiciliğini takdir etmek ve onları sonsuzluktan kurtarmak Alegorinin en büyük dürtülerinden biridir. " Angus Fletcher ise alegoriyi obsessif nevrozla ilişkilendirmektedir; Fletcher'e göre " alegorik planın karakteristik özelliği bir dereceye kadar edebi anlam saklamasıdır, oldukça düzenli bir olaylar dizisinin varlığı anksiyetenin her zaman zorlayıcı düşüncelerin yüzeyini kıramayacağını gösterir, böylelikle anksiyete katı olaylar dizisinin sınırları içinde tutulur ve mimik jestlere yöneltilir, alegori her zaman ambivalans denen bir içsel çatışma derecesini canlandırır. " Craig Owens'a göre ise " Alegori'de dil, parçalarında yeni ve şiddetlenmiş bir anlam elde etmek için bozulur ve dağılır. Alegori yorum bilimi değildir, yorumlamaz ancak okuyucuya metindeki ikililiği, çifte geçiciliği işaret eden bir ektir. Mekansal, zamansal yapıların iz düşümü ile ilgilenen bir cihazdır. Anlatıyı yerinde durdurur, mecazı ve metaforu ima eden karşı bir anlatım sunar. "

Courbet'nin 'Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Manevi Yaşamımın Yedi Yılına Özetleyen Gerçek Bir Alegori / L'Atelier du Peintre: Allégorie Réelle Déterminant une Phase de Sept Années de Ma Vie Artistique et Morale ', kısaca ' Sanatçının Atölyesi ' olarak anılan resmi ile ilgili çok sayıda inceleme Courbet'nin 1854 sonbaharında Champfleury'e yazdığı mektubu dikkate alır (Resim 2.2.1). Resmin adı, hikayesi ve resimde yer alan karakterler ile ilgili ip uçları barındıran bu mektup birçok araştırmacının gözünde samimi gibi duran ancak maksatlı bir mektuptur.

⁷² Maria Mercedes RAPELA, *Handling Allegory A comparative analysis of Gustave Courbet's The Painter's Studio in New Art History*, 15.



Resim 2.2.1: Gustave Courbet, 'Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Manevi Yaşamımın Yedi Yılını Özetleyen Gerçek Bir Alegori', 1855, 361 x 598 cm, T.Ü.Y.B.

“ Sevgili arkadaşım, kuruntu hastalığına yakalanmış olmama rağmen muazzam büyük bir resme giriştim, yirmi ayağa on iki ayak, belki Cenaze’den bile büyük, hala hayatta olduğumu ve tabii realizmin de hayatta olduğunu gösterecek. Atölyemin manevi ve fiziksel tarihi, bölüm 1: Amacıma hizmet eden, idealimi sürdüren ve faaliyetimi destekleyen tüm insanlar; hayattan beslenen insanlar, ölümden beslenen insanlar; en iyi haliyle toplum, en kötüsü ve ortalaması- kısaca bütün çıkarları ve tutkularıyla benim toplumu görme şeklim; resmini yapmam için bana gelen tüm dünya. Görüyorsun, resmin adı yok. Sana gerçeğe dayalı açıklamayla daha net bir fikir vermeye çalışacağım. Sahne Paris’teki atölyemde kuruldu. Atölye iki parçaya bölündü, ben ortadayım, bir resim yapıyorum. Sağda bütün ortaklar yani arkadaşlar, meslektaşlar ve sanat severler var. Solda sıradan yaşamın öteki dünyası; kitleler, sefalet, fakirlik, zenginlik, sömürülenler ve sömürenler, ölümden eslenen insanlar...”⁷³

Courbet’nin mektubunda ‘ Sıradan Yaşamın Dünyası ’ olarak nitelediği sefalet, yoksulluk, zenginlik, sömürülenler ve sömürülenler resmin sol tarafında yer alıyor. Mektupta bu kişilerden üstü kapalı olarak, sadece mesleklerine veya inançlarına değinilerek bahsedilmiş; Yahudi, papaz, eski kafalı bir Cumhuriyetçi, tırpanlı adam,

⁷³ A. BOWNESS - H.TOUSSAINT, **Gustave Courbet (1819-1877)**, 254.

güçlü adam, palyaço, eski kıyafet satıcısı, işçi sınıfından bir çift, cenazeci, bebeğini emziren İrlandalı kadın ve asılı bir figür. Courbet, resme sonradan eklendiği ve III.Napolyon olduğu tespit edilen avcı figüründen mektubunda bahsetmemiş. Courbet'nin mektubunun ilerleyen kısımlarında, resmin sol tarafındakileri 'Karanlıktakiler' olarak nitelemesinin sebebi ressamın bu kişilerin bazılarıyla kişisel husumetinin -Veillot gibi- olması, bazılarını ise 'politik güçlerini demokrasi adı altında kötüye kullanan politikacılar', 'Cumhuriyete ihanet edip darbeyi destekleyen siyasi kimlikler' olarak yargılaması. Resmin sol tarafında Toussiant'ın incelmesine göre, Fransa'nın diğer ülkelerle güncel ilişkilerini veya Avrupa'da bağımsızlık savaşı veren ülkeleri temsil eden karakterler de var.

Courbet'nin mektubunda 'Ortaklar' dediği, çalışma arkadaşları ve sanat sevenler ise resmin sağ tarafında; Promayet, Bruyas, Cuenot, Buchon, Proudhon, Champfleury, sosyeteden bir hanım ve eşi, Baudelaire, zenci bir kadın (sonradan üzeri kapatılmış), fısıldaşan iki sevgili. On üç kişiden oluşan bu grup Courbet'nin görüşlerini destekleyenler yani 'Aydınlıktakiler'. Duvarıda asılı bir alçı madalyon, üzerinde şişe bulunan bir raf, bir lamba, birkaç kap, ters duran tuvaler görülüyor. Resmin ortasında Courbet'nin kendisi, çıplak bir kadın model ve beyaz bir kedi var. Courbet mektubunda, resimde önde sırtı dönük ayakta duran erkek çocuğundan da bahsetmemiş.

Courbet'nin mektubunda yazdığı gibi resmindeki karakterleri de kendince 'iyiler' ve 'kötüler' olmak üzere ayırarak resmin sol ve sağ taraflarına yerleştirmesi ve kendisini 'Ölülerin ruhlarını tartan Aziz Michael gibi' resmin merkezine koyması bazı araştırmacıların 'Sanatçının Atölyesi'ni, Mahşer Günü'nün Hristiyan resmindeki temsil geleneğine yakın olarak görmelerine neden olmuştur.

Resimdeki kişilerin gerçek kimlikleri ise, 1977'de Grand Palais'te düzenlenen Courbet retrospektifi öncesinde, küratör Helene Toussaint'ın resmi röntgen ışınları ile incelemesinin ardından ortaya çıkıyor. Toussaint, röntgen incelemesiyle elde ettiği verileri Courbet'nin diğer resimlerdeki portrelerle, fotoğraflarla, dönemin karikatürlerine ve Daumier gibi hicivli ressamın resimlerine konu olan karakterler

ile kıyaslayarak resmin sol ve sağ tarafındaki kişilerin kimliklerini tespit ediyor ve resmin Masonik simgeler barındırdığını ve dolayısıyla Masonik geleneğe ve pratiğe dayalı açık olmayan, yeni bir boyutu olduğunu iddia ediyor.

Courbet'nin mektubunda bahsettiği şekliyle karakterler ve karakterlerin gerçek veya temsili kimlikleri, resimdeki sırasıyla ve Helene Toussaint'ın Alan Bowness ile birlikte yazdığı "Gustave Courbet (1819-1877)" kitabındaki bilgilere dayanarak, sıradaki uzun paragrafta anlatılmıştır.⁷⁴

Courbet'nin mektubunda "Bir keresinde bir Londra sokağının karmaşasında gördüğüm bir Yahudi" diye bahsettiği kişi; finansçı, 1849-1852 yılları arasında Fransa'nın Maliye Bakanı, Louis Napolyon'un arkadaşı ve başkanlık seçim kampanyasının finansörü Achilles Fould. Toussaint'ın araştırmasında Yahudi'nin resimdeki varlığının ardında büyük ihtimalle Courbet'nin Yahudi aleyhtarı tutumu olduğu ileri sürülüyor ve bu tutumun Batı Avrupa'da 19.yy ortasından hemen önce görülen ve Courbet zamanında sosyalist hareket içerisinde de varolan yahudi karşıtlığının bir uzantısı olduğu ileri sürülüyor. Courbet'nin mektubunda "kaba kırmızı yüzlü ve muzaffer ifadeli papaz" dediği kişi; Katolik gazeteci ve Papa'nın mutlak hakimiyetini savunan Ultramontane Partisi'nin baş sözcüsü Louis Veillot. Toussaint yazısında Papaz'ın resimde ele alınışında kesinlikle alay veya düşmanlık olduğunu ancak bu duyguların asıl hedefinin 1851 darbesini destekleyen daha yüksek sınıftan din adamları olduğunu ileri sürmüştü. Aynı yazıda Courbet'nin 'Ruhban Meclisi'nden Dönüş' ve 'Kilise Masrafları veya Jeannot'un Ölümü' resimlerindeki kilise ve rahip düşüncesine karşı sert eleştirileri de hatırlatılmış. Resimde beyaz ceketli ve şapkalı figür, Courbet'nin "eski kafalı Cumhuriyetçi" olarak nitelendirdiği kişi; Lazare Carnot. Carnot, Fransız siyasi tarihinde oldukça inişli çıkışlı bir kariyere sahip, çeşitli bakanlıkların başında görev yapmış sonunda Madeburg'da sürgünde ölmüştü. Carnot'un resimdeki varlığının nedeni Toussaint'a göre eski kafalı Cumhuriyetçilerin, imparatorun kuzeni I. Napolyon'a gösterdikleri değişken tutumu hatırlatması. Çapraz askılı, sakallı, beyaz üstlü figür boynundaki, Garibaldi'nin askeri birliğinin kırmızı çizgili fuları ve silahının dipçiğindeki 'G' harfi ile İtalyan birliği ve

⁷⁴ Bkz. (73), TOUSSAINT - BOWNESS, 251-268.

bağımsızlığı için verilen savaşın sembolü olarak yorumlanıyor. Figür aynı zamanda Courbet'nin, daha önce ' Amancey'de Maraşel ' ismiyle avcı olarak portresini yaptığı bir figür. Courbet'nin, Garibaldi'nin rütbesi olan ' Avcıların Maraşeli ' ile figürün ismi olan ' Maraşel / Marechal ' arasındaki kelime benzerliğinden yola çıkmış olabileceği düşünülüyor. Tırpanlı figür; Polonya için vatanseverliği sembolü olan Kosciuszko. Kosciuszko tarafından seferber edilen köylüler sadece tırpan kullanarak 1794'te Rusları yenilgiye uğrattıyorlar, aynı şekilde 1848'de tırpanlarıyla vatanseverler Polonya'nın bağımsızlığını kazanmasında rol oynuyorlar, bu kahramanca savunma ve tırpan simgesi o dönemde Avrupa'da iyi bilinen ve tanınan bir olgu. Resimdeki Güçlü Adam ve Palyaço karakterleri, görünüşte Courbet'nin 19.yüzyılın sirk yaşamına duyduğu acıma duygusunun yansımaları. Courbet için sirk ya da tiyatro dünyasına ait figürler, Delacroix, Daumier, Lautrec gibi ressamın başvurduğu konular arasında yer almıyor. Dolayısıyla Courbet'nin bu dünyanın parlak, gösterişli, eğlenceli yanından ziyade perde arkasındaki yoksulluğunu ve yalnızlığını yansıttığı düşünülüyor. Courbet'nin mektubunda ' Güçlü Adam ' diye bahsettiği figürün, parlak ve gösterişli yarım ay şeklindeki küpeleriyle Türkiye'yi temsil ettiği düşünülüyor. Bu hem ' bir Türk gibi güçlü ' deyiminden yola çıkılarak, hem de resmin yapıldığı yıllarda Fransa ve İngiltere Kırım Savaşı'nda Rusya'ya karşı Türkiye ile müttefik olduğu göz önüne alınarak yapılmış bir tanımlama. Palyaço figürü, çekik gözleri ve örgü saçlarıyla Fransa'nın Şangay'da 1849 yılında elde ettiği imtiyazın ve Uzakdoğu'da artan pazarının bir temsili. Kucağında eski bir halı ve soluk bir elbise ile oturan eski kıyafet satıcısı; ' Napolyon'un Düşüncelerinin İşportacısı ' lakaplı, Napolyon'un yakın arkadaşı Persigny. 1851 Darbesinin baş ajanlarından ve bir dönemin içişleri bakanı. Courbet mektubunda, bu figürün herkese başkanlık ettiğini, değersiz süs eşyalarını etrafındakilere gösterdiğini ve etrafındaki kişilerin de bu eski kıyafet satıcısına dikkatle baktığını yazmış. Emekçi kadın ve erkek figürleri; Courbet'nin Proudhon vasıtası ile yakından tanıdığı Rus devrimci Alexander Herzen, emekçi figürün eşi olduğu düşünülen figürün, güçlkle tanımlanmakla beraber Rusya ile müttefik olmaya çalışan Yunanistan'ı temsil ettiği düşünülüyor. Cenazeci'nin sessizliği; bu figürün pozu Ingres'ın M. Bertin portresinden yola çıkılarak oluşturulmuş ve bir başka ' döknek ' gazeteci olan Emile Girardin'i temsil ediyor. Belirgin derecede şaşkınlık olan Girardin, hafif kapalı gözleriyle gösterilmiş; cenaze kıyafeti ise muhtemelen Cumhuriyetçi Armand Carrel'i bir düelloda ölümcül şekilde yaralaması yüzünden giydirilmiş. Pejmurde Kadın, Courbet'nin Londra

sokaklarında gördüğünü söylediği İrlandalı Kadın, İrlanda'nın 19.yüzyılın ikinci yarısında zulüm, sıkıntı ve baskı ile anılması ile ilgili. Şövalenin arkasında duvarda asılı duran figürün kimliği belirsiz ancak bazı araştırmacılara göre bu figür akademik eğitimde kullanılan modellerden. Figürün pozu Ribera'ya ait İsa'nın çarmıhtan indirilmesi veya Aziz Bartelemo'nun şehit edilmesi konulu iki resminden yola çıkılarak oluşturulmuş. Courbet'nin Champfleury'e yazdığı mektupta varlığından söz etmediği, x-ışını incelemelerine göre ' Eski Kafalı Cumhuriyetçi 'nin üzerine resmedildiği anlaşılan, başından beri eleştirmenlerin ' Kaçak Avcı / Braconier ' diye söz ettiği figür, III. Napolyon. ' Braconier ' kelimesinin karşılığı olabilecek üç ayrı anlam, figürün gerçek kimliği olan III. Napolyon'un hovardalığı, köpeklere düşkünlüğü ve Courbet'nin bakış açısıyla Cumhuriyeti 'iç etmesi' ile oldukça uyumlu. Araştırmaya göre; Courbet'nin, Bruyas ve Champfleury'e yazdığı iki ayrı mektupta, atölye resminden söz ederken, bu figürden hiç söz etmemesinin nedeni, onu - sansür gereği- nasıl tanımlayacağını bilememiş olması. Figür açıkça Napolyon'dan çizilmiş ancak bunu o dönemde dile getirmek kişiyi kesinlikle gözaltı ve izlemere maruz bırakacağından, üstü kapalı ima edilmiş. ' Jack-boot ' denilen ve uyluklara kadar uzanan çizme, o dönemde, izlemeye, gözaltıya takılmadan Napolyon'u ifade eden bir simge olarak kullanılmış. Resimdeki avcı figüründe de aynı çizmeleri giydiği görülüyor. Napolyon'un önünde yerde, bir parça kırmızı mavi kumaş üzerindeki, tüylü şapka, maske, gitar ve hançer, Victor Hugo'nun oyunları veya o dönem Paris'in birçok tiyatrosunda sahnelenen cinayet melodramları ile ilişkilendirilmiş. Tüylü şapka ayrıca Garibaldi ve birlikleri, maske de gizli topluluklarla ilişkili. Alphonse Promayet; Viyolonselci, Courbet'nin birkaç defa portresini yaptığı çocukluk arkadaşı. Alfred Bruyas, sanat eseri koleksiyoneri ve Courbet'nin ' Günaydın Bay Courbet ' resminde de portresini yaptığı arkadaşı. Proudhon, Courbet'nin arkadaşı, sosyalist filozof. Urbain Cuenot, ' Ormans'ta Yemek Sonrası ' resminde de gördüğümüz, Courbet'ye seyahatlerinde, av gezilerinde ve hovardalıklarında eşlik eden, varlıklı arkadaşı. Max Buchon: ' Ormans'ta Cenaze ' resminde de gördüğümüz, ressamın uzaktan kuzeni ve eski okul arkadaşı. Buchon'un edebiyatla ilgisi var, realist harekette önemli bir yere sahip, sıkı bir Bonapart karşıtı, 1851 darbesinde sürgüne gönderilmiş. Champfleury, Courbet'nin yakın arkadaşı, Courbet ile birlikte Realist hareketin kurucusu, 1855 Realist Manifesto'nun yazarı. Courbet'nin mektubunda " Sosyeteden bir Kadın ve Eşi " olarak bahsettiği çift Aglae Josephine Sabatier diğer adıyla Apollonie Sabatier ve eşi. Sabatier, ' Başkan / La

Presidente ' lakaplı, dönemli önemli Parizyen entelektüel ve sanatçıları Frochot Sokağı'ndaki Salon'unda ağırlayan, tanınmış model. Birlikte olduğu kişi, Alfred Mosselman, Belçikalı aristokrat. Courbet'nin 'Başkan' ile sık sık görüştüğüne dair bir kayıt yok. Mosselman ve Sabatier çiftinin koleksiyonlarında Courbet'ye ait bir resim de mevcut değil. Courbet'nin bu çifti resmine eklemesinin sebebinin büyük olasılıkla Sabatier'in meşhur akşam yemeklerinden birine davet edilme isteği veya birine yönelik iğneleme veya iltifat olduğu düşünülüyor. Yerde bir adam resmi çizen küçük çocuk: Champfleury'e yazılan mektupta adı geçmeyen üç figürden birisi, Courbet'nin çok sevdiği, firari metresinden olan oğlu. Baudelaire, realizmi, ' çirkinliğin yüceltilmesi ' olarak değerlendiren Fransız şair ve eleştirmen. Baudelaire realizme uzak tavrı ile belki resimde en köşeye yerleştirilmiş, şairliği ve eleştirmenliği ise elimdeki kitaba yoğunlaşmış haliyle belirtilmiş. Üstü kapalı olarak ima edilen Baudelaire'in bir başka yönü ise özel hayatı; Baudelaire, önceleri gizli hayranı olduğu sonradan kısa bir ilişki yaşadığı M. Sabatier'in arkasında, ömür boyu fırtınalı bir ilişki sürdürdüğü melez metresi, Jeanne Duval'ın (resimde üzeri sonradan kapatılmış) önünde resmedilmiş. Sonradan Duval'in figürü Baudelaire'in isteği üzerine resimden kaldırılmış. Alçı Madalyon: Courbet'nin birçok resminde ve deseninde yer alan metresi Virginet Binet'nin profil portresi.

Kimliği tespit edilen kişiler konusunda bugün sanat tarihçileri görüş birliği içindelerse de ' Sanatçının Atölyesi ' resminin içeriği bakımından hala birçok araştırmacı farklı görüştedir. Örneğin kimliklerin tespiti konusundaki önemli araştırmacının sahibi Toussiant ' Sanatçının Atölyesi ' resmine masonik bir yorum getirmektedir. Eisenman ' Sanatçının Atölyesi 'ni oluştururken Courbet'nin popüler basılı imgelerden yola çıktığını kabul ederken bu tutumun her hangi bir alegorik gelenekle ilgili olmadığını sadece Courbet'nin dönemindeki popüler kültürün izleyicisini resim izleyicisine dönüştürme çabası doğrultusunda sanatçının avangard tutumundan kaynaklandığını iddia etmektedir. Claire Moran ise Courbet'nin avangard tutumunu ressamın bütün otoportrelerinin bir özelliği olduğunu iddia ettiği teatral üslubunda görmektedir. Bu görüşlere ek olarak; resmin politik veya resimsel alegori geleneğine bağlı olduğu dolayısıyla ' Sanatçının Atölyesi 'nin de bu geleneğin realist üsluptaki bir uzantısı olduğu iddia edilmektedir. ' Sanatçının Atölyesi ' resmi veya Courbet ile ilgili öne çıkan araştırmalara bakıldığında, Courbet'nin sanatının ve kişiliğinin ana özellikleri olan avangard tutum, alegorik

anlatım, seri basılı imajlardan yararlanma gibi özelliklerine değinildiği görülmektedir.

Helene Toussiant hem bugün birçok araştırma için temel oluşturan, ‘ Sanatçının Atölyesi ‘ nin kimlik tespitinin sahibidir hem de resmin en sıra dışı ve d’Orsay Müzesi’nin internet sitesinde referans olarak gösterdiği yorumun sahibidir. Toussiant’a göre ‘Sanatçının Atölyesi’ resmi ancak usta bir mason tarafından fark edilebilecek masonik simgeler içermektedir ve dolayısıyla resmin masonik geleneğe ve pratiğe dayalı açık olmayan, gizli bir boyutu vardır.

Toussiant araştırmasında, Courbet’nin mason olduğuna dair bir kayda ulaşamamış olsa da ressamın birçok tutumunun, yazısının ve resimlerinin onun mason olduğunu işaret ettiğini belirtiyor.⁷⁵ Toussiant’a göre Courbet’nin 1845 tarihli, ‘ Heykelci ’ isimli otoportresinde elinde Masonik hiyerarşideki Çıracı’lara özgü çekiç ve keski tutması, bir şiirinde Ay’ı ‘ Gecenin Kraliçesi ’ olarak betimlemesi masonik simgeleri kullandığını gösterse de bu simgeleri bilerek mi ya da başka bir kaynaktan esinlendiği için mi ya da rastlantı sonucu mu kullandığı net değil; ancak “Atölye resmi bu soruyu daha kesin bir biçimde soruyor..resim, sadece bir üstat masonun tamamen anlayabileceği şekilde detaylı bir sembolizm içeriyor. Bir masonun bu kadar gizli bilgiyi Courbet’ye otobiyografik bir iş için vermiş olabileceğini düşünmek imkansız, ve bu yüzden Courbet’nin kendisinin mason olduğu sonucuna varmaya zorlanıyoruz.”⁷⁶

Resmin, Masonik önemine ilişkin tam açıklama Roger Cotte tarafından yayımlanmış. Helene Toussiant ise Roger Cotte’nin bu araştırmasından yer alan Courbet’nin resminin masonik altyapısını gösteren bazı bölümlere yer vermiş almış, bunlar; Fransız Mason lüğatında ‘Atölye’ kelimesinin ‘Loca’ kelimesi ile eş anlamlı kullanılması ile başlıyor.⁷⁷ Resimdeki atölyenin Courbet’nin kendi atölyesi ile ve hatta genel anlamda atölye otoportrelerindeki ressam atölyeleri ile uyumadığından yola çıkarak Toussiant, Courbet’nin ‘Ressamın Atölyesi’ adı altında masonik locanın üçlü yapısını yansıtmış olduğunu ileri sürüyor, bunlar; izleyiciye bakan Doğu duvarı

⁷⁵ Bkz. (73), TOUSSAINT - BOWNESS, 269.

⁷⁶ Bkz. (73), TOUSSAINT - BOWNESS, 269.

⁷⁷ Bkz. (73), TOUSSAINT - BOWNESS, 269.

(Courbet'nin resminden sonradan kaldırdığı lamba ile gösterilir), sağda ışığın girdiği penceresi ile Güney duvarı ve resmin karanlık olan sol tarafına denk gelen Kuzey duvarı.

Cotte ve Toussiant 'Sanatçının Atölyesi' resmindeki masonik öğeleri şöyle sıralıyorlar; Mason Locasının temel iki öğesi olan Jachin (J) ve Boaz (B) sütunları sembolik olarak erkek ve kadını temsil ederler, Atölye resminde bu sütunlar, sol tarafta duvara asılı erkek figürü ile sağda Courbet'nin arkasındaki çıplak kadın model ile temsil edilmiş. Erkek figürü kırmızıya çalan ten rengi ile Güneş'i, erkekliği ve yeniden dirilişi ifade ederken kadın model ise, soğuk ten rengi ile Ay'ı, kadınlığı, doğurganlığı ifade ediyor. Silinmeden önceki haliyle arka duvarda yer alan lamba ve kadın modelin üstüne denk gelen yuvarlak formu ve üzerindeki kadın profili ile madalyon, Güneş ve Ay'ın işaretleri. Erkek figürün ayağının altındaki kafatası, masonik literatürde hem dünyevi olandan vazgeçmeyi hem de bağınazlıktan kurtulmayı sembolize ediyor. İki figür arasındaki erkek çocuğu, yani masonik literatürde 'Dul Kadının Oğlu', erkek ve dişinin yavrusu. Güneş, Ay ve çocuktan oluşan alegorik grubun diğer elemanı olan kedi, bedensel iştahın antik simgesi ve aşkınlığın sembolü olan lambanın zıt karşılığı. Cotte'ye göre, benzer sembolizm Jean Van Eyck'ın 'Arnolfinin Düğünü' resmindeki köpek figürü ile lambanın karşıtlığında da mevcut; bu yerleştirme, insanın dünyevi zevkler ile aşkınlık arasında ne melek ne canavar olan varoluşunu simgeliyor. Güney Duvarı'ndaki pencereden giren ışık, önündeki fısıldaşan çiftten süzülerek atölyeyi aydınlatıyor, bu esnada erkek figürü karanlıkta kalırken kadın figürü aydınlatılmış ve kadın figürü Courbet'nin kız kardeşi Juliette. Bu, atölyenin yani locanın, masonluğum temel prensibi olan 'kardeşlik sevgisi' ile aydınlatıldığı ifadesi. Mason geleneğinde 7 rakamının önemi ve Courbet'nin Atölye resmi ile yedi yıllık sanatsal kariyerini özetlediğini bildiren başlığı, Courbet'nin diğer resimlerinden farklı olarak bu resimde üçgen kompozisyon kullanması ve üçgen formunun masonik gelenekte kusursuz denge ve uyumu temsil etmesi ise konu ile ilgili dikkat çekici diğer ayrıntılar.

Bir diğer önemli nokta ise resmin sol tarafında yer alan, kimliği tespit edilmiş karakterlerin çoğunun mason oluşu; sağ tarafta ise sadece Proudhou'nun mason

olduğu biliniyor. Courbet'nin, Bruyas'ı beyaz eldivenleriyle (Masonik ritüellerde loca üyeleri giyer) resmetmesi ve ona 'Commandeur' diye hitap etmesi (yüksek masonik itibar belirtir) Bruyas'ın da mason olabileceğini düşündürüyor. Champfleury ise resmin yapıldığı tarihten on yıl sonra masonluğa kabul edilmiş.

Toussiant sıra dışı masonik yorumlamasının yanında ikonolojik kaynak olarak Courbet'nin Atölye resminin çıkış noktası olabilecek biri anonim olan iki baskı resme de değiniyor, bunlar Leparture ait 'XIV. Louis'ye Saygı' ve 'Clesinger ve Roqueplan'ın Atölyeleri Üzerine Alegori' resimleri. Birçok ressam, ressamın atölyesi olarak sınıflandırabileceğimiz resim türünde atölyesini, çalışma biçimini ve elinin altındaki resim malzemelerini gerçeğe yakın bir şekilde resmetmiştir. 17.yy'a ait birçok baskı resim, kompozisyonunun merkezine bilim adamlarını, sanatçıları ya da kralları, etraflarına da bu şahıslarla ilgili insanları yerleştirerek merkezdeki şahsı yüceltmeyi amaçlamıştır. Courbet'nin resmi geleneksel veya biçimsel olarak bu tür resimlerle karşılaştırılabilirse de hiçbirine tam olarak oturmamaktadır.

Stephan Eisenman ise 'Sanatçının Atölyesi' resmini değerlendirirken Courbet'nin bu resmi 'Evrensel Fuar' kapsamında sergilemek üzere, üstelik jüri elemesinden geçmeden sergiye kabul edilme teklifini reddederek yapmış olduğunu göz önüne alıyor. Aynı zamanda Eisenman ressamın anonim basılı görsel kaynakları kullanmasının ardındaki avangard duruşu alegoriden bağımsız olarak açıklıyor.

İlk olarak 1851 yılında Londra'da, yirmi sekiz ülke, ulusal endüstrilerinin buluşlarını sergilemek üzere 'Tüm Ulusların Endüstri İşlerinin Büyük Sergisi' adı verilen bir sergi ile bir araya gelir. Londra'daki sergiden etkilenen ve kendi yönetiminde Fransa'nın kaydettiği başarıları dünyaya göstermek isteyen III.Napolyon, 1855'te Paris'te 'Evrensel Fuar' adı altında benzer bir etkinlik düzenlemeye karar verir. Fuarda endüstri ürünlerinin yanı sıra güzel sanatlar alanında geline noktanın da sergilenmesinin kültürel bir hamle olacağı düşünülür. Bunun üzerine imparator güzel sanatlar müdürü aracılığıyla Courbet'ye, hem

kendisinin hem de jürinin hoşuna gidecek bir resim yapması teklifini iletir. İmparator ile iş birliği yapmayı, jüri değerlendirmesi olmaksızın fuarda resmini sergileme pahasına reddeden Courbet, güzel sanatlar müdürü ile buluşmasının ardından arkadaşı ve patronu Alfred Bruyas'a şu satırları yazar;

“Böyle bir teklifin ardından ne kadar öfkeye kapıldığımı hayal edebilirsiniz...birincisi, çünkü bana kendisinin devlet olduğunu söylüyordu ve ben hiçbir şekilde o devletin bir parçası olduğumu hissetmiyordum; ve ben kendim de devletim..kabul edemeyeceğim bir şey yapmasına karşı geldim...Ona kendi resmimin tek yargıcının ben olduğumu söyledim; çünkü ben sadece ressam değilim aynı zamanda insanım; ben resmi sanat için sanat olsun diye yapmadım, bilakis kendi entelektüel özgürlüğümü kazanmak için yaptım ve geleneği öğrenerek kendimi ondan kurtarmayı başardım; bu yüzden sadece ben, kendi zamanımın bütün Fransız sanatçıları içinde, hem kişiliğimi hem de toplumumu özgün bir biçimde temsil ve tercüme edecek güce sahibim.”⁷⁸

Courbet'nin işi muhtemelen boyutları nedeniyle sergi jürisi tarafından geri çevrilir. Bunun üzerine Courbet, Bruyas'ın finansal desteği ile fuarın girişinin hem karşısına kendi Realizm Pavyonu'nu bir çadır formunda inşa eder. Dört deseni ve ' Sanatçının Atölyesi ' dahil kırka yakın resmini burada sergiler ve muhtemelen Champfleury'nin yazdığı Realist Manifesto'nun olduğu bir katalog bastırır.

Courbet'nin, imparatorun teklifini reddetmesinin ve de hem kişiliğini hem de toplumu temsil ve tercüme edecek güce sahip tek sanatçı olma iddiasının ardından, ' Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Manevi Yaşamımın Yedi Yılına Özetleyen Gerçek Bir Alegori ' ismini verdiği resmini yapmaya koyulması, resme çeşitli anlamlar yüklemiş olma ihtimalini doğal olarak kuvvetlendiriyor. Eisenman bu anlamları açıklarken, Realizm Pavyonu'nu gezen Delacroix'nin Courbet ile ilgili değerlendirmelerinden yola çıkıyor. Özetlenecek olursa Delacroix'ya göre Courbet resmindeki nü figürünü olağanüstü şekilde ele almış, resmin ortasında gerçek bir

⁷⁸ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 220.

gökyüzü varmış gibi gözüküyor, bu yanıltıcı bir etkiye yol açıyor...⁷⁹

Eisenman'ın ' Sanatçının Atölyesi ' resmine dair yorumu, birçok araştırmacının - Eisenmann'a göre özellikle romantik ressam Delacroix'nin da- dikkat çekmiş olduğu üzere, nü kadın figürüne ve peysaj resmine dayanmaktadır; Eiseman'a göre " Courbet için, kadın ve doğa, 1848'de başlayan ve 1855 sergisi ile biten, kişisel ve politik alegori için gerçek mihenk taşlarıdır. "⁸⁰ Diğer bir deyişle bu kadın ve doğa ikilisi, akademik ve geleneksel okumalardan bağımsız olarak, ressamın otoritesinin ve özerkliğinin resimdeki farklı tezahürleridir. " Nü kadın figürü akademik ressamlarca üzerine yüklenen alegorik yüklerden kurtulduğunda ve kültürel güç kaynaklarından arındırıldığında, üzerinde erkek ressamın otoritesini ve özerkliğini resmedeceği elinde tuttuğu beyaz kumaş gibi beyaz bir tuvaldir. "⁸¹ Eisenman, Courbet'nin bu kadını diyalektiği yaşamı boyunca pek çok resminde tekrarladığını düşünmektedir ve Courbet'nin kadınlarının, " cinsel güç hariç her şeyden mahrum bırakılmış olmakla beraber, ressamca bir beceri ve otorite için pasif birer araca indirgenmiş. "⁸² olduğunu ileri sürmektedir. Dolayısıyla Courbet'nin resimlerindeki kadın imgelerinin cinsellik bağlamında devrimci bir ele alınışı vardır. Eisenman için Courbet'nin kadınları belki de ilk defa Batı sanat tarihinde cinselliğe sahiptir. ⁸³

Benzer bir durum resimdeki peysaj için de doğrudur. Realist bir ressam olan Courbet için peysaj hem bir bağımsızlık alanı hem de bütünüyle hakim olunması gereken bir resim türüdür; bütünüyle hakim olunmasının zorunluluğu, ressamın söz konusu türü kendi vizyonu ve avangard amaçları doğrultusunda kullanabilmesinin ön koşulu olmasından kaynaklanmaktadır. Courbet de Eisenman'a göre tam olarak bunu yapmıştır; ' Sanatçının Atölyesi ' resminin tam ortasındaki peysaj Courbet için hem " kişisel özgürlüklerini yaşayabileceği düşsel bir alan " hem de bu türün geleneksel kurallarını bir tarafa atarak üzerinde " kişisel özerklik ve sosyal eşitlik

⁷⁹ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 221.

⁸⁰ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 221.

⁸¹ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 224.

⁸² Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 224.

⁸³ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 224.

hayalini ” inşa ettiği bir türdür⁸⁴; Delacroix'nın değişiyle, “ resmin ortasındaki gerçek gökyüzü, ressamca özerkliğin çapasıdır.”⁸⁵ Tabi bu değerlendirmeler yapılırken peysaj türünün 19.yy'da türler içinde giderek yükselen sıralamasını ve modern resim için bir zemin oluşturmuş olmasını da dikkate almak gerekir.

Eisenman'ın ‘Sanatçının Atölyesi’ resmi ile ilgili nihai yorumu ise resmin sanatçının geçmişinin bir özeti olduğu kadar geleceğinin de bir habercisi olma niteliği taşıdığıdır.⁸⁶ Eisenman ek olarak, ‘Sanatçının Atölyesi’nin nü, peysaj ve resmin üst yarısını meydana getiren kalın kahverengi boya katmanı tarafından temsil edilen modernizmin erken bir örneği olduğunu düşünmektedir çünkü Eisenman’a göre modernizm, “ bütünleşmiş maddesel yüzey uğruna temsilin önemini giderek azaltan, bireysel ve resimsel özerklik adına süregelen sınıf çatışmaları ve beğeniler ile doğrudan meşguliyeti göz ardı eden görsel sanatlar için verilen addır. Diğer bir deyişle modernizmin gelişimi, alegorinin reddini ve bütün çelişkileriyle gerçeğin kucaklanmasını içerir.”⁸⁷ Eisenman'ın ‘Sanatçının Atölyesi’ resmini sayısız karşıt görüşteki incelemeye rağmen alegoriden bağımsız yorumlayışı Courbet'nin resim ile ilgili mektubundaki kendi ifadelerine dayanmaktadır; “ resmimi yargılamak isteyenlerin amacı yarı yolda kalacaktır.”⁸⁸

Courbet'nin ‘ Sanatçının Atölyesi ‘ resmini yaparken seri basılı imajlardan yararlandığını düşünen araştırmacılardan biri de Margaret Arnbrust Seibert. Seibert ‘ A political and a Pictorial Tradition Used in Gustave Courbet's Real Allegory ‘ makalesinde ‘Sanatçının Atölyesi’ resmi için bir prototip öne sürerken bu prototipin ve de ‘ Sanatçının Atölyesi ’nin hem politik ve resimsel olmak üzere iki alegorik geleneğe bağlı olduklarını hem de realist bir üslupla, güncel konuları, güncel figürler üzerinden anlattıklarını ortaya koyuyor.⁸⁹ Seibert'in aynı geleneklere ait olduğunu düşündüğü ve Courbet'nin resmine yakın olarak gösterdiği örnek ise Jan

⁸⁴ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 224.

⁸⁵ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 224.

⁸⁶ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 224.

⁸⁷ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 224.

⁸⁸ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 224.

⁸⁹ Margaret Arnbrust SEIBERT, **A political and a Pictorial Tradition Used in Gustave Courbet's Real Allegory**, 311.

Saenredam'ın ' Ressam Genç Bir Kadını Resmediyor ' isimli baskı resmi (Resim 2.2.2). Bu resim sonradan George Koltzsch tarafından ' Görüşün Alegorisi ' olarak adlandırılmış.⁹⁰ Söz konusu resimlerin bağlı olduğu gelenekleri araştırırken Seibert Courbet'nin resminde nü modelin, Courbet'nin otoportresinin, küçük çocuğun ve kedi'nin yer aldığı orta bölüme odaklanıyor.



Resim 2.2.2:Jan Saenredam, ' Görüşün Alegorisi ', 1616.

' Görüşün Alegorisi ' ve ' Ressamın Atölyesi ' resimleri ressamın otoportresi, kadın model, çocuk ve kedi figürleri bakımından ortak olsalar da bu ortak öğeler ait oldukları resmin alegorik anlamı doğrultusunda farklı varoluşlar sergiliyorlar. Örneğin Saenredam'ın baskı resmindeki çocuk, Venüs'e ayna tutan kanatlı bir Cupid iken Courbet'nin resminde ayağında tahta sabolarıyla köylü bir çocuk halini alıyor ve Courbet Saenredam'ın yorumundan farklı olarak modelinin resmini yapmıyor, şövaesindeki peysaj resmi üzerinde çalışıyor.

Sanat tarihçileri ve eleştirmenler Courbet'nin resmindeki nü modeli, 'gerçek'in (hakikat) ve/ya 'güzellik'in temsili veya ilham perisi olarak değerlendiriyorlar. Seibert, Courbet'nin kendi ifadelerinden yola çıkarak bu figürün Courbet'nin realist anlayışı doğrultusunda 'Gerçek (Hakikat) ve Güzellik' temsili olduğu sonucuna varıyor. Resimdeki çocuk figürü ise 'gelenekten yoksun masum göz'ün veya 'gelecek

⁹⁰ A.g.m., 311.

kuşaklara saygı'nın temsili veya Courbet'nin kendi samimiyetinin, doğruluğunun ve naifliğinin metaforu olarak yorumlanıyor.⁹¹ Seibert, çocuğu ve nü modeli - resimdeki diğer figürlerden farklı olarak şövaledeki resimle ilgilenmeleri sebebiyle - ressam ve resminin de dahil olduğu alegorik anlamı paylaşan elemanlar olarak değerlendiriyor.

Courbet'nin resminde çocuk figürünün ayağına sabo giydirmesinin Seibert'e göre iki nedeni var; birincisi 1850'li yıllarda sabonun " kaba realistlerin " bir simgesi olarak değerlendiriliyor olması diğeri ise kişisel bir tercih olarak Courbet'nin resimlerinde saboyu sık sık kullanması.⁹² Courbet için naiflik ve masumiyet, köylülük ve dolayısıyla yoksulluk ile temsil ediliyorken bir yandan da naiflik ve masumiyet, Courbet'nin kendi sanatına ve güzelliğe beslediği aşkın özellikleri. Yoksul çocuk figürünün alegorik bağlamda Aşk'ı temsil etmesi pek rastlanmayan bir durum ancak bu düşüncenin kaynağı Seibert'e göre Batı düşüncesi için çok temel bir metin olan Plato'nun Symposion'una dayanıyor.⁹³

Seibert araştırmasında, George W. Költzsch'un, " bütün atölye otoportrelerinde asıl konunun sanatçının statüsü, becerisi, ve hayal gücü " olduğu ve " bu türdeki resimlerde konudan bağımsız olarak şövaledeki her tuvalin Resmi, Sanatı ve Yaratıcılığı temsil ettiği ve sanatçının dahiliğinin ispatı " olduğu görüşüne de yer vermiş.⁹⁴ Aynı çalışmada değinildiği üzere Mayer Shapiro atölye otoportrelerinde şövalede peyzaj resmi olmasının da bir gelenek olduğunu belirtiyor.⁹⁵

Courbet'nin 'Sanatçının Atölyesi' resmindeki peysajın neyi temsil ettiği üzerine araştırmacıların yorumları birbirlerinden çok uzak değil; eleştirmenlere göre peysaj 'doğanın güzelliğini yansıtıyor veya gerçek'i temsil ediyor veya 'realizmin tek gerçek sanat olduğunu' ima ediyor. Bütün bu okumalar yapılırken peysaj türünün 19.yy'da

⁹¹ Bkz. (89), SEIBERT, 312.

⁹² Bkz. (89), SEIBERT, 313.

⁹³ Symposion Platon tarafından yazılmış diyaloglardan biridir. Aşk'ı konu alan ve aşka övgüler içeren konuşmaların yer aldığı diyalog, adını dönemin ünlü tragedya yazarlarından Agathon'un bir yarışmada elde ettiği birincilik üzerine düzenlediği Symposion'dan alır.(wikipedia)

⁹⁴ Bkz. (89), SEIBERT, 313.

⁹⁵ Bkz. (89), SEIBERT, 313.

Romantizm ve ardından Realizm ile kazandığı önemi de göz önünde bulunduruluyor. 19.yüzyılda peysajın, resim türleri içinde yükselen değeri Salon Sergileri'nde de kendini gösteriyor; peysaj resmi geçmiş yıllara göre daha fazla ödüllendiriliyor ve devlet tarafından daha çok satın alınmaya başlıyor.⁹⁶ Seibert'e göre bir tür olarak peysaj, modernizm'i temsil ederken bir yandan da ' Cumhuriyetçi Himaye 'yi işaret ediyor, diğer bir deyişle peysaj; hem, " realist ifadenin ana cismi, güzellik ve hakikatin temsil ve estetikteki ana manifestosudur."⁹⁷ hem de resimdeki politik alegori geleneğinin ana elemanıdır.

Seibert iki resimde var olan resimsel alegoriyi ise şöyle açıklanmaktadır; "Atölye' sadece doğaya tutulan bir ayna olarak görülebilmekle kalmayıp içindeki peysaj başka birşeyi daha temsil etmektedir: Şövaledeki doğa kendi başına, 'Mutlak Gerçek ve Güzellik' kavramının Realizm içindeki ölçüsü ve standardıdır. Venüs, Görüşün Alegorisi'nde aynaya bakarken resmi de sanatçının tuvalinde yeniden şekillendirilir, buna karşılık Courbet için güzellik modern peysaj formunu almıştır; doğanın gerçeği ideal sevilen güzelliktir, bu prensip önceki yüzyıllarda Venüs'ün niteliğidir."⁹⁸ Diğer bir deyişle "Courbet, şövaesine bir peysaj resmi yerleştirerek bir tür olarak ona üstünlüğünü veriyor tıpkı Cupid'e sabo giydirmek, Venüs'ünü ve Saenredam'ın 'Görüşün Alegorisi'ndeki öteki görünümüleri kendi realist üslubunda biçimlendirerek realizme üstünlüğünü vermesi gibi."⁹⁹

Her iki resim için de ortak son öge olarak kedi imgesinin, Courbet'nin resminde hem realist anlamda ele alınabilir hem de resimsel ve politik alegoriye göndermeleri var. Courbet'nin yakın dostu Champfleury 'Kediler' kitabı için araştırmalarına 1849 yılında başlamış .Kedinin etimolojik olarak eski Fransızca'daki anlamı ' bakmak ' ve/ya ' görmek ' ile ilgili.¹⁰⁰ Kedi, karanlıkta dahi görüşünün mükemmel oluşundan ve genel karakter özelliklerinden dolayı antik dönemden modern zamanlara kadar ' görüş 'ün ve ' bağımsızlığın ' sembolü olmuştur. Kedi Fransız siyasi tarihindeki

⁹⁶ Bkz. (89), SEIBERT, 313.

⁹⁷ Bkz. (89), SEIBERT, 314.

⁹⁸ Bkz. (89), SEIBERT, 314.

⁹⁹ Bkz. (89), SEIBERT, 313.

¹⁰⁰ Bkz. (89), SEIBERT, 314.

Cumhuriyet amblemlerinde de bağımsızlığı simgeleyen bir eleman olarak yer almıştır.

Courbet'nin seri basılı, popüler, anonim imgelere olan ilgisi ve kendi deyimiyle “ Devrimci Birinci Cumhuriyete doğuştan bağlılığı “, John Muffit'i ‘ Sanatçının Atölyesi ’ ile 1789'un popüler bir baskısı olan Claude Niquet'ye ait ‘ İnsan ve Vatandaş Hakları Beyannamesi ’ isimli baskı resmi arasındaki bağlantıyı araştırmaya itmiştir (Resim 2.2.3).



Resim 2.2.3: Claude Niquet, ‘ İnsan ve Vatandaş Hakları Bildirgesi ’, 1789

Muffit'e göre Niquet'in ‘ İnsan ve Vatandaş Hakları Bildirgesi ’ ile Courbet'nin ‘ Sanatçının Atölyesi ’ arasında hem politik alegori geleneğine bağlılık hem de kompozisyon alt yapısı anlamında ortaklıklar var. Bu ortaklıkları Muffit şöyle sıralıyor; her iki resmin de ana teması ‘ devrim ’, bu ana tema için her iki resimde de sahne benzeri yapmacık bir mekan seçilmiş ve bu tema özgürlük, ölüm, aydınlanma gibi soyut düşünceler ile beslenerek modern kıyafetler giymiş alegorik figürler üzerinden ifade ediliyor.¹⁰¹

¹⁰¹ John F. MUFFIT. *Art And Politics: An Underlying Pictorial - Political Topos in Courbet's Real Allegory*, 184.

Niquet, 1789 Devriminin parlak düşüncelerini, ' İnsan ve Vatandaş Hakları Bildirgesi ' başlığı altındaki, on yedi maddelik yazılı tabelayı doğrudan izleyiciye göstererek ifade ederken; bütün devrimlerin destekçisi olduğunu söyleyen realist Courbet, devrimi, sanatsal bir form olarak resminin merkezindeki realist peysaj ile ifade ediyor. Niquet'in baskısının üç bölümlü; sol yanı olumsuz, sağ yanı olumlu, orta kısmı devrimci öğeleri içeren yapısı Courbet'nin ' Sanatçının Atölyesi 'nin bölünme şekliyle paralellik gösteriyor. Niquet bu bölmeyi daha açık seçik, kolay anlaşılabilir bir dille yaparken Courbet izleyiciden resmini çözmesini istiyor. Niquet'in resminin sol yanı, ' feodal haklar ve ayrıcalıklar dünyası '; Courbet'nin atölyesinin sol tarafındaki ' sömürenler ve sömürülenler 'in dünyası. Niquet'in baskısının sağ yanında, ışıklar içinde neşeyle dans eden grup; Courbet'nin atölyesinin sağ tarafındaki dostlar, arkadaşlar kısaca yoldaşlar. İki resim arasındaki en büyük ayrılık; Niquet'in baskı resimde devrimin sözcülüğünü yapan kadın figürünün Courbet'nin resminde yarı çıplak olarak resmedilmesi. Courbet'nin kadın figürünü, gerçek ve özgürlük kavramları için etkili bir alegorik sentez haline getirmek için soyduğu düşünülüyor.¹⁰² Her iki resimde de kadın ve çocuk figürleri dikkatlerini, devrimin ana cisimleri olan yazılı tabelaya ve realist peysaja yöneltmiş durumdadır; ancak Muffit, Niquet'in resimde sözcü kadını elinden tutarak dinleyen çocuk figürünü bir kulak'la özdeşleştirmiş (dolayısıyla gelecek kuşaklara mesajı taşıyacak simgesel bir haberci), Courbet'nin resminde kadın figürünün solunda duran çocuğu, yardım almaksızın devrimin mesajını algılayan bir göz'le özdeşleştirmiş (ileri görüşlülüğün simgesi).¹⁰³

' Sanatçının Atölyesi ' ile ilgili Muffit ve Seibert figürlere farklı sembolik anlamlar yüklemeleri dışında ' Sanatçının Atölyesi ' nin güncel figürler ve olaylar üzerinden ifade edilen politik ve resimsel bir alegori olduğu ve bu anlamda var olan bir politik resimsel alegori geleneğinin Courbet'in dönemi ve yorumu çerçevesinde şekillenen devamı olduğu konusunda hemfikirdirler. Eisenman' a göre ise Courbet ' Sanatçının Atölyesi 'nin baş kahramanıdır ve döneminin sosyo-politik koşulları içerisinde avangard bir tutum sergilemiş, ' Sanatçının Atölyesi ' ile anarşist, eleştirel bir resim ortaya koymuştur; ' Sanatçının Atölyesi ' resmi kendi başına ressamın avangard

¹⁰² A.g.m., 188.

¹⁰³ A.g.m., 188.

tutumunun aracıdır, resimde peysaj türü geleneksel anlamlarının ötesinde ressamın sanatsal ve düşünsel özgürlüğünün ana malzemesidir. Courbet sanatta akademizme ve toplumda tutuculuğa karşıdır ve “ Realizm sanatta demokrasidir ” demektedir.¹⁰⁴ Courbet'nin otoportresi, hem sanatçı hem de vatandaş olarak kendi sanatsal ve fikri özerkliğini ilan etmiş ressamın ifadesidir. Bir başka açıdan Courbet'nin ‘ Sanatçının Atölyesi ‘ resmindeki otoportresi sanatçının sosyal ve kültürel konumunu sorgulamakta ve kendi estetik anlayışı ve dünya görüşü üzerinden yeniden tanımlamaktadır.

Courbet'nin özellikle 1850'lerdeki resimlerinin çıkış noktaları, öncülleri olarak sanat tarihçiler seri basılı, anonim imajları ileri sürmeye, çeşitli bağlantılarla bu iddiaları desteklemeye başladıklarında, Courbet'nin o dönemdeki sanatsal motivasyonu da ortaya çıkmıştır. Linda Nochlin bunu şöyle ifade etmektedir; “ 50'li yıllar esnasında, Courbet en önemli figüratif kompozisyonlarını üretirken ve Realist etki en yüksek noktasındayken, Courbet'nin birçok işi, ya geçmiş sanatın kendisine realist bir sanatçı olarak anlamlı gelen bölümünden ya popüler imgelerden veya illüstrasyonlardan veya her ikisinin birleşiminden kaynaklanıyordu. Bu dönemdeki işlerin bazılarının kaynakları ile olan ilişkilerinin incelenmesi gelişi güzel alıntılar ortaya çıkarsa da asıl önemli olan Courbet'nin o dönemdeki işlerini motive eden altta yatan sosyal itici kuvvet ile açık bağlantıyı ortaya çıkarmasıdır.”¹⁰⁵

Linda Nochlin'in makalesinde de belirtmiş olduğu üzere, Courbet'nin resimsel kaynakları; genel olarak, popüler basılı anonim imajlar ve 17.yy İspanyol, Hollandalı ve Fransız realist ressamların resimlerini kapsayan sanat tarihinin belli bir bölümüdür.¹⁰⁶ Sanatçının 1850'li yıllardaki resimlerini ele alırken yararlandığı kaynakları sanat görüşü doğrultusunda titizlikle seçtiğini ve bu kaynakları realist bir sanatçı anlayışıyla kullanmış olduğu unutulmamalıdır. Son tahlilde Courbet, kendi döneminin gerçeklerine ve seçtiği konunun çerçevesine göre kaynaklarını uyarlanmıştı. Linda Nochlin bu durumu şöyle özetlemektedir; “ Her durumda 1850'li yıllarda Courbet resimsel öncüllerini kullanırken çok seçiciydi, seçimleri döneminin

¹⁰⁴ Bkz. (55), EISENMAN - CROW, 224.

¹⁰⁵ Linda NOCHLIN, **Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew**, 211.

¹⁰⁶ Bkz. (105), NOCHLIN, 210.

geleneklerini, düşüncelerini, özelliklerini dönüştürmek için belli olan isteği tarafından kontrol ediliyordu, kısaca günlük gerçeklikten epik bir sanat oluşturma amacı tarafından kontrol ediliyordu. ¹⁰⁷ Courbet'nin; 1849-50 tarihli 'Ornans'ta Cenaze' resmini, figürlerin düzenlenişi ve sıradan insanların olağan çevreleri içinde ele alınışı bakımından Bartholomeus Van der Helst'in 'Kaptan Bicker'in 1643'teki Tayfası' resmi ile; 1851 tarihli 'İtfaiyeciler Yangına Giderken' resmini, kompozisyon bakımından Rembrandt'ın 'Gece Bekçileri' resmi ile, 1854 tarihli 'Buğday Eleyenler' resmini, figürlerin jestleri bakımından Velazquez'in 'İp Eğiriciler i' ile ve 1858 tarihli 'Ölü Kızın Hazırlanışı' resmini yine figürlerin jestleri bakımından Velazquez'in 'Nedimeler' resmi ile açık benzerlikler göstermesi Nochlin'e göre bu özel ilginin yansımalarıdır. ¹⁰⁸ Nochlin aynı makalesinde, ressamın zaman zaman İspanyol resmine olan beğenisini dile getirmiş olduğunu ancak popüler basılı imajlar konusunda hiç konuşmadığını yazmaktadır.

Courbet'nin, arkadaşı ve patronu Alfred Bruyas, Bruyas'ın hizmetçisi Calas ve köpeği ile Montpellier dışında karşılaştığı sahneyi konu alan 'Karşılaşma' veya diğer adıyla 'Günaydın Bay Courbet / Bonjour monsieur Courbet' resmi de, anonim prototipinin varlığı bilinmeden önce, daha çok tematik yanıyla ve realizm propogandası içeren boyutuyla ele alınıyordu (Resim 2.2.4). Bugün resmin, tematik ve realizm açısından önemine ek olarak anonim öncülü ile olan ilişkisinin önemi de eklenmiştir.



Resim 2.2.4: Gustave Courbet, 'Günaydın Bay Courbet', 1854, 129 x 149 cm, T.Ü.Y.B.

¹⁰⁷ Bkz. (105), NOCHLIN, 213.

¹⁰⁸ Bkz. (105), NOCHLIN, 211.

‘ Günaydın Bay Courbet / Bonjour monsieur Courbet ’ diğer adıyla ‘ Karşılaşma / La rencontre ’ resmi, Linda Nochlin’in araştırmasına göre, Courbet’nin, aynı yöntemle yaptığı diğer resimleri gibi realist bir ressam olarak somutlaştırmak istediği güncel veya alegorik mesajlar taşıdığını düşünebileceğimiz resimlerinden biridir. Courbet, söz konusu resmi için, sanatsal bir kaygı ile yapılmamış, ‘ Gezgin Yahudi ’ konulu anonim bir el ilanının görsel modelinden esinlenmiştir. Linda Nochlin ’ Günaydın Bay Courbet ’nin ‘ Gezgin Yahudi ’ temalı el ilanı ile kompozisyon olarak açık benzerlikler taşıdığını ilk olarak ileri sürerken Courbet’nin, başta Champfleury olmak üzere Max Buchon ve Proudhon gibi, bu tür basılı imajları, tarihi ve kültürel miras olarak gören ve araştıran dönemim önde gelen kişileri ile yakınlığını dayanak olarak göstermektedir.¹⁰⁹ Courbet’nin dostu ve destekçisi olan Champfleury’nin, “ Popüler İmgeler Tarihi ” isimli incelemesinin kapağı olarak ‘ Günaydın Bay Courbet ’ resminin öncülü olduğu düşünülen imajı kullanmış olması da Nochlin’in, Courbet’nin bu ve benzer imajları Champfleury aracılığıyla gördüğü, bildiği iddiasını kuvvetlendirmektedir. Bu durum, Courbet’nin bu resmi, 1854’ün Mayıs ayında Montpellier’e gitmeden yapmış olma ihtimalini ve hatta gerçekte resimdeki gibi bir karşılaşmanın olup olmadığı sorusunu akla getirmektedir.

‘ Gezgin Yahudi ’ teması İsa’nın, çarmıha gerilmeye götürülürken, çabuk olun diye bağırarak bir kişiyi, ikinci defa dünyaya gelene kadar ölümsüzlüğe mahkum etmesi inancına dayanır. İsa’nın dünyaya ikinci gelişine kadar ölümsüzlüğe mahkum edilen bu Yahudi’nin özellikleri zaman içinde değişmekle beraber, efsane 13.yüzyıldan itibaren Avrupa’da yayılmaya başlar. On dokuzuncu yüzyılın ortasına gelindiğinde, “Gezgin Yahudi efsanesi uzun ve uluslararası varoluşu sırasında bir çok metamorfoza uğramıştır ve basit, doğruluğu şüpheli bir günah işleme, cezalandırma ve ebedi göçebe hikayesinden, çoğunlukla özenli sol kanadın edebi ürünleri için iskele vazifesi gören veya daha doğrusu onlara bahane olan, toplumsal bilinci olan bir ahlak masalına dönüştürülmüştür.”¹¹⁰

Linda Nochlin, Courbet’nin ‘ Gezgin Yahudi ’ temasını 1850 ve 1868 yıllarında

¹⁰⁹ Bkz. (105), NOCHLIN, 210.

¹¹⁰ Bkz. (105), NOCHLIN, 214.

'Günaydın Bay Courbet' resminden ayrı olarak iki defa daha kullandığını belirterek Courbet'nin bu imajın varlığından haberdar olduğunu ve bu imajın geleneksel ve çağdaş yorumlarının Courbet için önemli olduğunu vurgulamıştır. Nochlin'e göre; Courbet, bu imajı 1850 yılında bir litograf olarak ve bir ağıt ile birlikte popüler bir imaj olarak yaptığında, 'Gezgin Yahudi' temasının sosyalist versiyonlarından birini gerçekleştirmiş. Courbet'nin 'Jean Journet'in Evrensel Uyumun Fethi için Yola Koyulması' isimli baskı resmi, iyi bilinen bir misyoner, bir Fourerist olan Journet'i çaresiz bir kurban değil de yeni düzenin aktif şahidi olarak temsil ediyor.¹¹¹ Jean Journet'in pozu açıkça 'Gezgin Yahudi' temasını işleyen el ilanı ile ilişkili. Courbet aynı temayı ikinci kez, 1868 yılında, yine Champfleury'nin araştırmasında yer alan ve 'Gezgin Yahudi' temalı bir başka el ilanından yola çıkarak, 'Bir Dilencinin Sadakası' isimli resmi ile yorumlamış.

Courbet 'Günaydın Bay Courbet', 'Jean Journet'in Evrensel Uyumun Fethi için Yola Koyulması' ve 'Bir Dilencinin Sadakası' resimleri ile Nochlin'e göre, 19.yüzyılın ilk yarısında tipik olarak görülen, geleneksel Hristiyan veya klasik ikonografinin, ressamın kendi konuları doğrultusunda, dünyevi ve çağdaş ifadelerle yeniden somutlaştırılmasına örnekler vermiş oluyor, tıpkı Hristiyan şehitleri veya çarmıhtan indirilen İsa konularının zaman içinde David'in 'Marat'ın Ölümü' resminde devrim kahramanına veya 'Zeus'un Tahta Çıkması' konusunun Ingres'in resimlerinde 'I.Napolyon'un Tahta Çıkışı'na dönüşmesi gibi. Nochlin bu sebeple "Gezgin Yahudi'nin Courbet'ye sadece kompozisyon anlamında kolaylık sağlamadığını aynı zamanda, "kendi konuları için zengin çağrışımları olan bir anlamlı bir çerçeve"¹¹² olduğunu belirtmektedir. Nochlin'e göre Courbet 'Günaydın Bay Courbet' resminde kendini sadece gezgin imajıyla göstermemiş, bilakis bir sebebi olan bir gezgin olarak, kendini realizmin gezgin elçisi olarak resmetmiştir. Gezgin-sanatçı düşüncesi de o dönemde hem pratik hem de düşünsel olarak yeni bir olgu değildir. Metaforik olarak birçok romantik sanatçı ve yazar kendilerini yorulmaz gezginler, marjinal yaratıcılar olarak düşünerek gezgin rolünü benimsemişler ve de eylem olarak uzun yürüyüşlere, gezilere çıkmışlardır.¹¹³

¹¹¹ Bkz. (105), NOCHLIN, 215.

¹¹² Bkz. (105), NOCHLIN, 216.

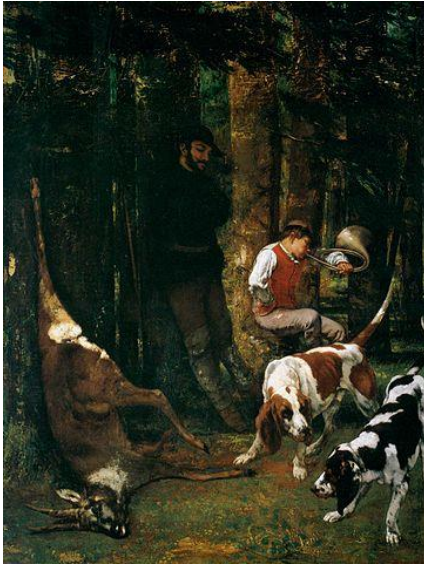
¹¹³ Bkz. (105), NOCHLIN, 216.

'Günaydın Bay Courbet', 'Gezgin Yahudi' temasından ayrı olarak 19.yy ile birlikte değişen sanatçı patron ilişkisinde sanatçının lehine gelişen yeni dengeyi, sanatçının yükselen sosyal statüsünü temsil etmektedir. Resminde Courbet kendini sırtında resim malzemeleri ile bizzat doğaya çıkmış halde gösterirken realist sanatın savunuculuğunu yapmaktadır. Resim hem Courbet'nin Alfred Bruyas ile olan arkadaşılığının hem Bruyas'ın onu saygı ve takdir ile selamlamasının görsel dokümanıdır. Bunların da ötesinde Courbet'nin bu tema ile duygusal bir yakınlık kurduğu, ruhsal bir özdeşlik hissettiği de düşünülebilir. 19.yüzyılda yaşanan sosyal, politik ve ekonomik değişiklikler sonucunda oluşan kültürel ortam sanatçıların kendilerini cahil veya tutucu halk tarafından dışlanmış, yeterince anlayılamamış hissetmelerine neden olmuştur. Atölyesinde yokluk çeken veya bunalımla girmiş otoportreleri bu toplumsal ve kültürel ayrışmanın ürünleridir. Bu ayrışma ileride değinileceği gibi sanatçının çektiği acıyı İsa'nın acısıyla özdeşleştirmesine ve bu bağlamda resimler üretmesine de neden olmuştur. Bu bağlamda 'Gezgin Yahudi' efsanesinin Courbet'ye, içinde bulunduğu toplumsal ve ruhsal sıkıntıları, bir anlamda cezalandırılmış olduğu hissini, üstü kapalı olarak anlatabileceği zengin çağrışımlı bir zemin sağlamış olduğu da düşünülebilir. Eğer öyleyse, Courbet kendini, ideal toplum aydın halkıyla birlikte oluşuncaya kadar, realizm yeterince kök salıp meyve verene kadar düşüncelerini savunarak gezmeye mahkum edilmiş bir kimse olarak görmektedir ama bu mahkumiyet ressamı zavallılaştırmayan bilakis ona güç ve güven veren bir motivasyondur. Courbet bu duygusunu resminde bedeninin duruşuyla açıkça ifade etmektedir öte yandan 'Gezgin Yahudi' yi 1850 tarihli 'Jean Journet'in Evrensel Uyumun Fethi için Yola Koyulması'nda onurlu duruşuyla zaten ve çoktan vurgulamıştır.

'Günaydın Bay Courbet' resimde Courbet'ye özgü olan şey, 'Realizmin Gezgin Elçisi' olma düşüncesini veya misyonunu kendi imgesine yükleme; biraz kibir, biraz hükmetme ve bolca kendine güven duygusu ile birlikte kendi bedenine giydirme şeklidir. Linda Nochlin, Courbet'nin otoportre yorumunda köylülüğüyle, fiziksel gücüyle ve hatta en ucuz sıradan boya, paçavraları, spatül ve elini kullanarak resim yapma tekniğiyle övündüğünü ve bütün bunların aristokrat, burjuva ve Paris'teki romantizm sonrası Dandy figürüne karşı muhalefet anlamına geldiğini

belirtmektedir.¹¹⁴

Courbet 1857 Salon Sergisi'ne av konulu iki resim göndermiştir, bu resimlerden biri ' Karlı Körfezde Geyik ' diğeri ' Le Curée ' dir (Resim 2.2.5). Le Curée, kelime anlamıyla, av esnasında köpeklerin yakalanan avdan paylarına düşeni (genellikle iç organlar) almalarına izin verildiği an, anlamına geliyor. Resmi daha iyi anlamak için Le Curée'nin kelime anlamını, Courbet'nin tutkulu bir avcı olduğunu, Courbet zamanında avlanmanın, özel kıyafetler giyilerek, belirli roller üstlenerek ve kurallar çerçevesinde bir etkinlik şeklinde düzenlendiğini bilmek önemlidir.¹¹⁵ Pierre Courthion'un alıntılacağı, Courbet'nin bir mektubunda 'büyük oyun' diye kastettiği şey, bu av etkinliğini şöyle anlatır; "Uygar bir ülkede av ciddiye alınmamaktadır. Topraklarımızda, bu kişinin yeteneklerini, iç güdülerini ve fiziksel aktivitesini kullanabileceği büyük bir oyundur."¹¹⁶



Resim 2.2.5: Gustave Courbet, ' La Curée ', 1856, 210 x 184 cm, T.Ü.Y.B.

Resim, Courbet'nin yaklaşık seksen resimden oluşan av dizisine aittir. Birbirinden bağımsız ve bazıları farklı dokulardaki yedi tuval bezinin dikilerek bir

¹¹⁴ Bkz. (105), NOCHLIN, 217.

¹¹⁵ Bkz. (59), MORAN, 55.

¹¹⁶ Bkz. (59), MORAN, 56.

araya getirilmesiyle oluşturulmuş bu resimde bazı sahnelerin ışığı da farklıdır.¹¹⁷ Resimde, merkezde özel av kıyafetlerini giymiş, bir ağacın gövdesine yaslanmış, kolları bağlı, gözleri kapalı halde Avcı rolünde Courbet'yi görüyoruz. Courbet'nin kılık değiştirmiş bu otoportresi erken otoportrelerinden farklı olarak kendini över nitelikte değil.¹¹⁸ Ön planda öldürülmüş ve tek ayağından asılmış bir geyik ve iki av köpeği, avcının solunda ise öteki avcıya haber vermek üzere borazanını üfleyen, piqueur denen genç erkek figürü var.

İlk bakışta olağan bir av sahnesini gösteriyor gibi gözükse de resim çelişkilerle dolu. Courbet'nin kılığına girdiği avcı figürünün; etrafında olup bitenlerden haberdar veya sorumlu olduğuna dair hiçbir işaretin olmaması ve yaslandığı ağacın gölgesinde gözleri kapalı hayale dalmış hali, resmin ana figürünün avcı olarak rolünü sarsarken resmin sıradan bir av sahnesini betimliyor olma ihtimalini de zayıflatıyor. Resmin ismi avlanmanın en vahşi anlarından birini işaret ederken, sahneye sessizlik ve bir meditasyon havası hakim. Ayağından asılı geyik figürü, izleyici üzerinde merhamet ve acıma duyguları uyandırmadığı gibi, köpeklerin donmuş gibi duran hallerine bakılırsa geyik köpekler için de bir ziyafet olmaktan uzak, kendi başına seyirlik bir obje. Resimdeki figürler arasındaki bağlantısızlığa neden olarak, resmin farklı zamanlarda yapılmış resimlerin bir araya getirilmesi ile oluşan yapısı gösterilebilirse de aslında olup biten Courbet'nin alegorik resimlerinden biriyle karşı karşıya olmamız.

Resim ilk izlenimim ardından dikkatle incelendiğinde elemanlar arası bağlantısızlık, av temasının gerektirdiği vahşet duygusunun yokluğu, asıl önemlisi olaylardan sorumlu olması beklenen avcı figürünün pasifliği öne çıkarken izleyicide anormallik hissi doğuruyor. Bu resim bir av sahnesini canlandırmıyorsa neyi canlandırıyor? Resim doğrudan yapılan okuma çabalarını iç tutarsızlığıyla boşa çıkarıyor.¹¹⁹ Bu noktada Claire Moran'ın Courbet ile ilgili yorumunu hatırlanırsa Moran; Sanatçının resimdeki rolü ile arasına bilinçli bir mesafe koyması, yani hem o rolün gerektirdiği kılıkta ve sahnede olup hem de rolünü oynamaması, resmin yeni

¹¹⁷ Bruce K Mac DONALD, *The Quarry by Gustave Courbet*, 56.

¹¹⁸ Bkz. (59), MORAN, 55.

¹¹⁹ Bkz. (59), MORAN, 56.

bir okumayla anlaşılması için ressamın bilinçli olarak yarattığı ve izleyici açısından anlam kopukluğu olarak hissedilen bir alan doğurduğunu belirtiyordu. Moran'ın ifade ettiği şekliyle; “ Bir yandan, bu yabancılaşma / uzaklaştırma süreçleri bir ressamın öyküsünü ve sanatıyla olan ilişkisini ön plana çıkarırken, diğer taraftan izleyiciye gerçeğin yeni, daha yaratıcı bir anlayışını görmelerini isterler. ”¹²⁰ Moran Courbet'nin izleyicisini bu tekinsiz alan karşısında tamamen yönsüz bırakmadığını, genellikle resimde sanatçının üretim sürecini imleyen işaretler olduğunu ve sonuçta resmin, üretim sürecinin doğasına dair gölgede kalmış yanları ifade ettiğini belirtiyor. Courbet, hayal gücü ve fantezinin resim üretimindeki rolünü hayale dalmış avcı otoportresi üzerinden vurguluyor; “ Realist' sahneyi yorumlamaya çalışan izleyici, resmin aşırı yapay ve yabancılaşmış hali karşısında başarısızlığa uğruyor. Realizm için bir manifesto olarak hizmet etmesinden ziyade bu resim, resmin yapımı ve inşası ile ilgili bir farkındalığı ortaya koyan, resim hakkında bir resim olarak görülebilir; bu farkındalık ressamın avcı olarak gizlenmiş otoportresinde çok güzel ortaya konmuş, kendini rolünden soyutlamış ve gerçek özelliklerini ortaya çıkarmak için rüyasında kaybolmuş.”¹²¹ Böylelikle Courbet'nin resmi, kendine ve izleyiciye 'gerçek' olmakla birlikte yapaylık ve hayal gücü gösteren bir realizm biçimi sunuyor. “Bu anlamda Courbet, alternatif bir realizm tipi sunuyor olarak görülebilir, Baudelaire'in dediği gibi; şiirin en gerçek olanı başka bir dünyada tamamen doğru olan şiirdir. Dolayısıyla Baudelaire'de olduğu gibi Courbet için de mimesis değil, doğruluk modernitenin anahtarıdır. Courbet'in aldatici kılık değiştirmeleri, estetiğinin gerçekçilik hikayesini ve gerçekçilikle olan ilişkisini ironik bir şekilde ortaya koyuyor.

Kısaca söylemek gerekirse ‘ Ressamın Atölyesi ‘ gibi ‘ Le Curée ‘ de ressam ve resmi arasındaki ilişkiyi anlatan bir çeşit resmin alegorisi. Courbet'nin avcı kılığındaki otoportresi, bu alegorik sahne içerisinde, kendisi ve sanatı arasında bilmemizi istediği birşeyi ortaya koyuyor; yaratıcılıkta hayal gücünün önemi. Courbet'nin bu teatral otoportreleri tiyatral ressamın medya ve kamu imajı için yaptığı kendini öven otoportrelerden farklı çünkü bunlar ressamın kamusal imajını inşa eden araçlar değil ressam ve resmi arasındaki ilişkinin doğasına dair bir şeyler söyleyen otoportreler. Moran'ın ifadesiyle; “ Erken otoportreleri öncelikle sanatçı ve

¹²⁰ Bkz. (59), MORAN, 55.

¹²¹ Bkz. (59), MORAN, 56.

imgesi arasındaki ilişkiyi sorgularken, geç bir örnek olan 'La Curee' daha açıkça sanatsal pratik olarak realizmi sorgular. ¹²²

Courbet'in ' Heykeltraş / Le Sculpteur ', ' Umutsuz Adam / Le Fou de peur ' ve ' La Curée ' resimlerindeki gizli otoportreleri kendi benliği ve sanatı üzerine yorum olarak değerlendiriliyor. Bu kurgu otoportreler, ressamın medya görüntüsünden, mektuplarından ve açıklamalarından farklı bir portresini gösteriyor, bu otoportrelerin yapaylığı ve ironisi Courbet'nin görsel otobiyografisinin alegorik doğasına dair ipuçları. Bu otoportreler teatral roller sergiliyorlar, ancak bunları ilerlemiş bir benlik bilincini ortaya çıkarır gibi gösteriyorlar. Bu sorgulayıcı eleman, bir yandan ressamın sanatta kendini temsil etmesinden uzak durmasına ve diğer yandan estetik bir girişim olarak yaratıcı olmayan (hayal gücü içermeyen) gerçekçilik hakkındaki endişelerini ortaya çıkarmasına izin veriyor. Courbet, temsilin yapaylığına dikkat çekerek izleyiciye, hayal gücünü kucaklayan yeni bir gerçekçilik görmesi için meydan okuyor. Bu nedenle Courbet'in resminin teatrallığı belirli estetik bir rol üstlenen bir taktiktir. Courbet, esasen edebi olan bu biçimi, sanatını yansıtmak ve kendi sanatıyla etkileşime girmek için ödünç alır. Tiyatro aracılığıyla ve özellikle, aktör olarak sanatçının ironik anlayışıyla Courbet, çalışmalarının merkezinde yer alan modernist stratejileri görünür hale getiriyor.

19.yüzyılda figürlü kompozisyonlarında kendi portresini kullanan realist ressamlarından biri de Edouard Manet'dir. Manet'nin realizmi burjuva değerlerine bohem sanatçı kimliği ile karşı çıkışıyla Courbet'nin aktivist realizminden farklıdır.

¹²² Bkz. (59), MORAN, 56.



Resim 2.2.6: Édouard Manet, ' Tuileries Bahçelerinde Müzik ', 1862, 76.2 x 118.1 cm, T.Ü.Y.B.

Manet'nin 1862 tarihi ' Tuileries Bahçelerinde Müzik / La Musique aux Tuileries ' resmi ressamın modern hayatı konu alan resimlerinden biridir (Resim 2.2.6). Bu resim Monet, Renoir ve Bazille için de ,benzer büyük kalabalık sahneler yapma konusunda etkileyici olmuştur. Emile Bernard'a göre Manet Modern Yaşamın ruhunu yakalayabilen iki ressamdan biridir (diğeri Daumier), öteki ressamlar modern yaşamın sadece giyimini resmedebilmişlerdir. Bernard'ın modern yaşamın ruhu dediği şey Anne Hanson şöyle açıklıyor, " ilerlemeye adanmış, bilimle geliştirilmiş, insanın ruhunu sanatla doldurmak ve yenilemek için enerjisi ve zamanının olduğu bir yaşamın büyüğü çağrışımlarıdır. "¹²³ Paris'te Louvre yakınındaki Tuileries bahçelerinde haftada iki kez düzenlenen canlı müzik toplantılarında buluşan bu insanlar modern yaşamın aktörleridir. Resimde en solda otoportresini gördüğümüz Manet ise yine Modern yaşamın kahramanlarından biri olan Flanör-sanatçıdır.

Flanör esasında 19.yy'dan eskiye dayanan ve zengin çağrışımları olan edebi bir terimdir. Flanör'ün modern hayat tecrübesi ve sanatçı kişilik ile ilişkilendirilmesi Baudelaire'den sonra olmuştur. Baudelaire ' Modern Hayatın Ressamı / Le Peintre de la Vie Moderne ' kitabında Flanör'ü; modern hayatın ve şehir yaşamının tam kalbinde olmaktan zevk duyan, acele etmeden ve telaşa kapılmadan şehrin sokaklarını gezerken gördüğü karmaşadan beslenen, kısaca modern yaşam

¹²³ Anne Coffin HANSON, **Manet and the Modern Tradition**, 36.

gözlemcisi veya modern yaşam meraklısı sanatçı kişilik olarak şöyle tarif etmiştir;

“Kalabalık onun doğal çevresidir, hava kuşların ve su balıkların olduğu gibi. Tutkusu ve mesleği kalabalıkla tek bir vücut olmaktadır. Kusursuz flanör için, tutkulu gözlemci için, bozulmanın ve hareketin ortasında, geçiciliğin ve sonsuzluğun ortasında ev kurmak muazzam bir sevinçtir. Evden uzakta olmak ve kendini her yerde evinde hissetmek; dünyayı görmek, dünyanın merkezinde olmak ve dünyadan saklanmak - tarafsız doğalar dilin tanımlayabileceği fakat beceriksizce tanımlar. Gözlemci, kılık değiştirmiş herden keyif alan bir prenstir. Yaşam sevgilisi, tüm dünyayı kendi ailesine dönüştürür; tıpkı kadın sevgisinin bulunduğu ya da bulmadığı tüm güzel kadınları eşine dönüştürmesi gibi; ya da resim sevgisinin tuvali rüyaların büyüdü bir toplumuna dönüştürmesi gibi. Böylece evrensel yaşam sevgisi, sanki elektrik enerjisinin muazzam bir rezervuarıymış gibi kalabalığa girer. Ya da onu kalabalık kadar geniş aynaya benzetebiliriz; ya da bilinçle ödüllendirilmiş bir kaleydoskop’a, yaşamın her hareketine karşılık veren ve yaşamın çeşitliliğinin ve tüm unsurlarının titreyen zarafetini yeniden üreten.”¹²⁴

Manet'nin arkadaşı ve biyograficisi Antonin Proust resmin yapılış sürecinde Manet'nin neredeyse her gün Baudelaire ile birlikte Tuileries'i ziyaret ettiğini, orada açık havada resmiyle ilgili çalışmalar yaptığını, bu çalışmalarda dostlarının ve sanatçı arkadaşlarının kendisine eşlik ettiğini belirtiyor.¹²⁵ Bu sanatçılar Manet'nin resminde Baudelaire ile birlikte yer verdiği Albert de Balleroy, Jacques Offenbach, Zacharie Astruc, Theophile Gautier, Henri Fantin Latour olmalı.

Kuşkusuz Manet'in ' Tuileries Bahçelerinde Müzik ’ resmi modern hayatın gündelik bir yaşantı içeriğine Baudelaire'in tarif ettiği Flanör perspektifinden bakıyor; resmin hızlı yapılmış skeçvari tekniği modernizmin değişken, akışkan yanını üslupsal olarak destekliyor, öte yandan ressamın kıyafetlere yaptığı vurgu,

¹²⁴ Bkz. (44), WILLIAMS, 128.

¹²⁵ A. STURGIS - R. CHRISTIANSEN - L. OLİVER - M. WILSON, **Rebels and Martyrs, The Image of the Artist in the Nineteenth Century**, 120.

Baudelaire'in çağın ruhunu yansıması bakımından çağdaş giyim tarzına önem vermesiyle paralellik gösteriyor. Manet kendisini de silindir şapkası, siyah ceketi ve gri pantolonuyla resmetmiş, bu haliyle ressam dönemin diğer bir kahramanı olan Dandy karakterine benziyor. Dandy, kökleri Kraliyet İngiltere'sine dayanan, Fransa'da ise Louis Philippe'nin burjuva monarşisine karşı tutumuyla öne çıkan, biraz kibirli, akıllı, zevk sahibi ve kesinlikle zarafetten yana olan, ironik bir karakter olarak geliyor.

Manet kendi portresine resmin en solunda, Albert de Balleroy'un arkasında yer vermiş; bu dikkat çekmeyen, anonim, kalabalığın hem içinde hem dışında olma hali Baudelaire'in flanör-sanatçı kimliğinin en iyi ifadelerinden biri. Öte yandan bu 'uzak duruşuyla' ve giyim tarzıyla dandy karakterine yaklaştan Manet her durumda kendini " bir aykırı sanatçı olarak şekillendiriyor ama bunu hem flanör hem de dandy kılığında yapıyor, ki her ikisi de burjuva değerlerine entelektüel olarak karşı, kıyafetten ziyade tavır meselesi. "126

19.yy'da grup portresi içinde kendi portresine sıklıkla yer veren ressamlardan biri Henri Fantin Latour'dur. Latour'un portresinin olduğu grup portrelerinden biri 1864 tarihli ' Delacroix'ya Saygı / Hommage à Delacroix ' resmidir (Bkz. Resim 2.2.7). Resim Delacroix'nın ölümünden bir yıl sonra Delacroix'nin yaşamı boyunca görmediği saygıyı bir şekilde kendisine teslim etmek amacıyla yapılmıştır. Ancak bugün bu resmin 'genç ressamların manifestosu' olarak de değerlendirilmektedir. . Henri Fantin Latour, Baudelaire ile birlikte Delacroix'nın Père Lachaise'deki cenazesine katılan az sayıda kişiden biridir, cenazenin ardından Latour, kompozisyon için çeşitli eskizler hazırladıktan sonra Frans Hals'in bir grup portresinden etkilenerek resmin bugünkü haline karar vermiştir. Resim dolayısıyla figürlerin gruplandırılışı ve sepya tonlarıyla 17.yüzyıl Hollanda grup portrelerine benzemektedir. Resimde Eduard Manet, James I Whistler, Alphonso Legros, Felix Bracquemond, Fantin Latour'un kendisi ressam grubu olarak eleştirmenler Charles Baudelaire, Edmond Duranty, Jules Champfleury ile birlikte yer almaktadır. Resimdeki Delacroix portresi Latour tarafından Delacroix'nın on yıl önce çekilen bir

¹²⁶ Bkz. (125), STURGIS - CHRISTIANSEN - OLIVER - WILSON, 120.

fotoğrafından yapılmıştır.



Resim 2.2.7: Henri Fantin Latour, ' Delacroix'ya Saygı ', 1864, 160 x 250 cm, T.Ü.Y.B.

Resim 1864 yılındaki Salon Sergisi'nde gösterildiği zaman eleştirmenlerce figürlerin bağlantısızlığı ve ressamların Delacroix'nin portresine sırtlarını dönmeleri sebebiyle eleştirilmiştir. Figürlerin bağlantısızlığının nedeni olarak, Atsushi Miura, Latour'un resimdeki karakterleri farklı kaynaklar ve yöntemler kullanarak bir araya getirmesini göstermektedir, bu durum aynı zamanda resmin 'genç ressamlar kuşağının bir manifestosu' olma niteliğinin de özüdür.¹²⁷ Miura'ya göre Latour'un, beyaz gömlekli ve elinde palet tutar haliyle otoportresi aynaya bakılarak oluşturulmuştur, resimdeki diğer karakterlerin portreleri ise pozları ve konumları ayarlanarak ayrı ayrı çizilmiştir, bu haliyle resim; Delacroix'nin on yıl önceki fotoğrafından oluşturulmuş duvarda asılı portresi de dahil, Latour'un "çok boyutlu imajları yeni bir gerçeklik olarak bir araya getirmesi" ile oluşturulmuştur. Miura, 1860'ların Paris'inde giderek yaygınlaşan matbaa baskısı sanat kitaplarının ve fotoğrafın, 1830'ların başında doğan sanatçılara çok çeşitli imkanlar sağladığını; Louvre'daki resimlerinden kopya yaparak veya eski ustaların gravürlerini inceleyerek kendilerini geliştiren kuşaktan farklı olarak, bu kuşağın sanat tarihi ve portre anlamında yeni imajlarla kuşatıldıklarını ve farklı imajların içindeki gerçeklikleri kendilerine göre algılayıp resim oluşturma becerisine sahip olarak, realizmi Courbet'nin veya Gerome'un realizminden farklı yönde geliştirdikleri için avangard

¹²⁷ Atsushi MIURA, *Fransa ve Japonya Arasındaki Resim Öyküleri*, 90.

olduklarını söylüyor.¹²⁸

‘ Delacroix’ya Saygı ’ resmi böylelikle, Latour’un grup içindeki otoportresiyle birlikte üyesi olduğu bu genç kuşağın Delacroix’ya bağlılıklarının simgesi olmakla kalmayıp, Miura’ya göre aynı kuşağın akademizme karşı kendi realist anlayışlarının bir manifestosu olma niteliğini de taşımaktadır.

19.yüzyılda yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal değişiklikler sanatçılar üzerinde bir vatandaşa göre daha derin bunalımlar yaratmıştır, bunun nedeni sanatçıların yeni oluşan sanat alıcısı kesimle aralarındaki, dünya görüşü ve beğeni anlamındaki derin uçurumdur. Bu ortamda “ bir yanda geleneklere sıkıca sarılmış akademik sanatçılar, öte yanda sürekli bir arayış içinde olan devrimci sanatçılar dikkati çeker. “¹²⁹ Devrimci sanatçılar gerek resimleriyle gerek dünya görüşleri ve beğenileriyle sanat piyasasından uzaklaştırılmayı ve giderek cahil, zevksiz toplumdan tarafından dışlanmayı göze almış sanatçılardır. Bu uzaklaştırılma “ birçok sanatçının başka bir kimliği benimsemesine yol açtı - kurban ve İsa figürü. Yaratıcı sanatçılar, İsa’nın yüce çağrısını takip eden eski zamanları Hristiyan şehidi gibi, cahil ve zevksiz toplum tarafından ezileceklerine ve saldırıya uğrayacaklarına inandılar. Sanatlarının cezasını çeken, dünyevi bir kurban olmak onların kaderiydi.”¹³⁰ Diğer bir deyişle dışlanma önce yaratıcı, acı çeken ve yalnız sanatçı imgesi beslemiş ardından bu imge dışlanmayı getirmiş ve sonunda “ Sanatçının kendini İsa ile özdeşleştirmesi yüzyılın sonlarına doğru edebiyatta ve resimde neredeyse sıradan olmuştu. Albert Aurier, 1889’daki ‘ / L’Oeuvre Maudit ’ şiirinde sanatçıları ‘ İsa’nın ve Homer’in kabilesinden lanetliler / üzerine tükürülmenin, çarmıha gerilmenin ne olduğunu bilenler olarak tanımlamaktadır.”¹³¹

¹²⁸ Bkz. (127), MIURA, 93.

¹²⁹ Bkz. (45), İNANKUR, 7.

¹³⁰ Bkz. (125), STURGIS - CHRISTIANSEN - OLİVER - WILSON, 139.

¹³¹ Bkz. (125), STURGIS - CHRISTIANSEN - OLİVER - WILSON, 24.



Resim 2.2.8: James Ensor, ' İsa'nın Brüksel'e Girişi ', 1889, 253 x 431 cm, T.Ü.Y.B.

Paul Gauguin'in 1898 tarihli ' Acı Çeken İsa Bahçede ' resmi, Edvard Munch'un 1900 tarihli ' Golgota ' resmi gibi Ensor'un 1900 tarihli ' İsa'nın Brüksel'e Girişi / L'Entrée du Christ à Bruxelles ' resmi; 19.yüzyılın sonlarına doğru, yaratıcı sanatçıya hem sanatçının kendisi hem de eleştirmenler ve giderek toplum tarafından, doğru ya da yanlış olarak, izole ve acı çeken bir varoluş yüklenmesiyle ilişkilidir (Resim 2.2.8). Üç resimde de sanatçılar kendilerini İsa olarak resmetmişlerdir. Ancak Gauguin ve Munch'tan farklı olarak, ' İsa'nın Brüksel'e Girişi ' resminde Ensor, İsa'nın acısına yıllar sonra kendi psikolojik acılarını ve Belçika'nın söz konusu dönemdeki toplumsal koşullarının sıkıntısını yüklemektedir. Jonsson'un belirttiği gibi; " James Ensor'un ' İsa'nın Brüksel'e Girişi ' resmi hem Ensor'un duygularının ifadesi hem de delilik, ve kitle hareketi gibi çağa özgü olguların birey üzerindeki etkilerini anlatan, politik-psikolojik bir resimdir."¹³²

Ensor'un ' İsa'nın Brüksel'e Girişi ' resminin ve diğer resimlerinin ana unsurları olan ışığın kullanımı, kalabalıklar ve delilik aslen 19.yüzyıl Avrupa kültürünün ürünleri olan kavramlardır; Jonsson'un ifadesiyle " 1880'lerde sanat doğayı ve ışık algısını keşfetmek için özerklik ilan etti, burjuva sözde kitleler yüzünden huzursuzdu, tıp bilimi deliliği zeka eksikliğinin neden olduğu patolojik bir durum olarak yeniden tanımlamıştı."¹³³ Ensor'un resminin iyi anlaşılabilmesi için delilik ve kalabalık üzerinde durulmalıdır. Ensor'un işlerindeki deliliğin kaynağı, tematik ve resimsel akrabalık anlamında ressamın kendisinin ve eleştirmenlerin de belirttiği gibi

¹³² Stefan JONSSON, **Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor**, 2.

¹³³ Bkz. (132), JONSSON, 2.

Ensor'un Hieronymus Bosch ile olan yakınlığıdır. Psikolojik anlamda ise Ensor'un durumu, Jonsson'un makalesinde, yazar August Strindberg'in durumuyla özdeşleştirilmiştir. Strindberg'in dışlanmışlık hissi arttıkça yaşadığı şey şudur; “Yalnız bir birey tehdit edici kalabalık kitleyle karşılaştığı zaman hassas olan benlik duygusunu korumak için alter egosu onu yalnızlığa mahkum eder. Fakat bu yalnızlık onu kendisini tanımlayabileceği bir ‘öteki’den de mahrum bırakır. Bu durumda ruhsal güçleri benliğini yok etmek üzere harekete geçerken bilinci bu güçleri ancak dışsal bir gerçekliğe yansıtarak durdurabilir.”¹³⁴ Benzer şekilde Ensor “sosyal dünyada algıladığı çatışmaları kendi fantastik anlatımı için materyal olarak kullanır. Toplumu yeni bir mantık içinde hem fantastik hem de politik olarak inşa edince sosyal olaylar, kişiler normalde gömülü oldukları bilişsel ve ideolojik temsillerinden kurtulur.”¹³⁵ Ensor'un resimlerindeki insan ve mask arası varlıklar da bu dışsal gerçekleştirmenin ürünleri olarak değerlendirilebilir. Bu biraz da ‘Bu filmdeki kişilerin ve olayların gerçeğe ilgisi yoktur’. ibaresine benzemektedir.

Öte yandan Ensor'un resmindeki kalabalık kitleler ise giderek artan ve politikleşen işçi sınıfının, sanatçıların, yazarların, ressamın oluşturduğu karışık bir kitledir veya diğer bir deyişle “burjuvanın özgür birey ve vatandaş olmak için bastırmak zorunda olduğu tutkuların somutlaşmış hali “dir.”¹³⁶ “Yazarlar ve sanatçılar işçi sınıfının tecrübelerini yaşamamışlardı, şüphesiz, ama ortak bir düşmana karşı mücadele etmişlerdi; otoriter anayasal monarşi, sanat ve düşünceye düşmanlığıyla bilinen liberal endüstriyel monarşi ve üniversiteye kadar eğitim sistemini kontrol eden kilise.”¹³⁷

Jonsson “Belçika’da 1886 ve 1893 yılları arasında politik bir kriz ve devrim olması ihtilali sebebiyle 1880’lerin ortasında Ensor’un sanatının “tamamen yeni olan; kitlelerin, deliliğin, maskelerin ve sosyal aşırılığın görsel retorikğine savrulduğunu”¹³⁸ söylemektedir. Jonsson’un belirttiği gibi Ensor’un 1888 tarihli ‘

¹³⁴ Bkz. (132), JONSSON, 1.

¹³⁵ Bkz. (132), JONSSON, 2.

¹³⁶ Bkz. (132), JONSSON, 6.

¹³⁷ Bkz. (132), JONSSON,19.

¹³⁸ Bkz. (132), JONSSON, 3.

Grev ' 1889 tarihli ' 19.yüzyılda Belçika ' ve 1892 tarihli ' Jandarmalar ' resimleri açık bir şekilde sosyalizmi savunan işlerdir.

' İsa'nın Brüksel'e Girişi 'inde İsa'nın yani Ensor'un eşek sırtında, kortej içindeki ilerlerken kalabalık içine karışmış ama zihni yüce fikirlerle dolu bir bireydir, Ensor bu yüzden kendini eşek sırtında Kudüs'e giren İsa gibi görmektedir. Sağdan soldan korteji selamlayan coşkulu kalabalık, karnaval havası ve kıpkırmızı ' Vive la Sociale ' bayrağı işçi bayramını çağrıştırmaktadır. " Bu sebeple ' İsa'nın Brüksel'e Girişi ' sadece Ensor'un psikolojik hayalinin dışavurumu olarak değil aynı zamanda kişisel hayalinin hikayesinin Belçika tarihinin hikayesiyle birleşmesi olarak anlaşılmalıdır. Hayalin hikayesinin konusu toplumun sınırlarındaki güvensiz sanatçı, kendisini bir aptal olarak gören kurumlara saldırarak bütünlüğünü savunuyor. Politik hikayenin konusu, kendilerini insan-altı olarak gören politik, ekonomik ve dini kurumlara saldırarak insanlığını savunan Belçika toplumu."¹³⁹

2.3. 20.yüzyıldan Günümüze Avrupa Resminde Ressamın Kendi Portresinin Olduğu Belli Başlı Figürlü Kompozisyonlar

20.yüzyılla birlikte sanatçının kendi portresini özel yaşamını irdelediği resimlerinde kullanmaya başladığını görürüz. Bu resimler, ressamın kendi portresine eşi ve çocuklarıyla birlikte genellikle evinde veya atölyesinde yer verdiği, düzenli aile yaşamını konu alan resimler olabildiği gibi ressamın sevgilisiyle sorunlu bir ilişki içerisinde olduğunu ya da alkole düşkünlüğünü kısaca düzensiz hayatını gözler önüne seren resimler de olabilir. Andre Derain'in ' Ressamın Ailesi ile Otoportresi ' (1939), Conrad Felixmüller'in ' Ressamın Oğlu ile Otoportresi ' (1926) veya Lovis Corinth'in ' Sanatçının Ailesi ' (1909) resimlerinde ortak olarak, ressam ya şövalesi başında resim yaparken ya da elinde fırçaları ve paletle gösterilmiştir. Ressam otoportresini aile üyeleriyle birlikte ve de ressam kimliğini vurgular şekilde göstererek; aile yaşamının yaratıcılık ve üretim anlamında ressamlığını beslediğini

¹³⁹ Bkz. (132), JONSSON, 21.

hem de ressamlığının ailesini orta seviyede bir yaşamı sürdürecektir ölçüde beslediğini ima etmektedir. Söz konusu resimlerde ressamın portresi nihayet rahata kavuşmuş gibidir. Ernst Ludwig Kirchner'in ' İçkici ' (1914), Edvard Munch'un ' Şarap Şişesi ile Otoportresi ' (1906) resimlerinde ise ressamların portreleri yaşadıkları yalnızlığı, manevi boşluğu yansıtmaktadır. Söz konusu resimlerdeki portreler ressamların fiziksel özelliklerinin taşıyıcısı olmaktan uzak, dışavurumcu bir anlayıştır.

Devam eden bir gelenek olarak ' Ressam ve Modeli ' konulu resimler 20.yüzyılda Raoul Duffy'nin ve Henri Matisse'in renk ve biçim, Pablo Picasso'nun kübist denemelerine konu olmuştur. Genellikle ' Ressam ve Modeli ' olarak adlandırılan söz konusu resimler, otoportrenin veya modelin fiziksel özelliklerinin ön planda olmadığı, ressamın iyi bildiği bir konuda resimsel araştırmalar yaptığı resimlere indirgenmiştir. Öte yandan aynı konu Otto Dix, Egon Schiele, Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz ve Lovis Corinth için cinsellik veya cinsel üstünlük araştırmalarına konu olmaya başlamıştır. Söz konusu resimlerde model, ressamın cinsel partneri veya sevgilisi olmaya başlamıştır ve ikili arasındaki ilişkinin erotik yanı sezilmektedir. Veya ressam ve modeli konusu, erkek ressamın maskülen bir tavırla kadına egemen olduğu, kadının ise cinselliğiyle ressam için ilam kaynağı haline dönüştüğü resimler olarak karşımıza çıkar. Dix'in modeli ile otoportrelerinde özellikle bu durum öne çıkar (Resim 2.3.1).



Resim 2.3.1: Otto Dix, ' Model ile Otoportre, 1923, T.Ü.Y.B.

Dini ve mitolojik bağlamından ayrı olarak 20.yüzyılda ölüm ve yaşam konuları, ressamın insan varoluşunun ve kendi varoluşunun kırılmasını deneyimleyip bu duyguyu yüzleşmesinin ürünleri olarak karşımıza çıkabilir. Ressamın genellikle omuz başında veya arkasında görülen, ölümü simgeleyen iskelet ya da siyahlar içindeki korkunç figürlere birlikte kendi portreleri söz konusu resimlerin ana motifidir. Arnold Böcklin'in 1872 tarihli ve Max Pechstein'in 1920 tarihli ' Ölüm ile Otoportre ' isimli resimleri bu türün örneklerindedir.

Otoportre 20.yüzyıla birlikte ressamın en mahrem yaşantısını ve en erotik hayallerini açıklıkla sergilediği sahnelerde de görülmeye başlamıştır. Bu bağlamda Egon Schiele 20.yüzyılın en üretken otoportrecileri arasında yer alır. Denilebilir ki Schiele, 20.yüzyılın, en mahrem anlarını sergileyen, en cesur otoportrelerini (ve portrelerini) ortaya koyan ilk ressamıdır. Schiele'nin çok figürlü otoportreleri genelde üç konu etrafında dolanır; Schiele'nin eşi, sevgilisi Wally veya modelleri ile olan ilişkisini konu alan cinsel yanılla öne çıkan resimleri (örneğin 1915 tarihli ' Ölüm ve Bakire '), Gustav Klimt ile olan ilişkisini alegorik ve sembolik olarak irdelediği resimleri (örneğin 1912 tarihli ' Keşişler ' ve ' İzdırap ') ve ikili ya da üçlü otoportreleriyle ölümle veya kendi'yle yüzleşmesinin resimleri (örneğin 1910 tarihli ' Kendini Görenler ').



Resim 2.3.2: Egon Schiele, ' Keşişler ', 1912, 181 x 181 cm, T.Ü.Y.B.

Schiele'nin 1912 yılında yaptığı ' Keşişler ' ve ' Izdırap ' resimlerinde kendi portresine Gustav Klimt ile birlikte yer vermektedir. Resim dini bir bağlam içinde Schiele'nin Klimt ile olan ilişkisinin doğasını ifade etmektedir. 'Keşişler'de daha homojen ve tek parça, ' Izdırap 'ta ise daha karmaşık ve resmin bütününe yayılır biçimde görülen ve iki figürü birbirine yapıştıran yapı, Klimt ile Schiele arasındaki yüce bir duygu birliğinin ya da Schiele'nin 'karanlık' yanından doğup Klimt'e yönelen karmaşık duyguların ifadesi gibidir. Ancak her iki resimde de bu yüce veya karmaşık duygular, dini çağrışımların ardına gizlenmiştir. ' Keşişler ' resminde Klimt'in başını çevreleyen sonbahar meyvelerinden oluşan taç ve Schiele'nin başını çevreleyen deve diken çiçeğinden taç ve iki figürün içinde kayboldukları-kaynaştıkları siyah cüppemsi kıyafet, fanilik ve acıyı simgeleyen iki solmuş gül ve Schiele'nin otoportrelerinde sık sık gördüğümüz Aziz figürlerinin jestlerine ait el işareti resimdeki dini boyutu vurgulayan unsurlardır (Resim 2.3.2). Schiele alegorik ve sembolik bir dille aslında duygusal bir itirafta bulunmaktadır. Her iki resimde de Schiele, Klimt ile olan ilişkisini baba oğul veya usta çırak ilişkisi içerisinde, kendisini zayıf acı çeken bir benlik, Klimt'i de kendisine güç veren ve destek olan bir baba veya bir usta, yoldaş, koruyucu olarak göstermektedir.¹⁴⁰

Egon Schiele'nin erken otoportrelerinin pornografik yanı aile çatısı altına girmeye başladığında daha humanist bir yaklaşıma doğru evrilir. Söz konusu resimlerde doğum, anne ve çocuk ilişkisi, aile kavramı ön plandadır. Bu resimlerde " Schiele'nin erken dönem işlerinde üstü kapalı olarak çok defa ima edilen cinsler arasındaki yırtıcı ilişki, ressamın kendisinin de dahil olduğu biçimsel olarak kenetlenen dünyevi Kutsal Aile ile yer değiştirmiştir."¹⁴¹ Schiele'nin 1918 tarihli ' Aile ' resmi bu türdeki resimlerine örnek olarak gösterilebilir (Resim 2.3.3).

¹⁴⁰ Frank WHITFORD, **Egon Schiele**, 122.

¹⁴¹ A.g.k., 189.



Resim 2.3.3: Egon Schiele, ' Aile ', 1918, 152 x 162 cm, T.Ü.Y.B.

20.yüzyılda Alman resminin en önemli teması kuşkusuz I.Dünya Savaşı olmuştur. O güne kadar üretilmiş en modern silahların ve kimyasal gazların kullanıldığı savaş, insan bedeninde ve ruhunda çok ağır tahribatlar yaparak, sanatçılar için hem estetik hem psikolojik açıdan başa çıkılması gereken sorunlar doğurmuştur. Savaş gerçeği, gönüllü olarak veya olmayarak, savaşın gerekli olduğuna inanarak veya cephede yaşayacaklarının sanatsal üretimini olumlu yönde etkileyeceğini düşünerek savaşa katılan Alman ressamın veya Kathe Kollwitz gibi çok yakınlarını savaşta kaybeden sanatçıların eserlerinde en etkili biçimde yansıtılmıştır. 20.yüzyılda Alman resminin en önemli temsilcilerinden olan Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Dix ve George Grosz çeşitli mevkilerde ve sürelerde I.Dünya Savaşı'nda yer almışlardır.



Resim 2.3.4: Otto Dix, ' Savaş ', 1929-32, 204 x 102 cm (Yan), 204 x 204 cm (Orta), 60 x 204 cm (Alt), T.Ü.Y.B.

Otto Dix işçi sınıfından bir ailenin çocuğu olarak cephenin en ön saflarına gönderilmiştir. Bu durum Dix'in savaşa en korkunç boyutlarıyla ve en yakından tanık olmasına neden olmuştur. Savaşa katılma nedenini; " Savaş çok korkunç bir şey ama görkemli yanı da yok değil. Bunu ne pahasına olursa olsun kaçırmamalıydım. İnsanlara ilişkin bir şeyler öğrenmek istiyorsan, onları eziyet altındayken görmeyi gerekir... Yaşamın en berbat yüzünü kendi gözlerimle görmeliydim. "¹⁴² şeklinde açıklayan Dix cephede gördüklerini savaş esnasında çizmeye devam etmiştir. Ressamın 1929'dan 1932'ye kadar üzerinde çalıştığı ' Savaş / Der Krieg ' triptiği Dix'in bu gözlemlerini savaştan yaklaşık on yıl sonra görselleştirebilmesinin ürünüdür (Resim 2.3.4).

Dix'in altar resmi formunda yaptığı ' Savaş ' triptiği Grünewald'ın 1506-1515 tarihli ' Isenheim ' altar resminden etkilenmiştir. Grünewald'ın İsa'nın çarmıha gerilmesini konu alan altar resmi, izleyiciyi İsa'nın çektiği acıyla karşı karşıya getirip kendi acısına katlanma gücünü artırmak ve böylece iyileşmesine yardımcı olmak için Isenheim'daki Aziz Antuan Manastırı'nın hastanesine asılmıştır. Dix, ' Savaş ' triptiği için Hristiyan ikonografisinden ve Grünewald'ın resminden özellikle yararlanmıştır. Murray, Otto Dix'in ' Savaş ' resmi için yaptığı bu bilinçli tercihini şöyle açıklamaktadır; " Reproduksiyonlarda neredeyse görünmez hale gelen ancak resmin önünde durduğunda neredeyse izleyicinin ayağına yuvarlanan dikenli tellerle

¹⁴² Norbert Wolf, **Dışavurumculuk**, s.36

taçlandırılmış kesik baş, açıkça İsa'nın dikenli tacını ima eder ve askerın acı çekmesiyle Hristiyanca fedakarlığı ilişkilendirmenin kasıtlı girişimini gösterir, imgenin sosyal fonksiyonunu onaylar: emektar Alman askerlerinin hatıralarını savunmak ve haklı çıkarmak ve onların acılarını kabul etmek.¹⁴³ Murray ayrıca makalesinde Alman geleneğine dair şu bilgiyi vermektedir; “kahraman asker imajı Alman geleneğine ne kadar bağlıysa çarpmıha gerilmiş İsa da o kadar bağlıdır.”¹⁴⁴. Böylelikle denilebilir ki; Dix ‘ Savaş ’ triptiğini, Alman geleneğindeki askerlik ve dini fedakarlık kavramlarının kardeşliği üzerine inşa etmiştir.

Öte yandan Dix, Grünewald’ın ızdırapla ilişkili resmini esas alarak, yaşadığı toplumun savaş sonrası duygularına dokunmak isterken kendisiyle hesaplaşmak da istemiş olabilir. Dix’in 1920’lerdeki resimlerinde özellikle ölüm ve ızdırap içeren konularının ve bu bağlamdaki dini temaların artmasının da ressamın savaş sonrası yaşadığı travmayı atlatma yollarını arayışları olarak görülebilirler. Aynı şekilde Dix söz konusu dönemde yaptığı ‘Savaş Esiri Olarak Otoportresi’ resmi de otobiyografik olmakla birlikte ressamın anılarıyla yüzleşerek iyileşme çabalarının ürünü olarak değerlendirilebilir.

Resimde geleneksel altar formu kullanılmakla birlikte Dix’in bu formu; savaşın öncesinde, sonrasında ve savaş esnasında yaşananları zaman olarak bölümlere ayırmak için de kullanmıştır. Triptiğin sol panelinde savaşa giden askerler görülmektedir. Triptiğin orta paneli ise Dix’in 1920-23 tarihli, savaş temalı bir başka resmi olan ‘ Cephe ’ ile kompozisyon olarak aynı ancak ‘ Cephe ’nin daha korkunç bir versiyonudur. Sağ panelde ise savaştan geriye kalan yıkıntılar arasında hayatta kalan Otto Dix’in otoportresi görülmektedir. Dix, otoportresini bu yıkıntılar arasına yerleştirirken belleğindeki imgeleri yeniden canlandırmaktadır, diğer bir deyişle ressam “ iki dünya savaşı arasında tekrar tekrar- takıntılı olarak denebilir- cepheye yeniden dönmektedir. ”¹⁴⁵ Dolayısıyla Dix’in savaş konulu bütün resimlerinin doğal olarak otobiyografik bir niteliği vardır.

¹⁴³ Ann MURRAY, *A War of Images: Otto Dix and the Myth of the War Experience*, 63-64.

¹⁴⁴ A.g.m., 64.

¹⁴⁵ Paul FOX, *Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix*, 247.

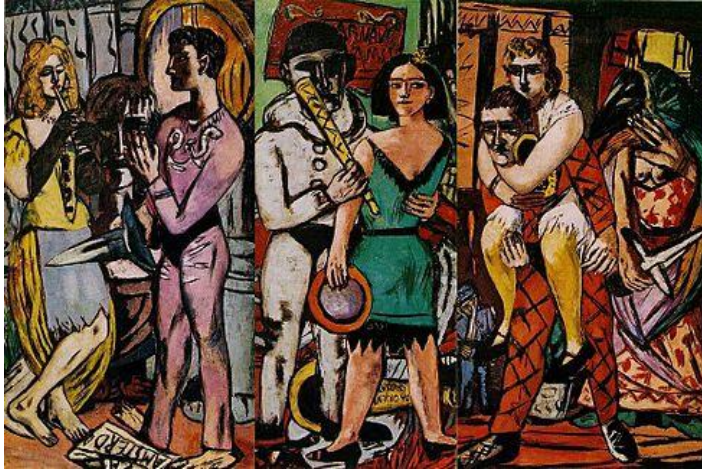
Resim diğer taraftan da Dix'in triptiğini yaptığı yıllarda ordu ve hükümet tarafından popüler basın ve medya yoluyla yürütülen idealize edilmiş asker ve savaş imgelerini yalanlamaktadır. Dix resminin bu yanını şöyle ifade etmektedir; “ Resim I.Dünya Savaşı'ndan on yıl sonra başladı. O yıllarda savaş tecrübesini sanatsal olarak işlemek için çok sayıda çalışma yaptım. 1928'de bu büyük konuya girişmeye hazır hissettim.(..) Bu yıllarda Weimar Cumhuriyeti'nde bir çok kitap yine kahraman ve kahramanlık kavramlarını destekliyordu ve bu kavramlar uzun zamandan beri savaşın siperlerinde absürtlüğe indirgenmişti. İnsanlar savaşın getirdiği korkunç acıyı unutmaya başlamıştı. Triptik bu durumdan doğdu (..) korku ve paniğe neden olmak istemedim ama savaşın korkunçluğu ile ilgili bilgi vererek insanların direnme güçlerini uyandırmak istedim. ”¹⁴⁶

20.yüzyılın en önemli çok figürlü otoportrelerinden biri de Max Beckmann'ın 1943 tarihli ' Karnaval ' resmidir (Bkz. Resim 2.3.5). Resim Beckmann'ın en önemli felsefi ve sanatsal ifadeleri olarak görülen triptik serisine aittir. Resmin üç parçasında da sirk kostümleri giymiş, müzik aletleriyle ilişkili kadın ve erkek figürleri ana kahramanlar olarak öne çıkmaktadır. Anderson'un belirttiği gibi triptiğin her sahnesi, Beckmann'ın farklı tarihlerde yaptığı Karnaval temasıyla ilgili resimlerinin bazı kompozisyon değişiklikleri sonucunda yeniden inşa edilmesiyle oluşturulmuştur.¹⁴⁷ Triptiğin orta panelindeki kadın ve erkek figürleri de, Beckmann'ın Quappi ile olan çift portrelerinin bir versiyonudur. Beckmann'ın kostümü ve aksesuarları, İtalyan komedi tiyatrosunun iki kahramanı olan Pierrot ve Harlequin karakterlerine aittir, Beckmann “ geleneksel Harlequin ve Pierrot özelliklerini birleştirerek insanın ikili doğasını ifade eden bir figür yaratmıştır; bu figür yaşama sevincinin farkında olan ama kendi aptallığı ve kibiri tarafından acı dolu bir savaş deneyimine sıkışıp kalan insandır.”¹⁴⁸ Karnval hem Beckmann'ın hayatında pratik anlamda gerçek bir yere sahiptir hem de duygusal anlamda insan renkli dünyasının ardında acı dolu varoluşunu anlatmak için ressamın sık sık başvurduğu bir temadır, öte yandan Becmann'ın, hayatın bir sahne olduğu, insanların da bu sahnede üzerlerine düşen rolleri oynadığı ile ilgili düşüncelerinin uzantısıdır.

¹⁴⁶ Bkz. (143), MURRAY, 64.

¹⁴⁷ Eleanor ANDERSON, **Max Beckmann's Carnival Triptych**, 223.

¹⁴⁸ Bkz. (147), ANDERSON, 220-225.



Resim 2.3.5 : Max Beckmann, ' Karnaval ', 1942-43, 104,5 x 190 cm, T.Ü.Y.B.

Beckmann 'Karnaval' resmini Amsterdam'da sürgünde olduğu sırada yapmıştır. Resimde sol panelde 'AMSTERDAM' kelimesinin yarı kapalı olarak yerde, orta panelde 'CARNIVAL AMSTERDAM' yazısının duvarda asılı bir plakada gösterilmesiyle triptiğin Amsterdam'la ve Amsterdam'da düzenlenen Mardi Gras karnavaliyla ilişkisi vurgulanmıştır; sağ panelin arka üst kısmında yer alan '-EN HO-E-' yazısı ve Beckmann'ın daha önceki resimlerinde de görülen mavi elbiseli 'belboy' figürü; Beckmann'ın Berlin'de kaldığı 'Eden Hotel'i işaret etmektedir.¹⁴⁹ Bütün bunlar resmin, Beckmann ve eşinin Berlin'den Amsterdam'da uzanan yaşamlarının bir bölümüne değindiğinin işaretleridir.

Beckmann 'Karnaval' resminde kendi yaşamının bir bölümünü anlatmaktadır ancak bunu yaparken kendi yaşamı içindeki evrensel duygulara odaklanıp, evrensel duyguların çeşitli coğrafyalardaki ifadeleri için kullanılan mitolojilere başvurmaktadır. Ressamın Doğu ve Batı mitolojisinden beslenen ve oldukça kişisel bir sembolik dili vardır. Örneğin karnaval teması ya da tiyatroya ait figürler, yaşamın ikili yönünü temsil ettikleri için kişisel olarak Beckmann'ın süre giden anlatımının daimi elemanlarıdır.

Anderson, Bekmann'ın hem mitolojiden beslenen hem de kişisel sembolizmle

¹⁴⁹ Bkz. (147), ANDERSON, 219.

oluşturulmuş anlatım diline örnek olarak Karnaval triptiğindeki sağ paneldeki sahneyi örnek vermektedir; sağ panelde Eden Hotel'in kapısında duran kılıçlı, kuş başlı figür ve 'belboy', Beckmann ile Quappi'nin Nazi baskısı yüzünden 1937'de Berlin'den apar topar ayrılışlarını anlatırken geleneksel olarak Adem ve Havva'nın Cennet'ten kovuluşlarını da canlandırmaktadır.¹⁵⁰ Beckmann ve eşinin Almanya'dan sürgün edilişleri 'Adem ve Havva'nın Cennet'ten Kovuluşu' içinde erimiş ya da insana dair ortak duygular çağlar sonra kişisel bir sembolizm içinde kaynaşmış gibidir.

Diego Rivera'nın 1948 tarihli ' Alameda Parkı'nda Bir Pazar Öğleden Sonra Rüyası ' ressamın kendi portresinin olduğu figürlü kompozisyonların Güney Amerika'daki en önemli örneklerindendir (Bkz. Resim 2.3.6). Rivera'nın duvar resminin konusu Meksika tarihidir ancak Rivera resminde Meksika tarihindeki önemli olayların, dönemlerin ve kişilerin yer aldığı panoramik park manzarasına on yaşlarındaki kendi portresini ve Frida Kahlo'yu yerleştirerek resme otobiyografik bir boyut eklemiştir. Freskonun ön orta bölümünde on yaşındaki haliyle gördüğümüz Rivera ve arkasında Rivera'nın gelecekteki eşi Frida Kahlo görülmektedir. Kahlo'nun elinde yin ve yang'ın simgesi olan cisim, Çin felsefesinde birbirine zıt ve bağımsız güçlerin birlikteliğinin uyumunu ifade etmektedir. Diego bu simgeyle Frida ile ilişkilerinin doğasını da özetlemektedir. Diego'nun elinden tuttuğu figür Meksika resminde burjuvayı temsil eden iskelet halindeki Catarina figürüdür ve yaratıcısı olan ünlü gravürcü Jose Guadalupe Posada ile kol kola durmaktadır. Resim çocuk Diego'nun gözünden kendi yaşam hikayesinin ve olgun bir sanatçının dünya görüşüyle Meksika tarihindeki önemli olayların ve kişilerin bir arada ele alınmasıdır. Resimde Diego'nun kendi portresi hayran olduğu ünlü gravürcü Jose Guadalupe Posada'nın ve eşi Frida Kahlo'nun yanı sıra İspanyol fatih Hernan Cortes, yazar Sor Juana, diktatör Porfirio Diaz gibi Meksika tarihi için önemli kişilerle yan yana görülmektedir.

¹⁵⁰ Bkz. (147), ANDERSON, 223.



Resim 2.3.6 : Diego Rivera, ' Alameda Parkı'nda Bir Pazar Öğleden Sonra Rüyası ', 1948, 4,8 x 15 m, Fresko.

3. FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARINDA KENDİ PORTELERİNİ KULLANAN TÜRK RESSAMLAR VE ESERLERİ

Batı sanat tarihinde ressamın otoportresinin olduğu çok figürlü kompozisyonların dini temalar ile birlikte geliştiğini ve giderek dünyevi konular içinde üretilmeye başladığını görüyoruz. Batılı anlamda gelişen Türk resminde ressamın kendi portresinin olduğu ilk figürlü kompozisyonlar, Osmanlı elitinin iki önemli temsilcisi olan Osman Hamdi Bey'in ve Abdülmecit Efendi'nin kendi çevrelerinden ve günlük yaşantılarından hareketle oluşturdukları resimleridir. Batılı örneklerinin seyirinden farklı olarak, ressamın portresi figürlü kompozisyonlara birden bire gündelik yaşam sahneleri ile girmiştir. Resimler temel olarak Osman Hamdi Bey'in ve Abdülmecit Efendi'nin de dahil olduğu, Batı kültürüne ve değerlerine yönelen çevrenin gündelik yaşamının izlerini taşımaktadır. Belki de bu çevrenin verdiği güven duygusuyla ve kültür birikimiyle Osman Hamdi Bey ve Abdülmecit Efendi resimlerine otoportrelerini yerleştirirken tereddüt etmemişler ve de kimliklerini gizlememişlerdir. Aynı zamanda Abdülmecit Efendi'nin ve Osman Hamdi Bey'in resimlerinde konu seçimlerinde, figürü ve mekanı ele alışlarında idealizasyona gitmiş olduklarını görülür. Söz konusu resimlerin o dönemde Pera'da ya da konsolosluklarda açılan ve yabancı misyondan oluşan belirli bir çevreye yönelik sergilerde gösteriliyor oluşu, ressamların belli ölçüde idealizasyona gitme nedenlerini açıklayabilir.

3.1. 20.yüzyılda Türk Resminde ve Neş'e Erdok'un Resimlerinde Ressamın Kendi Portresinin Olduğu Figürlü Kompozisyonlar

Türk resmindeki figürlü kompozisyonların ilk örneklerini Osman Hamdi Bey fotoğraftan yola çıkarak, kendisini ve yakın çevresini model olarak kullanarak oluşturmuştur. Osman Hamdi Bey konuları bağlamında Oryantalist bir ressamdır ancak, Oryantalizm anlayışı Batılı ressamlardan farklıdır. Semra Germaner'in

belirttiği gibi “ taşıdığı kültürel miras bilinci ve geçmişe saygısıyla Batılı Oryantalistler’in önyargılı tutumlarının tersine Osmanlı yaşamını yücelten resimler yapmıştır.”¹⁵¹ Osman Hamdi Bey’in resimlerinde Doğu kentleri temiz ve aydınlıktır. Ressam Osmanlı topraklarına özgü tarihi mekanları, bu mekanların süsleri olan çinileri, hat sanatı örneklerini, mermer ve değerli maden işçiliğini detaylı bir anlatımla ve ülkesine ait estetik değerler olarak resimlerine taşımıştır. Osman Hamdi Bey’in resimlerindeki geleneksel mekanlara eşlik eden figürler gerek kıyafetleriyle gerek günlük yaşamlarıyla gerekse de entelektüel yanlarıyla Batılı Oryantalistler’in figürlerinden oldukça farklıdır. Osman Hamdi Bey’in kadınları ve erkekleri genellikle bakımlı ve şıktır, giyimlerinden zevk sahibi ve varlıklı oldukları anlaşılabilir; dini mekanlar dışındaki iç mekanlarda kadınların saçları açıktır ya da zarif biçimde toplanmıştır. Resimlerdeki kadınlar ve erkekler müzikle ilgilenirler, kitap okurlar. Kitap Osman Hamdi Bey’in resimlerinde Semra Germaner’in ifadesiyle ‘ aydınlanmanın simgesidir ’. Birçok resminde özellikle genç kadınları ve erkekleri, din adamlarını kitap okurken resmeden Osman Hamdi Bey, Osmanlı toplumunu aydın, düşünen, tartışan, okur yazar bir toplum olarak göstermektedir.



Resim 3.1.1 : Osman Hamdi Bey, ‘ Silah Taciri ’, 1908, T.Ü.Y.B.

Osman Hamdi Bey’in resim tekniği çeşitli mekan ve figür fotoğraflarının bir araya getirilmesi ve kareleme yöntemi ile tuvale aktarılması ile tanımlanabilir. Aynı şekilde Osman Hamdi Bey, şark kıyafetleri giyerek ve konuya yönelik pozlar vererek

¹⁵¹ Semra GERMANER, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1393.

bir kaç açıdan çektirdiği kendi fotoğraflarını kullanarak resimlerindeki kendi portrelerini oluşturmuştur. Osman Hamdi Bey'in birçok resminde aynı figürü, kıyafetinin rengini veya el kol duruşlarını değiştirerek tekrar tekrar kullandığı da bilinmektedir. Bu nedenle Osman Hamdi Bey'in bazı resimlerinde birden fazla kendi portresini farklı pozlarda görmek mümkündür. 1908 tarihli 'Keskin Kılıç / Silah Taciri ' resmi Osman Hamdi Bey'in farklı rollerde iki portresinin olduğu resimlerden biridir (Resim 3.1.1). Resimde Osman Hamdi Bey izleyiciye yan dönük şekilde görülmektedir ve bir silah tacirini canlandırmaktadır. Arkada oturan figür 1890 tarihli ' Bursa'da Yeşil Cami'de / Kuran Dersi ' resmindeki pozunun farklı bir açıdan tekrarlanmasıdır. Osman Hamdi Bey Oryantalizmi kendine göre yorumlarken kendi toplumunu yücelterek böyle bir toplumun ferdi olmaktan duyduğu gururu ifade ediyor olabilir.



Resim 3.1.2 : Abdülmecid Efendi, ' Harem'de Beethoven / Ahenk ', 1915, T.Ü.Y.B.

Abdülmecid Efendi'nin 1915 tarihli ' Harem'de Beethoven / Ahenk ' resmi Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinde bir Şehzade'nin Batı kültürünü günlük yaşamının bir parçası olacak kadar özümlediğini gösteren bir resimdir (Resim 3.1.2). Bir diğer boyutuyla, resmin yapıldığı yıl, gösterildiği sergiler düşünüldüğünde "Harem'de Beethoven / Ahenk " resminin I.Dünya Savaşı'yla ve bu savaşta Türkiye'nin Almanya ile müttefik oluşuyla ilgili propoganda içeriği vardır.

‘ Harem’de Beethoven / Ahenk ‘ resmi Abdülmecid Efendi Bağlarbaşı semtindeki köşkünde bir müzik toplantısını temsil etmektedir. Resimde, Şehzade maiyeti ile birlikte piyano, keman, viyolonsel ile Beethoven’ın bir bestesini seslendiren müzisyenleri dinlemektedir. Abdülmecid Efendi’nin haremindeki kadınları resimleri için model olarak kullandığı bilinmekle birlikte bu resimdeki müzisyenler de ressamın haremdeki kadınlardır. Resimde ressamın ilk eşi Başkadınefendi Şehsuvar keman çalmaktadır; piyano çalan kişi Ofelya Kalfa isimli Hatça Kadın, viyolonsel çalan Bihruze Kalfa’dır. Resimde solda ayakta duran iki genç kadından sağdakinin ressamın ikinci eşi Mehisti Kadınefendi olduğu düşünülmektedir. Abdülmecid Efendi ise en önde, sağda oturmaktadır, üzerinde askeri üniforma vardır. Avrupai mobilyalar ile döşenmiş salonda Alman besteci Beethoven’ın büstü, yerde dağınık duran kitapların üzerinde Beethoven’a ait olduğu anlaşılan bir bestenin notaları, en arkada Abdülmecid Efendi’nin babası Abdülaziz’in at üstünde heykeli görülmektedir. Avrupai mobilyalarla döşenmiş mekan, Batı müziğine ait enstrümanlar ve müzik toplantısındaki figürlerin Batılı saç ve giyim tarzları, “Harem’de Beethoven / Ahenk “resminde; Osmanlı Sarayı’nın ve mensuplarının benimsediği yeni ve modern kimliklerinin özellikleri olarak gösterilmeleri bakımından önemlidir. Resimde, modernleşen Osmanlı Sarayı’nda kadınların sosyal hayattaki konumlarının da Batılı hemcinslerinin düzeyine geldiği görülmektedir. Zeynep Yasa Yaman resimde kadına verilen bu değeri şöyle ifade etmiştir; “Çağının özelliğini anlatan bu resimde kadına verilen özel değer de dikkat çeker. Zira erkeklerle aynı mekanda, eşit biçimde gösterilen, düşünen, iyi eğitilmiş, Avrupai görünümlü, müzik aletlerini çalabilen, aristokrat kadınlar ele alınmıştır.”¹⁵²

Resim Abdülmecid Efendi’nin Doğu ve Batı kültürünü birlikte iyi özümseyen yaşantısının bir yansıması olduğu gibi dönemin Osmanlı Saray yaşantısının bir belgesi olma niteliğini de taşımaktadır. Abdülmecid Efendi’nin Batılı düşünce yapısı, aydın kimliği, özgürlükçü fikirleri, sanata ve edebiyata düşkünlüğü ve şehzade kimliği otoportresinde özetlenmektedir.

‘ Harem’de Beethoven / Ahenk ‘ resminin yapıldığı yıllarda Osmanlı Devleti

¹⁵² Zeynep Yasa YAMAN, **Türk Resminde Kadının Değişen İmgesi**, 412.

I.Dünya Savaşı'nda savaşımaktadır. I.Dünya Savaşı hem İstanbul'da dönemin önemli resim hareketlerinden biri olan Şişli Atölyesi'ni dolaylı olarak teşvik etmiş hem de bazı eleştirmenlere göre Abdülmecid Efendi'nin "Harem'de Beethoven / Ahenk" resminin içeriğini ve kaderini şekillendirmiştir. Osmanlı Devleti'nin I.Dünya Savaşı'nda müttefik arayışlarına birçok devletin olumsuz yanıt vermesinin ardından Almanya olumlu yanıt vermiş, iki ülke 1914 Ağustos'unda imzaladıkları gizli antlaşmaya göre resmen müttefik konumuna gelmişlerdir. Abdülmecid Efendi'nin döneminde İstanbul'daki önemli resim hareketlerinden birisi de savaş sırasında 1917 yılında Bulgar Çarşısı'nda kurulan Şişli Atölyesi'dir. İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Mehmed Ruhi ve Sami Yetik Şişli Atölyesi'nde milli mücadele ruhunu körüklemek, cesaret ve kahramanlık duygularını övmek amacıyla öncelikle Çanakkale Savaşı konulu resimler üretmişlerdir. Abdülmecid Efendi Şişli Atölyesi'nin kurulmasında hem önemli bir rol oynamış hem de atölyeyi sık sık ziyaret etmiştir. Celal Esat Arseven'in "Türkler'in Avrupa'da sadece askeri alanlardaki başarılarının değil, kültür ve sanat alanında da tanıtılmasının gerekliliği"¹⁵³ düşüncesi Türk Ressamların resimlerinin Avrupa'da sergilenmesi fikrini beraberinde getirmiştir. Bu düşünceyle Şişli Atölyesi'nde üretilen resimler İstanbul'da sergilendikten sonra 1918 yılında Viyana'da sergilenmiştir. "Avrupa'daki sergi Osmanlı basınında da duyurulmuş, bu etkinliğin Avrupa'nın bizi tanıması için önemli bir fırsat olduğu açıklanırken kendimizi dost ve düşmana karşı göstermemiz gerektiği belirtilmiştir."¹⁵⁴ Abdülmecid Efendi bu sergiye 'Harem'de Beethoven', 'Harem'de Goethe', 'Otoportre' tablolarıyla katılmıştır. Abdülmecid Efendi'nin 'Harem'de Beethoven / Ahenk' resmine Alman besteci Beethoven'ın büstünü ve notalarını dahil etmesi bazı eleştirmenlerce ressamın Şehzade kimliğiyle de müttefiği Almanya'yı selamlaması olarak değerlendirilmektedir. Abdülmecid Efendi'nin resmindeki Beethoven vurgusunun kişisel müzik beğenisinin yansıması olarak da düşünülebilir. Serginin ardından 5 Ocak 1918 tarihli sayısında Berliner Tageblatt'ın Abdülmecid Efendi'nin 'Harem'de Goethe' başlıklı resmi hakkında, Osmanlı soyundan bir prensin büyük yağlıboya tablolar ile Alman kültürü için propoganda yapmasının şaşırtıcı olduğu yorumu yapılmıştır.¹⁵⁵

¹⁵³ Eylem YAĞBASAN, *Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*, 46.

¹⁵⁴ A.g.e., 47.

¹⁵⁵ S. GERMANER - Z. İNANKUR, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, 184.

Feyhaman Duran'ın ' Sanatkar Dostlar ' resmi, Türk resminde ressamın kendi otoportresine ressam arkadaşları arasında yer verdiği ilk resim olma özelliğini taşımaktadır (Bkz. Resim 3.1.3). Resim düzenleniş ve renk anlayışı bakımından Hollanda resmi grup portre geleneğine yakın olmakla beraber, grup üyelerini arkadaşlık bağları dışında bir araya getiren ortak düşünceyi ya da resmi - sivil sorumluluğu belirtmemesi bakımından resim bu gelenekten ayrılmaktadır. Duran'ın ' Sanatkar Dostlar 'ının ortak düşünceleri, resmin yapıldığı yıllarda grup üyelerinin şahit oldukları zor ülke koşullarına rağmen resim sanatını sürdürmekteki kararlılıkları ve bu kararlılığı 'Osmanlı Ressamlar Cemiyeti' adı altında resmileştirmeleridir. Resim bu yönüyle idealist bir sanatsal örgütlenmenin belgesi niteliğini taşımaktadır.



Resim 3.1.3 . Feyhaman Duran, ' Sanatkar Dostlar ', 1921, T.Ü.Y.B.

Ressamları bu sanatçı örgütlenmesine götüren tarihi ve toplumsal koşullara bakacak olursak Osmanlı topraklarında Batı anlamında gelişen resmin Osmanlı'nın modernleşme politikaları ile paralel olarak çeşitli okul, cemiyet, sergi ve atölyelerle birçok koldan ilerlemiş olduğunu görürüz. " 1908'de, II.Meşrutiyet'in ilan edildiği yıl, İstanbul'da sanat ve kültür yaşamı da canlandı. Resim sanatı yönündeki canlanma da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulmasıyla elle tutulur hale geldi. Bir cemiyet kurmayı ilk öneren Sanayi-i Nefise mezunu ressam Ruhi oldu.Cemiyet, başta Ruhi, Çallı İbrahim ve Sami olmak üzere, Şevket, Hikmet, Asaf, Ağah, Kazım, Hüseyin, Haşim, Ahmet Ziya, Ahmet İzzet, Hoca Rıza, Muazzez, Mahmut, Mürver, İzzet

Beylerden oluşan kurucu üyelerle Şehzadebaşı'nda bir binada açıldı; etkinliğinin genişlemesi ve üyelerini çoğalmasıyla, merkezini Cağaloğlu'nda Sait Bey Konağı'na taşıdı. Sonradan katılan üyeler, Halil Paşa, Zekai Paşa, Nazmi Ziya, Feyhaman, Avni Lifii, Murtaza, Mithat Rebi, Rifat, Diran, Tomas ve Müfide adlı ressamlardı. ¹⁵⁶ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin yayını olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi sadece güzel sanatlar haberlerine yer vererek dönemin kültür ve sanat hayatında önemli bir yer tutarken 20 Ocak 1911 tarihli ilk sayısında cemiyetin kuruluş amacını, " Osmanlı İmparatorluğu'nda ressamlığın ilerlemesi ve ressamların geleceğini güvenceye almak ¹⁵⁷ şeklinde açıklıyordu. " Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Gazetesi, ülkenin çok çeşitli güçlüklerle karşı karşıya olduğu bir dönemde, güzel sanatlara koşullar ne olursa olsun ihtiyaç bulunacağı görüşünü savunarak varlığını sürdürmeye çalışmış, 18. sayısını yayımladığı 1914'e kadar bu konuda başarılı olmuştur. ¹⁵⁸ Osmanlı'nın ilk sanatçı birliği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926 yılında Türk Sanayi-i Nefise Derneği, 1927 yılında Türk Sanayi-i Nefise Birliği adını almıştır. Cemiyet 1916 yılında Galatasaray Yurdu'nda açtığı ilk sergisini 1951 yılına kadar aksatmadan sürdürmüştür. ' Sanatkar Dostlar ' 1921'deki Galatasaray Sergisi'nde sergilenmiştir.

Feyhaman'ın grup portresindeki ressamlar; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin üyeleri olmanın yanında 1914 Kuşağı veya Türk Empresyonistleri olarak anılan genç ressamlar grubu içindedirler. Fransa'daki eğitimlerini savaş nedeniyle yarıda bırakıp 1914'te yurda dönen bu ressam kuşağının üyeleri İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ruhi Arel, Avni Lifij, Sami Yetik'tir. Türk resminde usta bir portre sanatçısı olan Feyhaman Duran'ın ' Sanatkar Dostlar ' resmi fotoğrafik özellikler taşımakla birlikte Türk Resim Sanatı tarihinde mesleki dayanışmayı merkeze alan önemli bir eserdir.

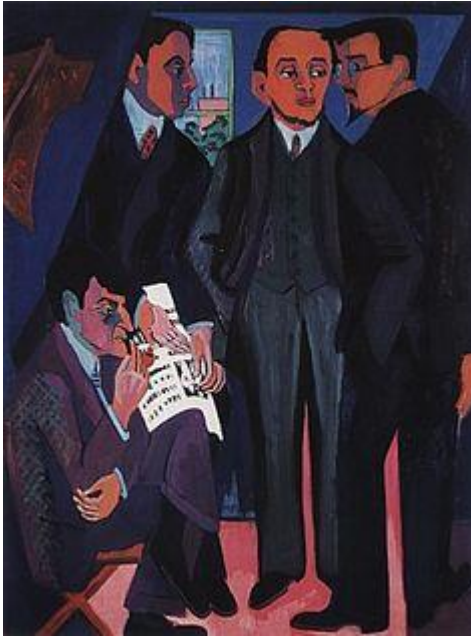
Feyhaman Duran'ın 1921 tarihli ' Sanatkar Dostlar ' resmini Avrupa'da 1926-27 yıllarında yapılan bir başka ressam grubu portresi olan Ernst Ludwig Kirchner'in ' Köprü / Die Brücke ' resmi ile karşılaştıracak olursak ilk göze çarpan iki resim

¹⁵⁶ Gül İREPOĞLU, **Feyhaman**, 5o.

¹⁵⁷ Bkz. (156), İREPĞOLU, 5o.

¹⁵⁸ Bkz. (156), İREPĞOLU, 52.

arasındaki üslup farkıdır (Bkz. Resim 3.1.4). Türk ressamların izlenimciliği benimseyip ülkelerine getirdikleri sırada Almanya'da ekspresyonizm akımı etkisini göstermektedir. Duran'ın ' Sanatkar Dostlar ' ı izlenimciliğe yakın bir üslupta, grup üyelerinin fiziksel özelliklerine bağlı kalarak, gerçekçi bir mekan duygusu içinde serbest fırça vuruşlarıyla düzenlenmiştir. Kirchner'in ' Köprü / Die Brücke ' resmi ise grup üyelerinin resim anlayışlarını yansıtır biçimde ekspresif bir tavırla yapılmıştır, dolayısıyla doğal olmaktan uzak canlı renklerle ve tanımsız bir mekan anlayışı içerisinde grup üyelerinin fiziksel özellikleri öne çıkan yanlarıyla vurgulanmıştır. 1905'te kurulan ' Die Brücke ' grubunun 1906 yılında ahşap oyma tekniği ile basıp ilan ettiği manifestoları resimde Kirchner'in ellerinin arasında görülmektedir, bu imge grubun kimliği ile ilgili ipucu olarak resimde yer almıştır. Duran'ın resminde ise grubun sanatçı grubu olduğuna dair, resmin adı dışında, bir ipucu yoktur.



Resim 3.1.4 : Ernst Ludwig Kirchner, ' Köprü ', 1926-27, T.Ü.Y.B.

Türk resminde 1920'lerden Neşe Erdok'un dahil olduğu 1968 Kuşacağı'na kadar çok sayıda sanatçı otoportresi yapılmıştır; ancak sanatçının kendi portresine yer verdiği çok figürlü kompozisyonlar az sayıdadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ' Atölye ' ve ' At Üstünde Aşıklar ' resimleri, bu dönem içinde eser metninin kapsamına giren örnekler arasında yer alır. Çok figürlü kompozisyonlar Yeniler Grubu ile

artmıştır ancak bu resimler içinde sanatçının otoportresine yer verdiği örnekler bulunmamıştır. 1960'lı yıllarda Neşet Günal, Anadolu insanının yaşantısını toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla ele alan resimleriyle Türk resmindeki çok figürlü kompozisyonların en etkili örneklerini üretirken resimlerimde otoportresine yer vermemiştir.

Aynı yıllarda, Akademi'de D Grubu'ndan hocaların ve Neşet Günal'ın öğrencileri ve 68-70 yıllarında Akademi'den mezun olduktan sonra Fransa'ya gönderilen son ressam olan; Mehmet Gülerüz, Alaettin Aksoy, Gürkan Çoşkun, Utku Varlık ve Neşe Erdok; figürü, resimlerinde kendi iç dünyalarının ve kişisel anlatımlarının öznesi yaparak figüratif resmi toplumsal gerçekçi anlayıştan daha öznel bir boyuta taşımışlardır. Genellikle 1968 Kuşağı olarak anılan grup; "Kendilerini bir grup olarak tanımlamalarına ve farklı eğilimlere yönelmelerine karşın yaşadıkları dönem, aldıkları eğitim, buldukları çevre - Paris ve İstanbul'da - gibi pek çok ortak nokta bu sanatçılar için belirleyici olmuştur. Yapıtlarında izlenen ifadeye yönelik tavır, insan figürünün özel anlamlarıyla ele alınışı, kişisel kimlik arayışları bu sanatçıların ortak yönlerini oluşturmaktadır."¹⁵⁹

Semra Germaner '1968 Kuşağı Sanatçıları' başlıklı bildirisinde, söz konusu kuşağın resim anlayışlarındaki ortak yanlar ve figüratif resme kazandırdıkları yeni boyut ile ilgili şu paragraflara yer vermiştir;

" 1968 Kuşağı sanatçıları 'd' Grubu'na mensup hocalarının bir etüd aracı olarak gördüğü figürü farklı bir biçimde yorumlamışlar ve ona yeni anlamlar yükleyerek plastik ifadenin başlıca ögesi yapmışlardır. İç dünyalarını ve düşüncelerini evrensel bir bakış açısıyla ve çeşitli boyutlarıyla tuvaline yansıtan genç sanatçılar, insani değerleri, bazen komik, bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düşlem ve gerçeğin bir arada verildiği yapıtlarında figür nesneliliğinden arınarak tümüyle öznel bir nitelik

¹⁵⁹ Kemal İSKENDER, Gergedan Dergisi Sayı 23.

kazanmıştır. Sanatçıların kendi figürlerine yapıtlarında sık sık yer vermeleri yaşamlarıyla sanatı iç içe görmelerinin bir göstergesi gibidir. (...) Anlatım amacıyla figürün ön plana çıkışı yine bu sanatçıların tipik özelliği sayılmalıdır. Figür burada kimliği olan bir varlıktır, bir insandır. Daima insanı konu alan resimlerin ortak yanı, zaman ve mekanın belirleyici olmaması ve gerçeğe düşsel olanın birbiriyle kaynaşmasıdır. (...) Bu sanatçıların resimlerinde güncel olan, yaşanan ama açıklanamaz olan duygular bir arada anlatılır. Sanatçıların yapıtlarında yer alan, tanımadığımız ama bir geçmişleri olduğunu sezdiğimiz kişiler, aşkları, hüznüleri, keder ve korkularıyla seyirciye sunulur. (...)Toplumsal görüşleri kadar, iç sorunlarını da yapıta katan bu sanatçılarda ilk kez, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, öz eleştiri, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir ki tüm bunlar 1960'lı yılların sonlarına kadar biçimsel bir çizgide gelişen Türk resmi için çok önemli yeniliklerdir. ”¹⁶⁰

1968 Kuşağı'nın en çok otoportre yapan ve figürlü kompozisyonlarında kendi portresine yer veren ressamı Neşe Erdok'tur. Neşe Erdok'un otoportrelerinin seyrini incelendiğinde, kariyerinin ilk yıllarındaki otoportrelerinde ressamın forma hakim olma çabası ve benzetme kaygısı görülebilir. Erdok, hocalarının yönlendirmesi üzerine, karanlık bir odada sadece mum ışığı kullanarak ve aynaya bakarak yaptığı otoportrelerinin olduğunu da belirtmiştir. Kariyerinin ilerleyen yıllarında otoportre, ressamın kişisel hayatından yola çıkarak oluşturduğu resimlerde Erdok'un iç dünyasını dışa vurur şekilde karşımıza çıkmaktadır. Erdok söyleşimizde, resim hayatının her döneminde otoportre yapmayı günce yazmak gibi düşündüğünü belirtmiştir ve Rembrandt'ın otoportre anlayışını örnek vermiştir. Rembrandt'ta da otoportre yoğun biçimde ressamın iç dünyasının ve ruh halinin taşıyıcısı iken aynı zamanda ressamın yaşlanmasıyla birlikte değişen fiziksel özelliklerinin de belgesidir. Neşe Erdok'ta durum daha farklıdır; ressamın otoportreleri iç dünyasının ve ruh halinin taşıyıcıları iken zamanla yaşlanmanın izlerini Rembrandt'taki gibi yansıtmazlar. Erdok'un otoportreleri hem ressamın söyleşimizde belirttiği gibi hem de otoportrelerinin açılarından ve bakışlarının yönünden anlaşılacağı gibi aynaya bakılarak yapılmamıştır. Ressamın otoportresinde görülen en çarpıcı ya da olağan

¹⁶⁰ Semra GERMANER, 1968 Kuşağı Sanatçıları, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat-Sempozyum Bildirileri.

diyebileceğimiz değişikler; geçirdiği ameliyatın izleri, sa modelinin değişimleri, gözlük takması veya ruh halinin yansıması olarak - göz çevresindeki ya da yüzündeki renk değişimleri gibi doğrudan yaşlanmayla ilgisi olmayan daha çok sanatçının yaşantı içeriğinden kaynaklanan değişimlerdir. Bu durum örneğin Erdok'un 2013 yılında yaptığı ' Baykuşlu Otopotre ' ve ' Otopotre ' isimli (üzerinde Mimar Sinan Üniversitesi'nin ambleminin olduğu önlüğüyle) iki resmi karşılaştırıldığında açıkça görölmektedir. Erdok'un otoportresi hem genç yaşındaki hem de ilerleyen yaşlarının fiziksel özelliklerini içeren ancak, genç halinin baskın olduğu, hüzne teslim olmadığında çocuksu haliyle ve zayıf denebilecek bir kilodadır. Bir başka deyişle ressam aslında otoportreleriyle kendisini belli bir yaş aralığındaki haliyle göstermeyi tercih eder gibidir. Ressamın portreyi ele alışıyla ilgili söyledikleri kendi otoportrelerinin zamansızlığına da ışık tutmaktadır; " Bir figür yaptığımda, illa muhakkak bir kişinin fotoğrafını çeker gibi şu anını saptamıyorum, resim de öyle değildir zaten, bir insanı tanırırsın görürsün ..birkaç kere görürsün, çeşitli haliyle görürsün ondan sonra resmedersin, portre kişinin birçok durumun toplamıdır aslında..biraz fotoğraftan ayrıldığımız taraf da odur bence, resimde bir anı saptamıyorsun. "161

Mehmet Ergüven'in kitabında belirttiği gibi nerede başlayıp nerede bittiğini kesin olarak söyleyemeyeceğimiz otopotre anlayışını Erdok'un," bazı figürler bana benzeyebilir ama o başka bir durum " deyişide desteklemektedir.¹⁶² Otoportrenin sınırlarının kesin olmama durumu Erdok'un anlatım içeriğinde de izlenebilir, örneğin ressamı en 'kapalı' haliyle gördüğümüz ' Vapur Masalları ' resminde bile her zaman ressamın iç dünyasına dair izler (genellikle hüznün ve içe dönük atmosfer) bulmak mümkündür. Ergüven'in kitabında Erdok'un " Canlı cansız herşeye sinen yapısı " olarak açıkladığı bu olgu otoportreye bağımlı değildir üstelik ya da otoportreye gereksinim duymayacak kadar güçlüdür. Aynı olgu karşımıza, yüz ifadesini destekleyen, portrenin uzantılarına dönüşen (sanki hüznün ağırlığıyla) uzamış, renk değiştirmiş, başkalaşmış el ve ayaklar olarak karşımıza çıkar. Sadece hüznün içeriğiyle düşünülmemesi gereken bu olgu, Erdok'un resimlerinde çoğunlukla oyun oynarken gördüğümüz kedilerde çocuksu ve neşeli yanıyla ortaya çıkmaktadır.

¹⁶¹ Neşe Erdok ile 4.3.2017 tarihinde yapılan söyleşi.

¹⁶² Neşe Erdok ile 4.3.2017 tarihinde yapılan söyleşi.



Resim 3.1.5 : Neş'e Erdok, ' Otoportre ', 2004, T.Ü.Y.B.

Erdok'un resimlerinde sık sık yer verdiği kedi imgesi; ressamın etrafında görmekten mutluluk duyduğu, oyuncu yanlarıyla ressamı neşelendiren, estetik bedenleriyle resme uygun olan ve sanki ressamın evinde değil de resminde beslediği evcil hayvanlardır. Kediler her zaman oyuncaklarıyla gelirler Erdok'un resimlerine, zaman zaman da resimdeki durumla alay eder, eğlenir gibidirler. Neş'e Erdok'un, kendisiyle yapılan söyleşide resimlerdeki kedi imgeleriyle ilgili olarak " bazı resimlerimde ben kediyim " ifadesini kullanmasının ardından ressamın resimleri tekrar incelendiğinde, kedilerin doğal davranışlarının ötesinde insansı tavırlar sergilediği resimler dikkati çekmiştir. Bu bağlamda 2003 ve 2004 tarihli resimlerinde, sanatçının izleyiciye tam dönük olarak bir koltukta oturduğu, geçirdiği ameliyatı vurguladığı otoportrelerine eşlik eden, biri sihirbaz gibi ellerini kaldırmış topa benzer şeylerle oynayan diğeri dil çıkararak hemcinsiyle alay eden iki kedi, resmin genel atmosferine hakim olan acı ve hastalık düşüncesine tezat olarak resme eğlence ve alay katmaktadır (Resim 3.1.5.ve Bkz. Resim 3.1.6). İki resimde de Erdok'un belirgin şekilde kedilere kayıtsız durması kedilerin realist bir bağlamda ele alınmalarını imkansız hale getirmektedir. Kesin bir yargıya varmak mümkün olmasa da, ressamın vermiş olduğu ipucuna dayanarak bu kedilerin bir ' öz-eleştiri 'de ya da' öz-teselli 'de bulunan, kedi kılığındaki ikinci otoportreler olduğu düşünülebilir. Her iki resminde de Erdok, bütün dikkatini dışarı yöneltmiş gibi gözükse de

gözlerindeki ifade uyanık bir görüş yerine dalgın bir bakış'tır. Bu aynı zamanda bütününü dışarı yöneltmiş dikkatin gözünden kediler nasıl olur da kaçır, sorusunun da cevabıdır. Öyleyse aslında Erdok dikkatini içeri yöneltmiştir ve kediler, yönelinen kendi'nin kedi suretindeki tezahürleridir. Erdok'un 2008 tarihli, kendisini ifadeci bir dille atölyesinde resmettiği otoportresinde, kapının eşliğinde duran kedi de, Erdok'un iç dünyasına adım atmak üzere olan bir varlık gibidir. Birbirlerinin yansıması gibi duran, neredeyse aynı ifadeyi ve aynı duyguyu paylaşan ressam ve kediyi, birbirinden ayıran sadece bir eşiktir.



Resim 3.1.6 : Neşe Erdok, ' Otoportre ', 2003, 162 x 130 cm, T.Ü.Y.B.

Neşe Erdok'un, " bazı resimlerimde ben kediyim " ifadesi ekseninde ressamların çift otoportreleri veya otoportrelerini ' öteki ' olarak gösterdikleri resimleri üzerinde durmak gerekir. Cris Hassold'un, ' Modern ve Postmodern Sanatta İkili ve İkiye Katlanma / The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art ' makalesi, resimden sinemaya kadar, üreticisinin hem kendisi hem de başkası olarak ayna anda birlikte var olduğu örnekleri ve bu örneklerin arkasındaki psikolojik durumu incelemektedir.¹⁶³ Makaleye göre üreticisinin hem kendisi hem de başkası olarak ayna anda birlikte var olma durumu esasen 19.yüzyıl edebiyatının konusudur;

¹⁶³ Cris HASSOLD, *The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art*, 253.

resme yansımaları ise ikili, çift otoportreler ya da aynadan yansıyan ‘ öteki ’ imgeler şeklinde olmuştur; 20.yüzyılda söz konusu resimler, benliğin görünen bütünlüğünde, sabit ve tutarlı yapısında bir çatışmanın veya bölünmenin işaretleri olarak değerlendirilmiştir.¹⁶⁴ Aynı makalede bu çatışmanın veya bölünmenin dışarıdan gelen bir tehdide veya ölüm ve delilik gibi düşüncelerin tehdit olarak algılanmasına bağlı olarak oluşabildiği belirtilmiştir. Sonuçta böyle bir tehlikeyle karşı karşıya olduğunu düşünen benlik yapısı “ hızlıca, artık karşıt yönleri olmayan fakat birçok yönü olan (geç modernizmde) kişiliklere “¹⁶⁵ parçalanmaktadır.

20.yüzyılda, resimlerde görülen çift otoportrenin ya da asıl otoportre ile birlikte ona benzeyen (ve genellikle onun arkasında, ona çok yakın adeta yapışık şekilde duran) ikinci figürün, benliğin bölünmesi olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte söz konusu resimlerin temelde “ varoluşun iki hali arasında kutuplaşmayı ” ifade ettiği, erken modernist dönemde sık sık karşılaşılan bu sahneler çoklu kimliği akla getirirse de sanatçının, “ bunu dini (kötülüğe karşı iyilik) veya psikolojik (akıl karşı delilik) bir açıklamaya yatkın bir şekilde ”¹⁶⁶ yapmış olduğu aynı makalede belirtilmiştir. Egon Schiele’nin 1911 tarihli ‘ Kendini Görenler II / Self-Seers II ’ resminde ressamın hemen arkasında, Schiele’nin sırtına sarılmış gibi duran, soluk ve korkunç benizli ikinci figür ölümü belirtmektedir (Bkz. Resim 3.1.7). ‘ Kendini Görenler II ’, Schiele’nin sanatındaki ve yaşamındaki krizlere denk gelen 1910-1911 tarihlerinde yaptığı üç, çiftli otoportresinden biridir.¹⁶⁷ Genellikle otoportrenin arkasına, omuz başına yerleştirilen ve ölümü simgeleyen iskelet imgesi (1872 tarihli Arnold Böcklin’in ve 1920 tarihli Max Pechstein’in ‘ Ölüm ile Otoportre ’ resimlerinde olduğu gibi) burada soluk ve korkunç benizli otoportreyi andıran ikinci bir figürle yer değiştirmiştir.

¹⁶⁴ Bkz. (163), HASSOLD, 253.

¹⁶⁵ Bkz. (163), HASSOLD, 253.

¹⁶⁶ Bkz. (163), HASSOLD, 254.

¹⁶⁷ Bkz. (163), HASSOLD, 255.



Resim 3.1.7 : Egon Schiele, ' Kendini Görenler ', 1911, 80 x 80 cm, T.Ü.Y.B.

Erdok'un 1990 tarihli ' Ecinniler ' (Bkz. Resim 3.1.8) ve 2011 tarihli ' Otoportre ' resimlerinde, ilkinde Egon Schiele'de olduğu gibi otoportrenin arkasından omuzlarına dokunan korkunç ve koyu kahve renkli ve 2011 tarihli otoportresinde sol arkada perdeni arkasından bakan soluk benizli figürler, gerçek dışılığı ve ölümü belirtir gözükmetedirler. Bir başka deyişle Erdok'un söz konusu resimleri gerçek dışılık ve gerçeklik, ölüm ve yaşam gibi benliğin deneyimleyebileceği iki kutuplu durumları ifade eder gözükmetedirler.

Erdok'un 1990 tarihli ' Ecinniler ' resmini Schiele'nin 1911 tarihli ' Kendini Görenler II ' resmi ile karşılaştırdığımızda Erdok'un resminde; mavi resim önlüğü ile ressam kimliğini vurgulayarak ve ikili portrenin arkasında yatan üçüncü, zeminde daha silik olmak üzere dördüncü figürlere yer vererek resmin yaşantı içeriğini öne çıkarmaktadır. Diğer bir deyişle Erdok'ta temel olarak ifade edilen iki kutuplu varoluşun belirli bir anı ya da olayla ilgili olma ihtimali söz konusu iken Schiele'de benzer bir resmi yapmaya iten nedenleri düşündürecek ek bir ipucu ya da ikincil figürler söz konusu değildir.



Resim 3.1.8 : Neş'e Erdok, ' Ecinniler ', 1990, 140 x 110 cm, T.Ü.Y.B.

Hassold makalesinde çok sayıda çift otoportre yapmış olan Frida Kahlo'nun 1939 tarihli ' İki Frida / The Two Fridas ' resmine de değinmektedir. ' İki Frida ', Frida'nın Diego ile boşanma devrelerinde yaptığı çift otoportrelerinden biridir. Resimde Diego tarafından artık sevilmeyen, yaşam damarlarından biri kesilmiş Frida; elinde Diego'nun küçük bir portresini tutan başka bir Frida tarafından iyileştirilirken görülmektedir. Hassold resimdeki çift otoportrenin Frida için korunma ve rahatlama sağladığını ama aynı zamanda da Frida'nın benliğinde, sevilmeyen Frida düşüncesinden kurtulamamanın yarattığı öfkeli savaşı ifade ettiğini belirtiyor.¹⁶⁸

Hassold'un makalesinde, aynı psikolojik durumun farklı bir yansıması olarak aynadan yansıyan ' öteki ' imgesine yer verilmiştir. Bu sahnelerde esas otoportre aynaya baktığı zaman benliğin bölünmüş parçalarından biriyle yüz yüze gelmektedir. Örneğin Picasso'nun 1932 tarihli ' Ayna Önündeki Kız ' resminde " kişiliğinin ikinci yüzüne dair içselleştirilmiş algı "¹⁶⁹ gösterilmektedir. Neş'e Erdok'un 2010 tarihli iki atölye resminde de ressamın otoportresi sözünü ettiğimiz ikinci figürlerle kuşatılmış gibi gözükmektedir (Bkz. Resim 3.1.9 ve Resim 3.1.10). Her iki resimde de ayna, tuval ve aynanın arkasında duran üçüncü bir figür görülmektedir.

¹⁶⁸ Bkz. (163), HASSOLD, 256.

¹⁶⁹ Bkz. (163), HASSOLD, 256.



Resim 3.1.9 : Neş'e Erdok, ' Atölyede ', 2010, 200 x 160 cm, T.Ü.Y.B.

Erdok ilk resimde kulağına bir şeyler söyleyen soluk benizli bir figür ile ayna yansıması olarak görülen genç bir figür arasında görülüyor. Erdok'un ayna karşısında ayakta durduğu ikinci resimde, açılı duran aynanın arkasında duran, aynayı tutan, koyu renk saçlı siyah gözlü genç kız figürü ilk resimde aynadan yansıyan ' öteki ' imgeye büyük ölçüde benziyor. Erdok'un anlatım şekli ya da kurgu anlayışı, esas konuyu, atölye ortamında ve yaşantı içeriğine dönük bir şekilde örneğin resim yapma pratiğine de yer vererek ifade ederek aslında sahnenin gerginliğini azaltmaktadır. Esas olan, varoluşun iki kutbunu oluşturan gençlik yaşlılık, hastalık sağlık, yaşam ölüm durumların (tehdit olarak algılanması sonucu) benlik üzerinde yarattığı gerilimle baş edebilmenin yolu olarak resimlerde esas otoportre ve onun yansımaları olan ' ötekiler ' in kullanılmasıdır. seçilmesidir.

Neş'e Erdok'un otoportre yapma dinamiğinin merkezi kendi yaşam öyküsüdür. Ressam otoportresine; gündelik yaşamından hareketle oluşturduğu vapur - otobüs yolculuklarını konu alan resimlerde veya meslek hayatının bir parçası olarak atölyesinde, modeliyle birlikte veya meslektaşları arasında veya özel yaşamının yansımaları olarak abisi, annesi ya da yakın çevresi ile birlikte yer verir. Bu resimler her zaman belli bir ölçüde melankolinin eşlik ettiği sahnelerdir. Gri tonlarla desteklenen bu melankolik boyut, ressamın kendini evinde ve atölyesinde (yalnız)

ele aldığı sahnelerde belirgin, annesinin hastalığı esnasında kendisi ve annesini ele aldığı sahnelerde oldukça yüksektir. Erdok'un vapur içleri, otobüste gece yolculukları gibi resimlerinde de daha az vurgulu olarak melankoli yine karşımıza çıkmaktadır. Ressamın dışa yöneldiği özellikle yaz, deniz kenarı temalı resimlerinde neşeli ve canlı renkler hakimdir.



Resim 3.1.10: Neşe Erdok, ' Atölyede ', 2010, 180 x 120 cm, T.Ü.Y.B.

Erdok'un otoportrelerinin kendisi için günce yazmaya benzediğini söylemiştir; bu durum izleyiciye ressamı tanıma, ressamın hayatına tanık olma şansı verirken ressama da duygularını sayısız izleyiciyle paylaşmanın rahatlığını vermektedir. Örneğin ressamı az tanıyan dikkatli bir izleyici Erdok'un; 2006 yılında yaptığı şövalesinin başında arkası çevrilmiş bir resmi tutarken, 2012 yılında arkasında bir genç kız, iskelet ve kedinin olduğu büyük beyaz bir tuvalin önünde ayakta dururken ve her zaman çıplak bedeninin ya da sade beyaz askılı elbisesinin üzerine giydiği kırmızı önlüğünü bu kez çıkarıp boş bir şövalenin kenarına asmış olarak gördüğümüz üç otoportresinden ressamın üretim sürecine dair izler sürebilir. Öte yandan kendini çıplak ya da yarı çıplak resmettiği otoportrelerinde geçirdiği ameliyatın izlerini saklamak şöyle dursun, seyirciyle paylaşarak ressam sanki otoportreyi bir çeşit sağaltım aracına dönüştürmektedir. Bütün bunlar Erdok'ta

resim-hayat ilişkisinin sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermektedir. Sanatçı kendi hayatını resme taşımak üzerine şunu söylemiştir; “ Kendine bakmayan sanatçı yoktur zaten, kendi içine bakmayan.. Bu belki istemeden bile, farkında olmadan oluyordur bazen..portrelerime sonradan baktığımda bana benziyor olabilir, çünkü bu tür resimlerde kendine bakıyorsun genelde.. ”

Erdok ‘ Zaman Kuşu ‘ resmindeki otoportresini yaparken Almanya’da yaşadıkları sırada abisiyle birlikte çekilmiş bir fotoğrafından yola çıkıyor ancak resmin ardında Erdok’un abisiyle yaşadığı belli bir döneme ait yaşantı içeriği dayanıyor (Bkz. Resim 3.1.11). Yakalandığı hastalık sebebiyle hayata erken veda eden Saydam Erdok’u Neşe Erdok ölümünün ardından hep çocukluk gençlik halleriyle resmetmeyi tercih ediyor. Saydam Erdok’un geçirdiği ameliyatın ardından kendisinden kısa bir süre uzak kaldığı sırada Erdok, her gün düzenli olarak yakındaki ormandan penceresine gelip kendisine bakan bir kuşu fark ediyor ve bu kuşun gelişini, Erdok “tuhaf bir durum, bu kuş sanki bana birşey söylüyor, acayip birşey’ şeklinde yorumluyor. 15 gün uzak kalışının ardından abisini çok zayıflamış bulan ve düşündüğü gibi iyileşmemiş olduğunu fark eden Erdok, ayrı geçirdikleri zaman sebebiyle duyduğu üzüntüyü hala yaşıyor. Hastalığının ilerlediği günlerin birinde ressam abisinin kendisine söylediği sözleri şöyle aktarıyor ile arasında geçen konuşmayı Abisi Neşe Erdok’a “ Uzun yaşamak ve kısa yaşamak ..ikisi de aynı, zaman öyle bir şey ki, göreceli bir kavram..uzun yaşadığını zannedersin ama o aslında kısa yaşamak gibidir, bir fark yok Neş’e, dedi bana..O resim oradan çıktı..Zaman Kuşu ”¹⁷⁰

Erdok’un abisi ile otoportresinin olduğu diğer bir resim ise gece yolculukları serisinden ‘ Ben bir Boru Çiçeğiyim ‘dir. Abisinin rüyasında kendisini boru çiçeği olarak görmesinin ardından ‘ben bir boru çiçeğiyim’ deyişi üzerine, Erdok, hep çocuk veya genç haliyle resmetmeyi istediği abisi ile beraber otobüste gece yolculuğu yaparken resmetmiştir kendisini. Ressamın abisiyle olan anılarından yola çıkarak yaptığı iki resimde de yolculuk temasının olması, ressam için yolculuğun metafizik boyutuyla; zamanlar arası, diğer bir deyişle zihinsel veya ruhsal bir yolculuk olarak ele alındığı düşüncesini de akla getirmektedir.

¹⁷⁰ Neşe Erdok ile 4.3.2017 tarihinde yapılan söyleşi



Resim 3.1.11 :Neş'e Erdok, ' Zaman Kuşu ', 1990, 200 x 150 cm, T.Ü.Y.B.

Ressamın 2007 tarihli anne resmi, son derece duygulu bir yaşantı içeriğini hem çok sade hem de çok etkili biçimde aktardığı resimlerinden biridir. Resimde Erdok annesini sırtında taşırken görülmektedir, annenin bedeninden özellikle ayaklarının duruşundan hasta olduğu anlaşılmaktadır (Bkz. Resim 3.1.12). Bu çok zor, ağır ve çok üzücü süreçte bile ressamın resim önlüğü üzerindedir. Bu durum sık sık çıplak bedeni üzerine giydiği resim önlüğünün, ressamın resme dolaysız olarak koyulduğunu düşündürmesi gibi bu resimde de, çok sıkıntılı süreçlerde bile ressamın ayrıl(a)madığı, bir kenara bırakmadığı bir yanını temsil ettiğini hem de resim yapmanın kendisi için bir sağaltım olduğunu akla getirmektedir. Ressam sırtında taşıyarak annesinin manevi değerini teslim ederken evlat olarak doğal görevini yerine getirmektedir, acının, üzüntünün belki çaresizliğin eşlik ettiği bu zor görev, Erdok'un resminde sade bir anlatımla güçlü bir resimsel ifadeye dönüşürken, ressamın otoportresini samimi içeriğiyle gerçekçi manevi içeriğiyle mecazi okumaya elverişli hale getirmektedir. Erdok bu resminde hem güçlü, hem samimi hem vakur, hem evlat, hem de ressamdır. Ressamın aynı yıl yaptığı 'Radyoda Karmaturko', 'Nazmiye Hanım', 'Elveda' ve 'Affet Beni' resimleri ressamın birçok süzgeçten geçirerek yaptığı yaşamının aynı dönemini yansıtan resimleridir.



Resim 3.1.12 : Neşe Erdok, ' Anne ', 2007, 160 x 150 cm, T.Ü.Y.B.

Erdok'un ' Hepimiz Aynı Gemide ' resmindeki portresi sağda önde, ressam Ahmet Umur Deniz ile birlikte görülmektedir (Bkz. Resim 3.1.13). Ahmet Umur Deniz ve Neşe Erdok'un arkalarında Kemal İskender, Nedret Sekban ve Hüsnü Koldaş ile oluşturulmuş ressamlar grubu kendi aralarında sohbet etmektedir. Solda kağıt toplayıcısı, ayakkabı boyacısı, niyetçi ve çiçek satıcısı ile oluşturulan ve resimde yer alan ressamların zaman zaman resimlerine konu olan, İstanbul'un sokaklarında görmeye alışık olduğumuz figürler yer almaktadır. ' Hepimiz aynı gemideyiz ' olarak geminin ülkeyle ilgili meseleleri, gemi yolcularının da vatandaşlığı belirtmek için kullanıldığı toplumcu bir söylemdir aynı söylem daha geniş anlamda da dünya ile ilgili meseleleri ve insanlığı belirtmek için de kullanılabilir. Aynı gemide olmanın özü ortak ve bağlı olmakla ilgilidir. Neşe Erdok farklı sosyal çevrelere ait ve toplumu oluşturan, aynı şehri ve bilincinde olsunlar ya da olmasınlar aynı toplumsal kaderi paylaşan



Resim 3.1.13 : Neş'e Erdok, ' Hepimiz Aynı Gemide ', 2011, 180 x 250 cm, T.Ü.Y.B.

insanları aynı gemiye bindirerek ülkenin geleceği söz konusu olduğunda toplumsal farkların ortadan kalkacağını ya da toplumun herhangi bir kesiminde yaşanacak bir sıkıntının bütün topluma yayılacağını ima etmektedir. Erdok her kademesinden insanlarla toplumu bir bütün olarak gören bilinçli bir vatandaş ve duyarlı bir ressam olarak, bu gerçeğin altını çizmektedir. Resimde Erdok'un kendi portresi toplumsal bir tehlikeye ya da unutulmuş bir gerçeğe dikkat çeken hem de meseleyi otobiyografik açıdan ele alan eleştirel bir figürdür.

Erdok'un öğrencilerinden Sezai Özdemir figürlü kompozisyonlarında kendi portresine yer veren ressamlar arasındadır. Ressamın sık sık işlediği konular olan seyyar satıcılar ve kent görünümleri ressamın gündelik yaşam izlenimlerinin ürünleridir. Ressamın kendi portresine sokak satıcılarının arasında veya bilardo masasının başında yer verdiği figürlü kompozisyonları Özdemir'in gündelik yaşamından hareketle oluşturduğu resimlerdir. Özdemir'in bütün resimlerine yerellik vurgusunun ve toplumsal eleştirinin eşlik ettiği söylenebilir.

Özdemir'in psikolojik boyutuyla öne çıkan resimlerinde ise ana motif ruhsal ve bedensel acıdır ve ressam bu acıları ifade ederken kendi portresini kullanır. Özdemir'in resimlerindeki bedeni ya ruhsal acıyı çok derinden yaşadığı için acı

çekmektedir ya da ressamın geçirdiği sağlık problemleri nedeniyle acımaktadır. 1996 tarihli ' Haraççioğlu Çıkmazı ' resminde ressam kendini asarak bütün acılarına son verirken ön planda siyah saçlı bir kadın figürü kendisini alkışlarken arka planda ise ressam Aka Gündüz Temur, dur bekle der gibi Özdemir'e yetişmeye çalışırken görülmektedir. Özdemir ' Haraççioğlu Çıkmazı ' resminde ve ' Bir Şizofrenin Anı Defteri'nden ' isimli serisinde kendi portresini ele alışı Barok resminde Caravaggio'nun tavrını çağrıştırmaktadır. Ressamın portresi hem anti-kahraman rolündedir hem de fiziksel ve ruhsal acının merkezidir.

Ressamın 1999 tarihli ' Hüseyin'e Mersiye ' resmi ressamın sık sık işlediği seyyar satıcı konusu içerisinde biyografik öğeler ve toplumsal eleştiri içeren resimlerinden biridir (Bkz. Resim 3.1.14). Resimde Boğaz manzarasının önünde üzerinde taptaze meyveler dizili seyyar bir araba görülmektedir. Arabanın solundaki ağacın üzerinde ayaklarını rahat bir şekilde uzatmış oturarak görülen figür, ressamın verdiği bilgiye göre tinercidir. Ressam işsiz güçsüz olduğu halde her yerine piercing taktıran, son model cep telefonu kullanan tinerci figürünün olmadığı bir kimliğe öykünmesini eleştirmektedir. Resmin üst tarafından sarkan askeri pantolonlu ve siyah ayakkabılı bacak Özdemir'in Kuleli Askeri Lisesi'nden mezun olan kuzeni Hüseyin'i temsil etmektedir. Ağaçtan sarkan beyaz spor ayakkabılı diğer bacak, ressamın modelini beğenip her sene aldığı spor ayakkabısını giymiştir ve ressamın kendisini temsil etmektedir. Ressam ağaçtan sarkan iki figürle, kuzeniyle çocukluklarında yaptıkları yaramazlıkları anlatmaktadır. Özdemir'in resimlerinde yerellik vurgusu olarak karşımıza çıkan, seyyar tezgahlara yazılan özlü sözler yerine bu sfere ressam seyyar meyve arabasının üzerine dedesinin, kuzeniyle kendisine yaramazlık yaptıklarında söylediği sözü yazmıştır. Meyve arabasının arkasında duran mavi bluzlu figür seyyar satıcıdır ve elinde ' en mükemmel biçim'i simgelen bir form tutmaktadır. Meyve arabasının arkasında sırtı dönük olarak görülen figür ressamın kız arkadaşıdır. Resimde en sağda görülen figür ise ressamın kendisidir. Resim Özdemir'in trafik kazasında kaybettiği kuzeni için bir ağıt özelliği taşımaktadır.



Resim 3.1.14: Sezai Özdemir, ' Hüseyin'e Mersiy'e ', 1999, 200 x 260 cm, T.Ü.Y.B.

Hüsnü Koldaş'ın resimlerindeki portresinin antik kentlerde dolaşması hem ressamın gerçek anlamda uzak ve yakın tarihe duyduğu merakın hem de geçmiş zamanlara tanık olma isteğinin uzantılarıdır. Hüsnü Koldaş için antik kentler ressamın resimleri için materyal topladığı, görsel ve ruhsal olarak beslendiği kısaca resimlerinin kimliğini oluşturduğu mekanlar olmalarının yanı sıra geçmiş uygarlıkların gizini taşıyan kalıntılarıyla ressam için her an binlerce yıl öncesinin yaşamını canlandıran bir sahneye dönüşmeye elverişlidirler. Koldaş'ın resim yapma süreci bu sahne kurulduğu andan itibaren başlamaktadır ve bu yüzden ressam resmi üzerinde çalıştığı her seansta kendi deyimiyle zaman dışı olmaktadır ve resimlerinde “ bütün zamanların toplandığı tek bir ânı “ göstermeye çalışmaktadır.¹⁷¹ Bu istek, hayal ya da tecrübe ressamı zaman kavramıyla ve ölüm meselesiyle yüzleşmek zorunda bırakır.

Koldaş'ın 2016 tarihli ' İlk Kürek Kimin “ resmi böyle bir hesaplaşmayla ilgilidir (Bkz. Resim 3.1.15). Koldaş gördüğü bir rüyadan esinlenerek bu resmi oluşturmuştur. Rüyasında Koldaş, meslektaşları Kemal İskender, Neş'e Erdok, Nedret Sekban, Ahmet Umur Deniz, Resul Aytemür ve birçok akademisyenden ve arkadaştan oluşan çevresiyle birlikte Mimar Sinan Üniversitesi'nin Osman Hamdi

¹⁷¹ 8 Mayıs 2017 tarihinde Hüsnü Koldaş ile Yapılan Söyleşi.

Bey Salonu'nda bir tören için toplandıklarını görmekte; törenin başlaması beklenirken salondan içeri Neşet Günal ve eşi Olcay Hanım girerler. Hocalarını birkaç yıl önce kaybeden öğrencileri Neşet Günal'ı karşılarında görünce şaşkına döner, ne yapacaklarını ne diyeceklerini şaşırırlar, bu sırada Hüsnü Koldaş Neşet Bey'e sorar ' Hocam siz ölmediniz mi ? ', Neşet Günal cevaplar " Ne münasebet, tiyatroydu o, ben yokken kim ne yapıyor görmek için yaptım, ben ölmedim ki ! ".. Hüsnü Koldaş gördüğü bu rüyadan etkilenerek kendi cenaze töreni için bir resim oluşturur. Resimde Koldaş'ın meslektaşları Resul Aytemür, Nedret Sekban, Neş'e Erdok, Kemal İskender ve kalabalık bir arkadaş çevresi mezarlıkta Hüsnü Koldaş'ın cenaze töreni için bir araya gelmişlerdir. Resmin ön planından başlayan açık mezarın hemen başında yatar vaziyette Hüsnü Koldaş'ın portresi, sağda elinde küreğiyle ayakta Zebani figürü görülmektedir. Zebani figürü, Hüsnü Koldaş'ın çocukluğunda dinlediği ve zihninde yer eden hikayelere ait bir kahramandır. Yine Koldaş'ın çocukluğundan beri bildiği bir gelenek olarak toprağa verilen kişinin üzerine ilk toprak en yakın arkadaş tarafından atılır, " ilk kürek hakkı " denilen bu gelenek aynı zamanda bir veda ritüelidir. Zebani figürü aynı zamanda " ilk kürek hakkını " hak eden kişinin kullanması için mezar başında nöbet tutmaktadır.



Resim 3.1.15 : Hüsnü Koldaş, ' İlk Kürek Kimin / Ben Ölmedim Ki ', 2016, 165 x 200 cm, T.Ü.Y.B.

Koldaş'ın antik kentlerde ay ışığı altındaki kendi portresi, Caspar David Friedrich'in peysajlarındaki kendi portreleriyle aynı duyguları paylaşır gözükmektedir. Friedrich'in doğa karşısında düşüncelere dalması Koldaş'ta ölüm ve

yaşam üzerine düşünceye dalmaya dönüşmüştür. Koldaş Arnold Böcklin'le de ölüm düşüncesinin biçimlendirilmesi bakımından konu anlamında ortaktır. Koldaş resimlerinde de gerçekte de var oluşun ve yok oluşun, hayatın ve ölümün, canlının ve cansızın ikilemini araştıran bir ressam olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde ressamın figürlü kompozisyonlarında otoportresinin olduğu örnekler arasında Nur Koçak'ın aile albümünden yola çıkarak foto gerçekçi bir anlayışla, pop art estetiği içinde kendi portrelerine yer verdiği resimleri gösterilebilir.

4. GİZEM ENUYSAL'IN KENDİ PORTRESİNİN OLDUĞU FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARI

Ressamın resimleri temelde kişisel deneyimlerinin gerçekçi, ironik, veya metaforik bir anlatımla ele alınmasıyla oluşturulur bu süreçte resmin konusuyla ilgili kişileri ya da ressamın yakın çevresi ressama modellik edebilir, resimlere gerçekçi veya kurgusal mekanlar eşlik edebilir. Diğer bir deyişle ressamın üretim dinamiği; kişisel yaşantı içeriğine dayalı olayların, anıların ya da duyguların hem gerçekçi hem de hayali öğeler barındıran bir kurgu içerisinde görselleştirilmesine dayalıdır. Bu oluşum süreci veya dinamiği doğal olarak otoportreyi anlatım içerisinde önemli bir konuma ya da bazen itici güç noktasına taşımaktadır. Öte yanda resimlerinin oluşum sürecinde ressam kişisel yaşantı içeriğiyle birleşmeye elverişli bir film veya romandan esinlenebilmektedir.

Eser metnine konu olan eserlere baktığımızda otoportrenin kişisel yaşantı içeriğine dayalı kurgular içerisinde yer aldığını görülür. Resimlerde genellikle farklı zamanlarda yaşanan olaylar birleştirilerek tek bir hikaye içerisinde anlatılmıştır. 2014 ve 2015 tarihli resimlerde diptik formu, ayrı parçalarda anlatılmak istenen hikayelerin tezatlığını destekleyen bir form olarak kullanılmaya çalışılmıştır.



Resim 4.1 : Gizem Enuysal, ' Gardırop ', 2012, 200 x 450 cm, T.Ü.Y.B.

2012 tarihli Gardırop resminde geniş ve dokulu bir mekana kapakları açık şekilde yerleştirilmiş bir gardırop ve gardırobun iki yanında iki figür görülmektedir (Resim 4.1). Gardırobun sağ tarafındaki figür ressamın kendi portresidir, sol taraftaki figür ise ressamın annesinin portresidir. Dağınık ve sıkışık gardırop içi, desene dayalı çalışmalar sonucunda oluşturulmuştur. Gardırobun açık kapakları arasında kalan zeminde görülen beyaz köpek figürü de ailenin bir üyesidir, anne ve kız tarafından çok sevildiği için sorunları çözmektedir. Resimde sol tarafta havada asılı duran elbise, yerde devrilmiş duran çiçek saksısı, çoraplar, terlikler dağınıklık, kargaşa duygusunu kuvvetlendirmek amacıyla dolabın dışındaki mekana yerleştirilmişlerdir. Dağınıklığa bağlı olarak anne figürünün ifadesinde bıkkınlık görülmektedir. Otoriter bir karakter olduğunu ifade etmek için anne figürünün pembe ceketinin üzerinde rütbeye benzer işaretler ilave edilmiştir. Anne figürü, resimde yanı başında duran elbiseyi yok ederek dolaylı bir şekilde kızına derli toplu olması gerektiğini hatırlatmayı planlamaktadır. Ressamın portresi ise ne giyeceğini seçmek üzere aynaya bakarken görülmektedir. Resimde ressamın ve annesinin portresinin gerçekçi bir anlayışla ele alındığı görülmektedir. Gardırobun dağınıklığı gerçeği yansıtmakla birlikte anne ve kız arasındaki çatışmaların da metaforudur. ' Gardırop ' resmi, resimdeki figürlerin günlük yaşam rutinlerinden hareketle oluşturulmuş aynı zamanda anne kız ilişkisinin hem metaforik hem gerçekçi bir dil aracılığıyla ifade edilmeye çalışıldığı bir resimdir.



Resim 4.2 : Gizem Enuysal, ' Tapu ', 2014, 190 x 300 cm, T.Ü.Y.B.

2014 tarihli ' Tapu ' resminde boş bir mekanın ortasına yığılmış sandalye, merdiven, elektrik süpürgesi gibi ev eşyaları ve eşya yığınının etrafına yerleştirilmiş figürler görülmektedir (Resim 4.2). Resimde ' ev sahibi olmak ' ve ' ev sahibi olmamak ' ile ilgili iki ayrı durum ifade edilmektedir. Resmin sol tarafında evi boşaltmak üzere, sağ tarafında ise yeni alınan eve yerleşmek üzere gerçekleşen bir taşınma olayı anlatılmaya çalışılmıştır. Sağ ve sol bölümde farklı mekan renklerinin seçilmesi ayrı mekanlarda geçen iki ayrı olay duygusunu vurgulamak içindir. Resmi ortadan bölen eşya yığını, taşınma esnasında oluşan karmaşıklığı belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Resmin sol tarafında elindeki resmi belgeyi yırtarken görülen figür ressamın kendi portresidir. Sandalyede oturan figür ise ev sahibi rolündedir. Ressamın ten renginin kırmızılığı öfkeli olduğunun işaretidir. Resmin sağ tarafındaki figürler ressamın arkadaşlarıdır, en arkadaki boyacı figürü ise taşınma esnasındaki tamiraty yapan kişidir. Resmin konusu figürlerin hayatlarının değişik zamanlarında yaşadıkları olayların birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Resimde bir olayın iki karşıt durumu, konuyla ilgili merkeze yerleştirilen bir nesne grubuyla birleştirilerek, negatif ve pozitif bir kurgu içerisinde anlatılmaya çalışılmıştır.



Resim 4.3 : Gizem Enuysal, ' Evden Kovulma ', 2015, 200 x 320 cm, T.Ü.Y.B.

2015 tarihli ' Evden Kovulma ' resminin konusu mecazi anlamda bir kovulmadır. Resim yine dağınık bir mekanda geçmektedir. Resmin sol tarafında görülen üç figür bir aileyi temsil etmektedir, resimdeki kedi de ailenin bir üyesidir. Resmin sağ tarafında görülen, yere eğilmiş çıplak figür ise bu ailenin içindeki yerinden edilmiştir, kovulmak ile ifade edilmek istenen artık istenmeme durumudur. Kovulan figür çıplak yani savunmasız bir şekilde evden gönderilmektedir, eşyaları da arkasından atılmaktadır. Resimde ön plana en yakın ayakta duran figür ressamın kendi portresidir. 2012 tarihli ' Gardirop ' resmindeki anne figürü bu resimde, kovulan kişiyi etkisiz ve çocukça söylemlerle teselli etmeye çalışmaktadır. Anne figürünün elindeki balon, kovulan figüre çocuk muamelesi yapmasının simgesidir. Diptik formundaki resimde sağ ve sol duvarların farklı renklerde gösterilmesi, resmin sağdan sola, açıktan koyuya doğru okunmasını sağlamak ve bu şekilde resimdeki hikayenin kendi zamanıyla paralel bir algılama oluşturmak içindir.

2015 tarihli ' Yanlış Teşhis ' resminin konusu bir doktor muayenehanesinde geçmektedir (Bkz. Resim 4.4). Resimdeki tek kadın figürü ressamın portresidir ve hasta rolündedir. Resimde hasta yakınının yanlış teşhis ve tedavi uygulayan doktora öfkelenmesi anlatılmaktadır. Resmin sağ tarafında elindeki kağıt bebeklerle oynayan figür doktordur, kağıt bebekler doktorun mesleğini ciddiye almayışını simgelemektedir. Resmin sol tarafında askeri üniforma içinde görülen figür,

meslektaşının yanlış teşhisini düzelten ve zamanlama olarak tedavide daha sonra devreye girecek olan doktordur. Ayakta duran hasta yakını, mesleğini ciddiye almayan doktoru suçlamaktadır ve doktorun teşhisine elini kaldırarak itiraz etmektedir. Resmin konusu farklı zamanlarda yaşanan olayların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Resimdeki muayenehane mekanı gerçeğe yakın olarak gösterilmeye çalışıldığı için diğer resimlerden farklı olarak mekanda gökyüzüne açılan bir pencere kullanılmıştır.



Resim 4.4 : Gizem Enuysal, ' Yanlış Teşhis ', 2015, 190 x 240 cm, T.Ü.Y.B.

2011 tarihli ' Otoportre ' resminde ressam üzerinde kamuflaj desenli bir sabahlık, pijama ve terlik giymiş olarak resim sehpası ve resim kitapları ile birlikte bir peysaj içinde görülmektedir (Bkz. Resim 4.5). Resim Thomas Mann'ın ' Büyülü Dağ ' ve Hermann Hess'in ' Kaplıcada Bir Konuk ' kitaplarında geçen, iyileşmek üzere bir süreliğine gidilen bir tedavi merkezi düşüncesinden esinlenerek oluşturulmuştur. Resimde ressamın portresi iyileşmek üzere bir süre sanatoryuma konuk olan bir hasta rolünde görülmektedir. Resimde en öndeki beyaz köpek figürü ressamın kendi köpeğidir ve sadakatın simgesidir. Resimdeki peysaj böyle bir merkezin bahçesidir. Bahçede solda yarı çıplak olarak görülen figür merkezdeki diğer hastalardan biri rolündedir.



Resim 4.5 : Gizem Enuysal, ' Otoportre ', 2011, 150 x 190 cm, T.Ü.Y.B.

2011 tarihli ' Köpekle Gezinti ' resmi ressamın kendi portresine günlük peysaj içinde yer verdiği resimlerinden biridir (Resim 4.6). Resmin konusu ressamın köpeğiyle yaptığı gezintilerden yola çıkılarak oluşturulmuştur.



Resim 4.6 : Gizem Enuysal, ' Parkta Gezinti ', 2011, 150 x 200 cm, T.Ü.Y.B.

Ressamın eser metninde yer alan resimleri Neş'e Erdok'un , Hüsnu Koldaş'ın ve Sezai Özdemir'in resimleriyle aynı çıkış noktasını; kişisel yaşantı içeriğine dayalı duygu, düşünce ve olaylardan yola çıkmayı paylaşmaktadır. Ressamın figürlü kompozisyonlarda metaforik bir dile ve kişisel simgesel bir dile yer verdiği görülmektedir. Ressamın resimlerindeki biyografik veya psikolojik boyutu

yansıtmaya yönelik çabalarını renk, sahne ve figürlerin jestleri ile desteklemektedir. ‘ Evden Kovulma ‘ ve ‘ Otoporte ‘ resimlerinin çıkış noktası ressamın diğer kompozisyonlarından farklı olarak hayale dayalıdır ve ressamın portresi bu resimlerde farklı rollerde görülmektedir.

5. SONUÇ

Otoportre temelde sanatçının dayanıklı bir malzeme aracılığıyla ve görülmek üzere tasarladığı -tasarlamakta olduğu bir ' iz bırakma ' isteğidir. Sanatçı otoportre yaparken toplumsal ve tarihi normlarla yüzleşir, yaşadığı çağın bilimsel ve kültürel birikiminden etkilenir ve yaratıcılığı ölçüsünde özgün otoportre sonuçlarına varır, dolayısıyla tek başına ya da figürlü kompozisyon içindeki ressamın portresi kültürel, sosyal, sanatsal ve felsefi tarihin izlerini taşır. Ancak ressam figürlü kompozisyonundaki kendi portresini, tek otoportresine göre daha hikayeye dönük bir yapılandırma içerisinde oluşturduğu için bu resimler hem geleneksel ve sembolik anlamda hem de otobiyografik anlamda daha zengin verilerle yüklüdür.

Sanatçının figürlü kompozisyonlarındaki portresinin 15.yüzyılda anonim birisi, adeta bir figüran olarak başlayan varoluşunun giderek kutsal sahnelere yakından şahit olma ayrıcalığına sahip bir kişi konumuna doğru gittiği görülmektedir. Bu süreçte sanatçının portresi de kalabalık içindeki bir kafadan (Rogier van der Weyden, ' Adalet Sahneleri / Scenes of Justice ') belirli jestler yapan, tam boy figürlere doğru (örneğin Masaccio'nun 1425-27 tarihli ' Haraç Parası / The Tribute Money ' resmindeki, Domenico Ghirlandaio'nun 1486-90 tarihli ' Tapınaktan Kovulma ' resmindeki ve Sandro Boticelli'nin 1475 tarihli ' Bakireye Tapınma ' resmindeki portreleri) ilerlemiştir. Sanatçının portresi kutsal sahnelere tanık olma durumundan sonra, daha özerk sayılabilecek, içinde bulunduğu sahneyi yorumlayan yorumcu kişi durumuna gelmiştir (örneğin Luca Signorelli'nin 1499 tarihli ' Deccalin İşleri / The Deeds of Antichrist ' resmindeki, Albrecht Dürer'in 1508 tarihli ' On Binin Şehit Edilişi / The Martyrdom of Ten Thousand ' resmindeki portreleri).

15.yüzyılda sanatçının figürlü kompozisyonundaki portresinin geçirdiği bu değişimin ardında birçok neden gösterilebilir. Örneğin Orta Çağ'dan kalma bir geleneğe göre kutsal kişilere yakın olmak sadakat ile ilgiliydi ve belli özelliklere sahip ayrıcalıklı kimselere mahsustu; ressamın dini sahnelerde yer almaları da

benzer şekilde onları ayrıcalıklı bir konuma getiriyor, güvenilir oluşlarının ispatı sayılıyordu. Dolayısıyla dini sahnelerde yer almak, ressamın onay arayışlarının bir sonucu olarak devam ediyordu. Bir diğer neden dini tasvirlerin cahil halkı eğitmekte önemli bir role sahip olmasıydı; bu tasvirleri gerçekleştiren ressamı da önemli bir konuma getiriyordu ve sanatçılar işlerini imzalama isteği duymaya başlıyorlardı, ressamın portreleri bir çeşit imza yerine geçiyordu. 15.yüzyılda özellikle Floransa çevrelerinde etkisini göstermeye başlayan hümanist akım da ressamın toplum içindeki statülerinin yükselmesine ve dolayısıyla ressam portrelerinin değişimine neden olmuştu. Sanatçıya yönelik tutumun olumlu anlamda değişmesinde dönemin etkili yazarlarından Leon Battista Alberti'nin de rolü büyüktü; Alberti'nin 1435-36 tarihli ' Resim Üzerine ' kitabında resmi övmesi, resmin ilahi güce sahip olduğunu belirtmesi ve resim için en uygun konuların tarihi konular olduğunu söylemesi kuşkusuz ressamın da yüceltilmesine neden olmuştu. Bütün bu gelişmeler ressamın toplum içindeki rolünü ve resimlerdeki portresinin durumunu ve anlamını değiştirdi. Ressamın rolüne hakkını verme çabası hiç bitmedi.

Yaklaşık yüz yıl sonra 15.yüzyıl sonundan başlayarak ressamın resimlerdeki portresi figüranlıktan başrole terfi etti. Ressamın portresi kutsal veya mitolojik sahnelerde tarihi bir figür rolüne girmeye, tarihi figüre has kostümler giymeye kısaca belli bir kişiyi canlandırmaya başladı (örneğin Dirk Bouts'un 1490 tarihli ' Aziz Luke Meryem'i Resmediyor 'resmindeki, Domenico Ghirlandaio'nun 1485 tarihli ' Saflık / Naivite ' resmindeki portreleri). Sanatçının önemli bir tarihi figürü canlandığı en önemli tek otoportre örnekleri olarak Dürer'in 1500 tarihli İsa benzeri otoportresi ve Rembrandt'ın 1661 tarihli ' Havarî Paul Olarak Otoportresi' gösterilebilir. Ressamın 15.yüzyıl sonlarında ve özellikle 16. yüzyılda o güne kadarki varoluşuna tam ters olarak kendini anti kahramanla özdeşleştirdiği, kötü ve lanetli başrollere girdiği görülür. Artemisa Gentileschi ve Caravaggio Barok dönem teatral kompozisyonlarında portrelerini katil veya kafası kesilerek öldürülen dev rolünde göstermişlerdir. Sözü edilen türden bir özdeşleşmenin altında dönemin baskıcı atmosferinin tuhafıkları, acayıplıkları tetikleme ve karşı reform hareketinin propoganda olarak şiddet dozu yüksek resimleri bolca sipariş etmesi yatmalıdır. 16.yüzyılda ve 17.yüzyıldaki otoportre anlayışının bir uzantısı da ressamın kendilerini kendileri dışında bir başkası olarak gösterdikleri sahnelerdir. Özellikle

kadın ressamlar, kendilerini güzel sanatlar haricinde bir uzmanlık alanında göstererek (Sofonisba Anguissola'nın 1555 tarihli ' Satranç Oyuncuları ' resminde ve Lavinia Fontana'nın 1577 tarihli piyano başındaki otoportrelerinde olduğu gibi) hem erkek egemen resim dünyası içinde var olmanın yollarını denemişler hem de daha üst seviyede uğraşlarla meşgul görünerek toplumsal ve sanatsal onay arayışlarını sergilemişlerdir. Ancak sözü edilen portreler ressamı resim içinde özerk ve önemli bir konuma taşımış olsa da ressamın gerçek kimliğini ifade eden otoportrelerin görülmesi 17.yüzyılın sonuna doğru gerçekleşmiştir.

17.yüzyılın sonuna doğru görülmeye başlayan, ressamların tek otoportreleri gerçek kimliğin ifadesidir ancak bu otoportreler ressamın ressam kimliğinden çok entelektüel kimliğini, centilmen imajını, aristokrat veya soylu olma hevesini vurgulamaktadır. Aynı dönemdeki saray ressamlarının otoportrelerinde ise ressamın saygınlığı ve centilmenliği ön plandadır. (örneğin Velasquez'e, Rubens'e, Van Dyck'a ve Joshua Reynolds'a ait tek otoportreler) Himayenin kiliseden aristokrasiye geçişi ve kraliyet akademilerinin yaygınlaşmasıyla sanatçıların statülerinin yükselmeye başlaması bu tek otoportrelerin arka planındaki sosyal toplumsal değişiklikler olarak gösterilebilir. Bu dönemde figürlü kompozisyonda ressamın portresini otobiyografik özellikler de taşıyan aile resimlerinde görüyoruz. Ressam aile resmindeki portresinde kendini mutlu ve varlıklı bir aile yaşantısının içinde göstererek hem saygınlığını artırmaya dolayısıyla şöhretini yaymaya çalışıyordu hem de hünerini sergileyerek türün en iyi örneklerini vermeye gayret ediyordu. Paul Rubens'in ve Jacob Jordaens'in aile portreleri ressamların sanat piyasası içinde sağlam bir yer edinmeye ve saygınlıklarını artırmaya yönelik hamleleri olarak değerlendirilebilir. 17.yüzyılın sonuna doğru ressamın hem soylu olma sevdası hem de ressam kimliğine sahip çıkması Velasquez'in ' Nedimeler ' resmiyle özetlenirken 18.yüzyılın sonlarına doğru Goya'nın resimlerinde hem ressam soylu bir kişi hem de ressamlık saygın bir meslek olarak gösterilmektedir. 18.yüzyılda sanatçının zanaatçıdan, güzel sanatların zanaattan ayrılması ressama en başta özgür olma ardından hayal etme ve yaratma ayrıcalığını teslim ediyordu. Aynı dönemde resmin, heykelin veya bestenin sadece kendileri için var olan birer sanat eseri olarak görülmeye ve düşünülmeğe başlaması aynı zamanda yavaş yavaş eseri sanatçının özgürce yaratma duygusunu tadabileceği ve hayal dünyasını yaşayabileceği özerk

bir alan haline getiriyordu. 18.yüzyılda yaşanan sanat eserinin ve sanatçının algılanışındaki bu kırılma 19.yüzyılda tamamlandı. 18.yüzyılın sonuna doğru etkisini gösteren Romantizm akımı sanatçının yeniden tanımlanmasında büyük rol oynadı; öznellik, iç gözlem ve duyguların samimi ifadesi sanatçıda aranan en temel özellikler haline geldi. Sanatçıların kendi yaşamlarından yola çıkarak oluşturdukları resimler 19.yüzyıla birlikte artmaya başladı. 19.yüzyılda yaşanan demokratik ayaklanmalar, toplumsal ve ekonomik değişimler sanatçıları aristokrasiden bireye doğru değişen yeni bir alıcı kitlesi ve yeni oluşan bir sanat piyasası ile yüzleştiren sanatçıların içindeki tutucu ve devrimci tavırların da belirginleşmesine sebep oldu. Asi ve efsane sanatçı ya da izole olmuş, dehası yüzünden acı çeken sanatçı modeli 19.yüzyılda böylelikle ortaya çıktı, sanat devrimci veya tinsel bir uğraş, sanatçı da devrimci veya tinsel bir kişilik mertebesine yükseldi ancak tinsellik kutsal olabildiği gibi şeytanca da olabilirdi. Öte yandan burjuva değerlerine karşı olan yeni sanatçı modeli resimlere bohem, dandy olarak da kaydedildi. (Örneğin Caspar David Friedrich'in tek otoportreleri, Courbet'nin ' Sanatçının Atölyesi ' ve ' Günaydın Bay Courbet ', Ensor'un ' İsa'nın Brüksel' Girişi ', Gauguin'in ' Acı Çeken İsa Bahçede ', Van Gogh'un ' Delacroix'nın Ardından Pieta / Pieta After Delacroix ', Manet'nin ' Tuve Munch'un ' Golgota ' resimlerindeki portreleri). 20.yüzyıldan itibaren figürlü kompozisyonlarında ressamın portresini dünya savaşları, psikolojik değişimler ve sanatsal akımlar şekillendirdi. 20.yüzyılda sanatçının provokatif kimliği ve toplumsal normlara uymayan yaşamı öne çıkmaya başlarken otoportresi göz önünde olan yaşamını yadırgar biçimde yüzünü gizleme, kılık değiştirme veya maske takma eğiliminde oldu (örneğin James Ensor ve Max Beckmann'ın resimleri). Ressam portrelerinin tarihinde ana hatları, en üst noktaları söylenen bu değişim, doğru bir çizgi üzerinde ve hep ileriye doğru yaşanmadı, birden bire ve her ülkede aynı şekilde de olmadı. Ancak kesinlikle ressamların otoportrelerini veya figürlü kompozisyonları içindeki portrelerini şekillendirdi.

Eser metninde yer alan, Batı resim sanatında figürlü kompozisyonlarında ressamın kendi portresine yer verdiği resimlerin tarihsel süreci incelendiğinde en genel anlamda söz konusu resimlerin ressam için araç olmaktan amaç olmaya doğru değiştiği görülür. Ressam Rönesans döneminden başlayarak dini ve mitolojik konulu resimler içerisindeki portresini önce sahnelenen olaya şahit olmak ve dini

tasvirlerle verilen önemin artmasıyla eserini imzalamak sonraları ise belirli tarihsel ve toplumsal normlara uymak için araç olarak kullanmıştır. Örneğin ressam genel olarak saygınlığı, sanatsal başarıyı ve dünyevi mutluluğu ifade etmeleri sebebiyle aile ve atölye konulu resimlerine portresini yerleştirmiştir. Dolayısıyla eser metnindeki örneklerin tarihsel sürecinde dini ve mitolojik konulardan dünyevi konulara doğru bir ilerlemeden ve de kompozisyonlarında çok figürden az figüre doğru bir azalmadan bahsetmek mümkündür. Batı resminde ressamın kendi portresinin olduğu figürlü kompozisyonların araç olmaktan amaç olmaya doğru gidişinde 18.yüzyılda yaşanan himayeden özel piyasaya doğru geçişin ve resmin bir sanat eseri olarak sadece kendisi için var olmaya başlamasının çok önemli bir payı vardır. Ardından 18.yüzyılın sonunda etkisini gösteren Romantizm akımı ve 19.yüzyılda yaşanan siyasal, toplumsal ekonomik değişimler sanatçının bireyselliğinin öne çıkmasına neden olmuş ve ressamın kendisiyle toplum arasındaki ilişkiyi figürlü kompozisyonlardaki portresiyle deşifre etmesine yol açmıştır. 20.yüzyılda ise sanatçının eserlerindeki portresi biyografik, psikolojik anlamda derinleştirmiş ve başta kendilerinden kaynaklanan nedenlerle örneğin kendilerini ifade etme, iyileştirme, toplumu eleştirme veya kendisiyle ya da toplumla yüzleşme amacıyla yapılmaya başlanmıştır. Kısaca beş yüz yıllık süreçte ressam ve imgesi, olup bitene tanıklık eden edilgen durumunu bir kenara bırakıp, giderek çeşitlenen konu başlıkları altında hiç olmadığı kadar çeşitli sahnelerde, dünya görüşüyle, toplum eleştirisiyle, iç dünyasıyla, özel hayatıyla, cinsel kimliğiyle bizzat kendisine tanık olunmaya değer bir varoluş seçmiştir.

Batı ve Türk resmindeki figürlü kompozisyonlarda ressamın portrelerinin otoportre en büyük farkı (Batı resminin ve Batılı anlamdaki Türk resminin gelişim süreci içindeki en büyük farkın paraleli olarak) Türk resmindeki örneklerin dünyevi bir bağlam içinde doğmasıdır. Bu durum, Türk resmindeki otoportrenin Batı'daki örtülü, gizli otoportre olma tecrübesini, Osman Hamdi Bey'in kılık değiştirdiği otoportreleri ile çok kısa yaşayarak neredeyse atlayarak doğrudan gerçek kimliğin taşıyıcısı olarak hayata başlamasını beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte Batılı anlamda gelişen Türk resminde, ressamın figürlü kompozisyonlarındaki otoportresinin anonim bir varoluş sergilediği örnekler de çok yok denecek kadar azdır. Diğer bir deyişle Batı resmindeki dini konulu tasvirlerde pişen otoportre

bireyselliğe doğru ilerlerken Türk resmindeki figürlü kompozisyonlarda ressamın portreleri bir iki örnek dışında en başından beri gerçek kimliği ifade etmeye başlamışlardır. Bu durumun getirdiği sonuç Türk resmindeki otoportrenin tanık olma durumunun Batı'ya göre daha az olduğu şeklinde özetlenebilir. Bu durum Batı ve Türk resmi geleneğindeki figür resminin, figürlü kompozisyonların ele alınmaya başlanmasındaki zaman farklılığının da sonucu olabilir.

Türk resminde kalabalık figürlü kompozisyonlarında ressamın portresi yine Batılı örneklerden farklı olarak tam boy olarak ve jestüel hareketlerle sahnelere girmiştir. Türk resminde ressamın figürlü kompozisyonlarında kendi portresine yer verme nedeni ilk dönemlerde ressamın Osman Hamdi Bey örneğinde olduğu gibi en genel anlamıyla aydın bir toplumun ve Abdülmecit Efendi örneğinde olduğu gibi Batılı yönde ilerleyen bir toplumun ve ailenin mensubu olduklarını ifade etme gayeleri olarak değerlendirilebilir.

Batı resminde 16.yüzyılda sıkça görülen ressamın figürlü kompozisyonlarında çeşitli rollere girmelerinin Türk resmindeki ilk örnekleri 1900'lerin başında Avni Lifij'in kendini bohem bir ressam olarak gösterdiği tek otoportreleri ile başlamaktadır. Yakın dönemde ise, Sezai Özdemir'in, 19.yüzyılda sıkça görülen acı çeken sanatçı imgesini 1990'ların başında ' Bir Şizofrenin Anı Defterinden ' başlıklı serisi içinde, kendini resim sehпасına çivilediği veya çırılçıplak astığı resimlerinde gerçekleştirdiği görülmektedir. Günümüzde ise Türk ressamlarının figürlü kompozisyonlarındaki portreleri biyografik, psikolojik ve toplumsal eleştiri boyutu taşımaktadır.

6. KAYNAKLAR

KİTAPLAR

- BROWN, J.-GARRİDO,C.(1998), **Velasquez The Technique of Genius**, Yale University Press, London.
- CALABRESE, Omar (2006), **Artists' Self-portraits**, Abbeville Press, New York.
- EISENMANN, S - CROW,T (2011), **Nineteenth Century Art: A Critical History**, Thames & Hudson, USA.
- GERMANER, S.- İNANKUR, Z. (2002), **Oryantalistlerin İstanbul'u**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- GOMBRICH, Ernst H (2007), **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HALL, James (2014), **Self-Portrait A Cultural History**, Thames & Hudson, London.
- HANSON, Anna Coffin (1979), **Manet and the Modern Tradition**, Yale University Press, London.
- İNANKUR Zeynep (1997), **XIX.Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul.
- İREPOĞLU, Gül (1986), **Feyhaman**, Tifdruk Matbaacılık Sanayii A.Ş., İstanbul.
- LICHT, Fred (1979), **Goya, the Origins of the Modern Temper in Art**, Universe Books, New York
- LOPEZ REY,Jose (1997), **Velasquez Painter of Painters The Complete Works**, Taschen, Köln.
- MIURA, Atsushi (2012), **Histoires de Peinture entre France et Japon**, UTCP, Tokyo.
- SHINER, Larry (2004), **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, İsmail Türkmen, Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- STURGIS, A - CHRISTIANSEN, R - OLİVER, L - WİLSON, M (2006), **Rebels and Martyrs**, National Gallery Company Limited, London.
- TOUSSAINT, H - BOWNESS, A (1977), **Gustave Courbet (1819-1877)**, Editions Des Musees Nationaux
- WHITFORD Frank (1993), **Egon Schiele**, Thames & Hodson, London.
- WILLIAMS, Robert (2004), **Art Theory, An Historical Introduction**, Blackwell Publishing, USA.

WOLF, Norbert (2005), **Dışavurumculuk**, Mehmet Tahsin Yılmaz, Remzi Kitabevi, İstanbul.

YAĞBASAN, Eylem (2004) , **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

YASA YAMAN Zeynep (1995), **Türk Resminde Kadının Değişen İmgesi**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

MAKALELER

ANDERSON, Eleanor (1965), “ Max Beckmann’s Carnival Triptych “, **Art Journal**, Vol. 24, No. 3 (Spring) : 218-225.

CHAPMAN, Perry (2015), “ Rembrandt’s Laughter and the Love of Art “, *Midwestern Arcadia: Essays in Honor of Alison Kettering*

FOX, Paul (2006), “ Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix “, **Oxford Art Journal**, Vol.29, No.2 : 247-249,267.

HASSOLD, Chris (1994), “ The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art “, **Journal of the Fantastic in the Arts**, Vol. 6, No. 2/3:253-274.

ISHIKAWA, Chiyo (1990), “ Rogier van der Weyden’s ‘ Saint Luke Drawing the Virgin ‘ Reexamined “, **Journal of the Museum of Fine Arts, Boston**, Vol.2 : 49-64.

JONSSON, Stefan (2001), “ Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor “, **Representations**, Vol. 75, No. 1 (Summer 2001) :1-32.

MORAN, Claire (2013), “ Theatricality, irony and artifice in Gustave Courbet’s Self-Portraits “, **Journal of Romance Studies**, Vol. 13, No. 2; 41-61.

MOFFIT, John (1987), “ Art and Politics: An Underlying Pictorial - Political Topos in Courbet’s ‘ Real Allegory ‘, **Artibus et Historiae**, Vol. 8, No. 15:183-193.

MURRAY, Ann (2014), “ Murray, A War of Images: Otto Dix and the Myth of the War Experience “, **Aigine 5** , CACSSS 2012 Edition : 56-69.

NOCHLIN, Linda (1967), “ Gustave Courbet’s Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew “, **The Art Bulletin**, Vol 49, No.3 (Sep., 1967) : 209-222.

SEIBERT, Margaret Armbrust , **A political and a Pictorial Tradition Used in Gustave Courbet’s Real Allegory**, 311.

TEZLER

Maria Mercedes Rapela, "Handling Allegory A comparative analysis of Gustave Courbet's *The Painter's Studio* in New Art History."

7. ÖZGEÇMİŞ

EĞİTİM

2002-2007 Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Lisans.

2007-2011 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü, Yüksek Lisans.

2013- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü, Sanatta Yeterlik.

SERGİLER

2006 M.A.C Art Sanat Galerisi, Genç Sanatçılar Resim Yarışması.

2006 Tüypap Artist 2006 / 16. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, Akademililer Sanat Merkezi.

2008 Tüypap Artist 2008 / 18. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, Akademililer Sanat Merkezi.

2009 "Yaz Karması", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.

2009 "İzole Bedenler", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.

2009 "Dört Dörtlük" / "Top Notch" , Grup sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.

2009 Artforum Ankara 5. Plastik Sanatlar Fuarı, Galeri Soyut, Ankara.

2010 GENÇ USTALAR / USTA GENÇLER Çağdaş Türk Resminin Genç Kuşağı, Beşiktaş Çağdaş Sanat Galerisi, İstanbul.

2010 "Merkezde Ne Var ?", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.

2011 "Genç Figür", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi

2011 1. İstanbul Yaz Sergisi, Antrepo 5, İstanbul.

2011 4. Art Bosphorus Çağdaş Sanat Fuarı İstanbul.

2011 "Figüraktif", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.

2011 "Beden Farklılıkları", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.

2012 "Döngüsel Yansımalar" Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.

2012 "Oyunda Kal", Kişisel Resim sergisi, Akademililer Sanat Merkezi, İstanbul.

2012 5. Art Bosphorus Çağdaş Sanat Fuarı, İstanbul.

2012 "Görünüşün Anlamı", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.

- 2012 "Buluşma Noktası Akademiler", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2012 "Art Suites Uluslararası WorkShop, Grup Sergisi, Yalıkavak, Bodrum.
- 2012 Tüyp Artist 2012 / 22. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2013 Türkiye Jokey Kulübü, 10. Resim Yarışması, Yarışma sergisi, MSGSÜ, İstanbul.
- 2013 Tüyp Artist 2013 / 23. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2013 6. "Art Bosphorus" Çağdaş Sanat Fuarı İstanbul.
- 2013 "İnsanlık Halleri", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2013 "Genç İzlenim", Grup Sergisi, Vehbi Koç Vakfı Ford Otosan Gölcük Kültür ve Sosyal Yaşam Merkezi, İstanbul.
- 2014 "Ekinoks", Grup Sergisi, , Akademililer Sanat Merkezi.
- 2014 "Parmak İzi / Finger Print" Grup Sergisi, 10th Annual Meeting of Balkan Academy Forensic Sciences, Alexandroupolis, Greece.
- 2014 "Ekim 1", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2015 "Doğa Seni Çağırıyor / Nature Is Calling You" Karma Resim ve Heykel Sergisi, WWF, Zorlu Performans Sanatları Merkezi, İstanbul.
- 2015 "İçerdekiler" Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2015 "Kağıt İşler II" Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2016 "Hamle" Grup Sergisi, Nişart Teşvikiye, İstanbul.
- 2016 "Yüzeydekiler" Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2016 "İroni'yi Gördün mü?". Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2016 "Görünümler", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2016 "Drawing Utopias" International Group Exhibition, IKLEKTIC Art Lab, Londra
- 2016 Tüyp Artist 2016 / 26. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2016 Tüyp Artist 2016 / 26. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, "Artifex"
- 2017 "Ufuk Çizgisinde", Grup Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.
- 2017 "Hep Birlikte", Grup Sergisi, Beşiktaş Çağdaş Sanat Galerisi.
- 2017 "ARTANKARA" Çağdaş Sanat Fuarı, Ankara.
- 2017 "İçindekiler" Karma Resim Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi.

YARIŐMALAR

2013 Türkiye Jokey Kulübü, 10. Resim Yarışması, Mansiyon Ödülü.

ÇALIŐTAYLAR

2008 Summart Painter's Campus VI, Moldova.

2011 1. Art Suites Uluslararası Work Shop, Yalıkavak, Bodrum, Türkiye.

2012 4. Art Suites Uluslararası Work Shop, Yalıkavak, Bodrum, Türkiye.

2012 Portakal Çiçeği IV. Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi, Sapanca, Türkiye

2013 Portakal Çiçeği V. Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi, Sapanca, Türkiye

2013 7. Art Suites Uluslararası Workshop, Yalıkavak, Bodrum, Türkiye.

2014 13. Art Suites Uluslararası Workshop, Yalıkavak, Bodrum, Türkiye.

2016 20. Art Suites Uluslararası Workshop, Yalıkavak, Bodrum, Türkiye.